

Música civil e literatura na  
Galicia Atlántica (1875-1950)

# OLLANDO Ó MAR

Javier Garbayo / Montserrat Capelán (Eds.)

# OLLANDO

Música civil e literatura na  
Galicia Atlántica (1875-1950)

# Ó MAR

Javier Garbayo / Montserrat Capelán (Eds.)

Edita



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

Fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875-1951): Ciudades del Eje Atlántico (REF: HAR2015-64024-R) es un I+D+i financiado por el MINECO, mediante una ayuda con Fondos FEDER de la Unión Europea.

Colaboran













# Ollando ó mar

## Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)

2018



Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950) / Javier Garbayo, Montserrat Capelán (eds.) – Pontevedra: Deputación Provincial / Museo de Pontevedra / I+D+i: Fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875-1951): Ciudades del Eje Atlántico (HAR2015-64024-R) / 700 páxinas. ISBN: 978-84-95632-83-8.

© Museo de Pontevedra (Deputación Provincial)

© I+D+i: Fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875-1951): Ciudades del Eje Atlántico (HAR2015-64024-R) .

© Dos textos: os autores

Tradutores:

Keith Ammerman / Reverso Comunicación Cultura e Lingua S.L.

Índice onomástico:

Francisca Martínez Rodríguez

Diseño y maquetación:

M+M Deseño

Imprime:

Tórculo Comunicación Gráfica, S.A.

Depósito Legal: PO 173-2018

ISBN: 978-84-95632-83-8



## ÍNDICE

- 7 **Presentación**
- 9 **Limiar**
- 15 **En torno al legado lírico hispano. Claves para una recuperación**  
EMILIO CASARES RODICIO
- 31 **De la iglesia al salón: una crónica desde el concordato al motu proprio en Galicia (1851-1903)**  
CARLOS VILLANUEVA
- 65 **La música gallega en la prensa: del folclore a la identidad (1875-1951)**  
FRANCISCO J. GIMÉNEZ - RODRÍGUEZ
- 93 **Eduardo y Ramón Arana: redes y movimiento musical en Galicia (1857-1909)**  
MONTSERRAT CAPELÁN
- 119 **Ramón de Arana, “Pizzicato” (1858-1936), y el regeneracionismo musical en Galicia**  
F. JAVIER GARBAYO MONTABES
- 165 **As cartas de Ramón de Arana a Felipe Pedrell (1894-1922)**  
XAVIER GROBA GONZÁLEZ
- 181 **La banda municipal de Betanzos y los inicios musicales de Carlos López García-Picos**  
JAVIER ARES ESPÍÑO
- 205 **Aproximación biográfica a Marcial del Adalid desde la prensa histórica entre 1847 y 1930**  
LAURA TOURIÑÁN MORANDEIRA
- 239 **Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón y su ópera ¡Ultreya!**  
NELLY IGLESIAS RÍOS
- 263 **Los fondos documentales del grupo de danza de la sección femenina de A Coruña: un legado por descubrir**  
CAROLINA HERNÁNDEZ ABAD



- 287 **La sociedad filarmónica de A Coruña y su repercusión en la ciudad entre 1931 y 1936**  
ALBA DÍAZ TABOADA
- 305 **La Banda municipal de Santiago en la vida musical de la ciudad (1876-1936)**  
BEATRIZ CANCELA MONTES
- 325 **“La fragua de vulcano”: avatares de una zarzuela de Manuel Linares Rivas y Ruperto Chapí**  
MARÍA DEL CARMEN LORENZO VIZCAÍNO
- 349 **Antonio Iglesias Vilarelle e a súa relevancia no movemento cultural en Pontevedra nos anos vinte**  
JOSÉ ANTONIO CANTAL MARÍÑO
- 373 **Las danzas de Manuel Quiroga Losada: cantes de ida y vuelta**  
CARLOS CAMBEIRO ALÍS
- 395 **¿Qué es el baile? Antolín López Peláez en la revista popular**  
XULIO ALONSO MONTEAGUDO
- 437 **América Otero y Sofía Novoa. Dos pianistas de Vigo a un lado y otro del Atlántico**  
CARMEN LOSADA GALLEGO
- 463 **El estreno de un templo: la llegada de la compañía italiana de Enrico Tamberlick a Vigo (1882)**  
M<sup>a</sup> CONSUELO IGLESIAS FERNÁNDEZ
- 479 **Confluencias musicales en la ciudad de Vigo durante la Guerra Civil: creación y desarrollo de su orquesta filarmónica**  
TAMAR ADÁN GARCÍA
- 491 **Xénese e recepción da Sonata para clarinete y piano (1947) de Jesús Bal y Gay**  
ASTERIO LEIVA PIÑEIRO
- 511 **Dúas melodías galegas para canto e piano de Reveriano Soutullo: as dúas primeiras achegas a cultura galega**  
ALEJO AMOEDO



- 539 **La difusión de la música gallega a través de la banda municipal de Madrid (1909-1935)**  
GLORIA ARACELI RODRÍGUEZ
- 557 **Ideología y música en la Galicia Austral**  
JULIO OGAS
- 581 **La canción argentina fala galego**  
MARCELA GONZÁLEZ
- 603 **El compositor argentino y la opción gallegista: ascendencia y contexto**  
MARÍA FOUZ MORENO
- 623 **La música en la saga/fuga de J. B.**  
CARMEN BECERRA
- 645 **El lamento de Ariadna en la Isla de los Jacintos Cortados**  
DAVID PÉREZ ÁLVAREZ
- 657 **Posibilidades en torno al subtítulo de la Rosa de los vientos: materiales para una opereta sin música**  
TERESA BRETAL MARTÍNEZ
- 679 **Índice onomástico**





## UN RICO PATRIMONIO MUSICAL

O pobo galego é portador dun excelso patrimonio musical que debe ter unha base científica para o seu estudo e posta en valor. Neste aspecto o simposio Redes de *Contacto entre músicos, literatos e ideólogos na Galicia do Eixo Atlántico (1875-1951)* puxo de relevo a gran tradición da musicoloxía galega. As persoas estudosas que compartiron no Museo de Pontevedra —o gran contedor da cultura e da historia de Galiza— os seus traballos a prol da investigación rigorosa da música en moitas das súas vertentes vai permitir coñecer un pasado moi relevante e que aínda pode ter moitas novas interpretacións a raíz das conclusións ás que se chegaron neste foro.

Coa perspectiva de abarcar o final do século XIX e a metade do século XX, conséguese facer unha radiografía dun aspecto da nosa cultura que tivo diversas mudanzas a nivel social, mais que sempre se destacou por contar cun pasado esplendoroso que serviu de base para unha evolución que respectou a nosa idiosincrasia como pobo. O carácter erudito que se desprende das actividades desenvoltas por unha institución como a Universidade de Santiago de Compostela, permitiu asemade resaltar a persoeiros e estamentos que ao longo destes setenta e seis anos aos que se circunscibían as xornadas pularon pola música feita na nosa terra.

Tomar en consideración cuestións relacionadas con vilas pequenas e cidades serve para facer que a radiografía que se esbozou durante os relatorios, e que tan ben aparece plasmada nesta publicación, teña unha importancia capital para un



país coma o noso que debe por en valor os elementos que o diferencian e que fan que a súa cultura milenaria teña un elemento máis de valoración e de posta en valor.

As institucións públicas deben velar porque o coñecemento serio e rigoroso estea ao alcance de toda a sociedade, e que teña ademais o engadido de poder converterse no inicio de moitas outras investigacións que saquen á luz novas interpretacións da musicoloxía galega. É preciso destacar que un Museo coma o de Pontevedra, que conta cunha sala de investigación de gran interese e cuns fondos extensos e de gran relevancia, debe ser o faro que guíe ás xeracións futuras para entender que Galiza sempre foi referencia na música, podendo incluso circunscribirlas a fitos tan relevantes e que neste ano tiveron a súa impronta no país como a chegada do Pergamiño Vindel.

Un pobo non debe esquecer de onde ven para non perder a súa perspectiva e sobre todo para seguir preservando un patrimonio que é parte fundamental do seu ADN, e que como no caso da música, conviviu e tivo que facer fronte a moitos momentos duros a nivel político e social con ditaduras e perda de liberdades. A iso sempre sobreviviu a nosa cultura, que demostra que conta cun armazón que se conformou tanto coa tradición popular como co labor das persoas estudosas que dedicaron, dedican e dedicarán os seus esforzos a seguir facendo que existamos como pobo cunha cultura de seu.

Xosé Leal Fariña

*Deputado de Cultura e Lingua*

## LIMIAR

En decembro do ano 2016 o I+D+i, financiado polo MINECO e o programa de Fondos FEDER da Unión Europea, *Fondos documentais de música nos arquivos civís de Galicia. Cidades do eixe Atlántico (1875-1950)*, reuniuse no Museo de Pontevedra co fin de realizar unha posta en común das investigacións realizadas ata o momento polos seus integrantes. Tratábase do primeiro encontro dos equipos de investigación e de traballo deste proxecto adscrito ao Área de Música do Departamento de Historia da Arte da Universidade de Santiago de Compostela, continuación en certo xeito doutro anterior cuxos resultados, como estes que agora presentamos, foron editados pola Deputación de Pontevedra, baixo o título *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia. Metodoloxías para o seu estudo* (Pontevedra, 2012).

Tomouse como directriz deste encontro que os traballos que se discutisen e que son os que conforman este libro, versasen arredor da actividade no terreo da música civil das grandes cidades da fachada atlántica galega (Ferrol, A Coruña, Pontevedra e Vigo) e tamén en Santiago de Compostela, centro de referencia cultural de toda Galicia. Por medio desta liña e coa presenza constante do mar como elemento de unión, terían cabida tamén aquelas investigacións que, relativas a aspectos similares, reflectisen as imaxes da alma galega no espello do outro lado do Atlántico, conformando esa paisaxe de idas e retornos, primordial para entender a nosa historia, a nosa cultura e a nosa idiosincracia.

Foi entre a segunda metade do século XIX e a Guerra Civil española cando en Galicia se definiron toda unha serie de etiquetas que hoxe día aceptamos como propias e que identifican e validan a nosa música. Produciuse



entón o espertar do interese polo folclore e pola música popular, encabezado na época da Restauración por unha burguesía intelectual que asumiu a súa reivindicación en aras dun Rexurdimento tinguido de modelos foráneos e de símiles literarios.

A iso seguiu o progresivo interese por atopar e adoptar símbolos de identidade diferenciadora que puxeron especial atención na historia, na lingua e tamén na música popular. Aínda que nestas primeiras formulacións está latente aínda o espírito do movemento romántico, as súas ideas comezaron a popularizarse cun éxito sen precedentes na nosa cultura, camiñado cara ás súas primeiras propostas de índole político que culminaría coas Irmandades da Fala e a constitución do aparello teórico do nacionalismo, sempre coa música como unha das referencias básicas.

Todo este proceso fraguouse na Galicia peninsular e de aí deu o salto a América potenciado pola morriña producida pola ausencia da terra e o sentimento patriótico. De alí, primeiro pola emigración e, tras 1936, polo exilio, o sentimento, reforzado, fixo unha viaxe de ida e volta, onde foi importantísimo o papel xogado pola Galicia de alén ó mar na configuración do noso ideario colectivo como pobo.

*Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)* é un libro conformado por 28 estudos de diferentes investigadores e investigadoras, pertencentes uns ao I+D+i referido e outros invitados para a ocasión. A publicación ábrese con tres traballos que serven para contextualizar o resto, presentados de modo sucesivo. Así, os capítulos asinados por Emilio Casares Rodicio (UCM), Carlos Villanueva (USC) e Francisco J. Giménez Rodríguez (UGR) tratan respectivamente sobre a actividade da música teatral en España nestes anos, incidindo no gran labor de recuperación realizada sobre este repertorio desde o ICCMU; o declive do mundo das catedrais coa crise das capelas de música e o transvase dos seus músicos á sociedade civil, cos cafés e os teatros como novos escenarios de socialización e o papel da prensa nacional e galega como difusora das novas ideas dun incipiente nacionalismo musical galego.

Seguen os traballos de Montserrat Capelán (USC), Javier Garbayo (USC) e Xavier Groba (Baiona. IES Primeiro de marzo) que configuran o bloque dedicado á cidade de Ferrol por medio da figura do insigne xornalista, folclorista e divulgador musical, Ramón de Arana y Pérez. As súas orixes familiares, coa figura do seu pai, o compositor e director de banda Eduardo de

Arana, así como as súas relacións con outros músicos son tratados pola profesora Capelán, mentres que Javier Garbayo realiza unha caracterización da súa ampla produción xornalística, incidindo no seu posicionamento coa corrente rexeneracionista pedrelliana. Para rematar, Xavier Groba afonda neste último aspecto, analizando pormenorizadamente a correspondencia de Arana con Felipe Pedrell, conservada na *Biblioteca de Catalunya*, dentro do *Fons Pedrell*, fonte fundamental para comprender o pensamento e a actividade musical do ferrolán.

Betanzos, como cidade intermedia entre Ferrol e A Coruña con gran tradición musical e artística, é abordada por Javier Ares Espiño (CSMC) cunha análise da historia e importancia da súa antiga banda de música en relación coa formación e inicios de Carlos García Picos, importante compositor vanguardista que emigraría a América trala Guerra Civil. Seguen os estudos coruñeses, centrados en dous dos seus compositores máis insignes, Marcial del Adalid e Eduardo Rodríguez Losada, analizados por Laura Touriñán Morandeira (USC) e Nelly Iglesias Ríos (USC). A elas únense, neste bloque, os traballos de Carolina Hernández Abad (CSMV) sobre os fondos musicais da Sección Feminina na Coruña e Alba Díaz Taboada (USC), cuxo texto versa achega da actividade da Sociedade Filarmónica e a súa repercusión na vida cultural da cidade nos anos previos á Guerra Civil.

A actividade musical na capital de Galicia recibe atención nos traballos de Beatriz Cancela, sobre a banda municipal de música e a súa repercusión na vida cultural de Compostela e María del Carmen Lorenzo Vizcaíno, quen analiza a actividade zarzuelística no Teatro Principal da cidade, tomando como referente os avatares do estreo de *La fragua de Vulcano*, de Manuel Linares Rivas e Ruperto Chapí.

A efervescencia do movemento intelectual galeguista na cidade de Pontevedra e o papel fundamental que desde o punto de vista cultural e artístico desempeñou esta cidade, é tratado por José Antonio Cantal Mariño (CMSV) por medio da figura do compositor Antonio Iglesias Vilarelle; ao seu traballo segue o de Carlos Cambeiro (CSMV) quen analiza a figura do insigne violinista pontevedrés, Manolo Quiroga, a través das danzas violín e piano que compón sobre modelos populares españois e americanos, en viaxe de ida e volta.

O estudo de Xulio Alonso (CSMV) aborda as polémicas de corte moralizante mantidas na prensa pontevedresa en torno á conveniencia ou non do cultivo do baile pola mocidade. Pola súa banda Carmen Losada Gallego (Vigo).

IES R. do Uruguai) aborda unha temática de tanta importancia como é a actividade das mulleres pianistas na cidade de Vigo, mostrando a traxectoria de dúas figuras da nosa historia silenciada: América Otero e Sofía Novoa.

Os estudos relativos á vida e puxante actividade musical de Vigo complementáanse cos traballos de Consuelo Iglesias, sobre a chegada á cidade da compañía de ópera de Enrico Tamberlick en 1882, Tamar Adán (CSMV), coa creación da Orquesta Filarmónica de Vigo durante a Guerra Civil, Asterio Leiva (CSMV) quen estuda a sonata para clarinete e piano do exiliado lucense Jesús Bal y Gay e a súa estrea na cidade olívica, e as novas achegas sobre a obra compositiva galega do pontearéan, Reveriano Soutullo, abordadas por Alejo Amoedo (CSMV).

A penúltima sección do libro está dedicada a aqueles traballos que poñen de manifesto o éxito dos valores artísticos galegos aplicados á música, máis aló das nosas fronteiras naturais, co triunfo da música galega en Madrid, tratado por Gloria Araceli Rodríguez (Uniovi), e como non podía ser doutro xeito, na República Arxentina, cos traballos de Julio Ogas Jofre (Uniovi), Mirta Marcela González (Uniovi) e María Fouz Moreno (Uniovi), onde achegan datos fundamentais para coñecer mellor a construción e éxito da galegitude naquela república.

Finalmente, o libro péchase cun apartado dedicado á literatura, en concreto con varias lecturas musicais da obra de Gonzalo Torrente Ballester, estudadas por Carmen Becerra (UVigo), David Pérez Álvarez (UVigo) e Teresa Bretal (UVigo).

Presentamos así un total de 28 traballos doutras tantas temáticas, coa intención de contribuír a ese gran reto que é ir obtendo aos poucos un mapa certo da actividade musical civil en Galicia. Non esquecernos que este panorama nunca poderá completarse sen abordar outros estudos similares nas cidades do interior e noutras vilas importantes en actividade artística e musical, que nesta ocasión quedaron fóra da nosa proposta metodolóxica.

Finalmente, debemos sinalar que toda a actividade apuntada e a edición de *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)* non sería posible sen o apoio decidido da Deputación Provincial de Pontevedra e do Museo de Pontevedra, representados nas figuras de D. Xosé Leal e de D. Carlos Valle. Ambas as institucións comparten desde o seu papel político e representativo obxectivos e intereses, sendo particularmente sensibéis cara o significado da fermosa cidade de Pontevedra e a súa provincia na cultura de



Galicia, apoiando de xeito xeneroso e responsable iniciativas como a nosa que contribúen ao mellor coñecemento do noso país.

A eles, desde a dirección do *I+D+i Fondos documentais de música nos arquivos civís de Galicia. Cidades do eixe Atlántico (1875-1950)*, quedámoslles sumamente agradecidos e rendemos o noso máis sincero recoñecemento.

Javier Garbayo, Montserrat Capelán  
*Santiago de Compostela, novembro de 2017*



## EN TORNO AL LEGADO LÍRICO HISPANO. CLAVES PARA UNA RECUPERACIÓN

EMILIO CASARES RODICIO

*Catedrático Emérito Universidad Complutense de Madrid*

**RESUMEN:** Durante el siglo XIX España fue una potencia en teatro lírico de primer orden, a pesar de lo cual la mayor parte de las obras que integran este gran legado y que llegaron a competir con los grandes títulos y compositores del momento en los grandes teatros de España e Italia, ha permanecido en el más injusto de los olvidos. Varias empresas surgidas en el entorno del ICCMU con el objetivo primordial de editar esta música y sobre todo volver a tocarla e incluso –en colaboración con los teatros– representarla, produjeron desde entonces un gran avance en el conocimiento de esta parte fundamental de nuestra cultura, situándola en el lugar que merece en el panorama internacional.

**PALABRAS CLAVE:** Teatro lírico, ópera española, zarzuela, patrimonio musical, ICCMU, SGAE.

**RESUMO:** Durante o século XIX España foi unha potencia en teatro lírico de primeira orde. Malia isto, a maior parte das obras que integran este gran legado e que chegaron a competir cos grandes títulos e compositores do momento nos máis importantes teatros de España e Italia, permaneceu no máis injusto dos esquecementos. Varias empresas xurdidas na contorna do ICCMU co obxectivo primordial de editar esta música e sobre todo volver tocala e ata –en colaboración cos teatros– representala, produciron desde entón un grande avance no coñecemento desta parte fundamental da nosa cultura, situándoa no lugar que merece no panorama internacional.

**PALABRAS CHAVE:** Teatro lírico, ópera española, zarzuela, patrimonio musical, ICCMU, SGAE.



**ABSTRACT:** Throughout the XIX century Spain was one of the outstanding powers in lyric theatre, even though the majority of the works pertaining to this great legacy –which competed directly with major works and composers at that time in the grandest theatres in Spain and Italy– have remained unfairly neglected. Several enterprises have sprung up under the auspices of the ICCMU –whose main objective is to publish this music and, above all, perform it and even represent it in partnership with theaters– and, since then, have greatly forwarded the knowledge of this basic part of our culture, situating it in its rightful place within the international panorama.

**KEY WORDS:** Lyrical theatre, spanish opera, zarzuela, musical heritage, ICCMU, SGAE.

El escritor Vicente Molina Foix dedicó estas palabras al estreno en el Teatro Real de la ópera *Margarita la Tornera* de Ruperto Chapí: “La música de *Margarita la Tornera* es una maravilla orquestal, y tiene escenas de bellísima escritura vocal; el libreto está a la altura (por supuesto baja) de muchas obras maestras de Verdi. De un gran teatro público yo espero el paso adelante, pero agradezco la mirada hacia atrás, sobre todo si el pasado está tan maltratado como el nuestro y las obras son tan buenas como esta de Chapí” (Molina Foix, 2000).

Estas palabras que he citado en repetidas ocasiones, me han inspirado durante décadas. Tengo que añadir que hablar del patrimonio o legado musical, es hacerlo de lo que ha sido una dedicación “existencial” en mi vida. Mi visión del tema es casi “fundamentalista”, –y perdonen el término, con tantas connotaciones peyorativas–. Pero es así.

“La mirada atrás” de que habla Molina Foix, y el “maltrato” al patrimonio, al legado histórico como prefiero decir, es un tema de importancia trascendental en la cultura española, y lo tiene que seguir siendo por generaciones. Pocos temas relacionados con la música –quizás solo la educación–, tienen la relevancia de este, por otra parte, asunto basilar para nuestra ciencia y conciencia musicológica. Sin esas dos realidades, sinceramente, no tenemos sentido. ¿O creen Vds. que alguien lee nuestros libros, nuestras elucubraciones musicológicas por su peso en la cultura española o europea?

Solo cuando ejercemos de musicólogos en su sentido más primario, que es cuando nos encontramos con el pasado musical ignoto y lo hacemos realidad física y cultural, nuestra acción cobra peso definitivo en la cultura.

El objeto de esta especie de ensayo o reflexión que se me ha pedido por los editores de este libro, no pretende ser otra cosa que una “confesión personal y vivida” de un asunto al que he dedicado la mayor parte de mi dedicación musicológica y concretamente mis más de veinte años como director del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, ICCMU. Durante ellos he podido llevar a cabo numerosas actuaciones y proyectos directamente relacionados con el tema con la recuperación de más de mil obras, en su mayor parte desconocidas, y también el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, atalaya incompa-

nable para contemplar el mundo musical hispano y su estado de desastre. Mis reflexiones son por ello, insisto, más vivenciales que otra cosa, un testimonio del camino andado, que no ha sido poco.

Tengo que confesar que desde mi llegada a la universidad en 1972, apareció en mí el interés por el patrimonio con tanta fuerza como la propia enseñanza. Tardé muy pocos meses en ir a los archivos de la catedral de Oviedo e inmediatamente a los de la catedral de León para contemplar la desolación de un patrimonio arrinconado por la incuria. En el caso de Oviedo, probablemente los últimos visitantes habían sido los “mineros” que en la revolución del 1934 quemaron la biblioteca histórica de la universidad, y en la catedral usaron el órgano de Echevarría para atacar el frío —la madera estaba muy seca y ardía en plenitud—, y por supuesto las partituras para iniciar la “foguera”.

La situación de la que voy a hablar se puede aplicar a cualquier clase de música y a cualquier lugar y tiempo, aunque me voy a limitar a referirme, por expreso acuerdo con la dirección científica del presente volumen, al mundo del teatro lírico, que es al que he dedicado más esfuerzo.

Hace unos meses escribía esta reflexión en el “prólogo” al tomo primero de mi obra *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación. 1. Desde Carlos IV a la Primera República, 1787-1874*, hoy en imprenta: “La búsqueda del legado operístico se ha convertido para mí en algo obsesivo. Por añadidura, en el caso español, hablar de ópera significa meterse en el corazón de una historia olvidada y desdeñada, como ya señalaba Julio Gómez en 1957. A lo largo de estos años fui consciente en muchos casos de ser la primera persona que ponía sus ojos sobre algunas partituras” (Casares, 2017).

Con estos presupuestos entenderán que en cuanto se me brindó la ocasión, traté de hacer realidad eso que acabo de definir como preocupación existencial en mi vida: la recuperación del patrimonio.

Ese es el origen del ICCMU, un centro de investigación y promoción de la música española, adscrito a la Universidad Complutense de Madrid, creado en 1989. Los estatutos lo dejan claro. Se creó con una función prioritaria, según consta en el Convenio fundacional: “la recuperación y conservación del patrimonio musical”, a través de “la edición de las obras de músicos destacados de nuestra cultura”, así como la recuperación de la “histórica copistería de la SGAE”, preparando “partituras para su edición e interpretación”.

Las entidades promotoras, Universidad, Ministerio de Cultura, Comunidad de Madrid y SGAE, estimaban que la recuperación del patrimonio era una necesidad prioritaria, y por ello el ICCMU fue un fruto más del interés por crear las

nuevas infraestructuras culturales de la democracia entre las que estaban los auditorios, orquestas, catalogación y recuperación de archivos, etc., y el modo de poner en valor un patrimonio olvidado y “masacrado” por la historia y por la Europa que nos rodea. ICCMU y *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, tuvieron esa función, en buena parte realizada.

En el caso de la SGAE, como depositaria de uno de los más grandes fondos de música civil que existen en nuestro país, el tema de la edición, apareció también como prioritario. No en vano esa institución nace como “editora”. Los estatutos de 1899 y de 1932 comienzan refiriéndose a esta función y en su artículo 1º señalan como fin primero: “la reproducción, alquiler y venta de materiales de orquesta y piano necesarios para la representación y ejecución de las obras”. En el 2º: “la administración de ediciones musicales y literario musicales”<sup>1</sup>.

La recuperación del patrimonio desde la edición se convertía así en la columna vertebral del ICCMU, y, serviría, además, para poder construir una auténtica historia de la música hispana, a partir de la propia música, y demostrar que hemos generado uno de los estratos musicales más ricos de la historia de la música universal. Uno se pregunta cómo se ha podido hablar de la música sinfónica en España en el siglo XIX sin conocer las partituras.

En la musicología internacional se ha reconocido el proyecto del ICCMU como una de las iniciativas más trascendentales producidas en el siglo XX. Como acabamos de señalar, más de mil obras, entre música lírica, sinfónica, de cámara y varia, han sido publicadas en su colección MÚSICA HISPANA<sup>2</sup>, y, lo que es más importante, la mayoría de ellas han sido interpretadas por orquestas y conjuntos españoles e internacionales, incorporando al repertorio y la cultura un gran número de obras ignotas hasta hoy. Más del 80% de las obras editadas por el ICCMU han sido interpretadas en Argentina, Alemania, México, Estados Unidos, Australia, Italia, Francia, Japón, Irlanda, Holanda, Perú, Chile, Rusia, Noruega, Suecia, Polonia, y, por supuesto, España. Conseguir esto, ha sido un trabajo de especial dificultad, y desde luego, la mejor manera de “hacer” patrimonio.

¿Cómo podemos fundamentar esa necesidad de velar por nuestro legado histórico? El estado tiene como uno de sus fundamentos velar por su propia existencia y en consecuencia su historia. Nadie lo discute, y por ello existe un

<sup>1</sup> *Sociedad Española de Autores Líricos, Estatutos*, Madrid, Imp. Huertas, 1932.

<sup>2</sup> Ver catálogo de publicaciones en [www.iccmu.es](http://www.iccmu.es).



ministerio que ha tenido diversas nominaciones, que cuida de ello, con numerosas y sistemáticas inversiones en monumentos, museos, infraestructuras teatrales musicales, etc.

La música como arte y creación ha quedado en tierra de nadie, porque entre otras cosas, los archivos no son un mundo visible. Desde la llegada de la democracia se dotó a nuestra nación de infraestructuras de todo tipo, teatros, auditorios, orquestas, etc., pero a nadie se le ocurrió que estos medios sirviesen, fuesen contenedores, en primer lugar, de la propia historia nacional. Si Vds. leen los estatutos del Teatro Real, por poner un modelo, no se dice en ningún lugar qué función debe de cumplir dentro del sistema cultural y musical español; no se lo describe como un ente al servicio público. Por el contrario se genera en torno a él un sistema de abonos carísimo que impide la asistencia del público normal, un sistema de gobierno desde un “patronato”, con grandes apellidos, sin presencia de especialistas, y, sobre todo, el estado gasta sumas elevadas en el proyecto sin vigilar la más mínimo su utilidad pública, dentro de la cual estaría, sin duda y en primer lugar, la de recuperar un gran patrimonio histórico existente, —se conservan más de 800 óperas españolas—, sin ser conscientes que al hacerlo se “purificaría” el inmenso gasto generado casi exclusivamente para diversión de una élite, y que es difícil justificar desde el punto de vista de una cultura pública.

Llevamos casi siete años sin que una ópera española del pasado suba al escenario del Teatro Real. Sólo me constan dos momentos de nuestra historia, en los que el gobierno de la nación se ocupó en cambiar esta situación. Durante la primera República que contó con varios políticos melómanos, sobre todo Emilio Castelar, y también Sagasta y pocos años después en la Restauración. Hay que señalar que la República actuó con una gran conciencia musical y realizó sustanciales reformas musicales, tratando de sacar a la música del ostracismo social que padecía. Hay numerosos datos que avalan la vocación musical de varios políticos del momento y su participación en la vida operística. Con la anuencia del empresario Teodoro Robles, asistimos a un momento de nuestra historia lírica en el que el gobierno se tomó en serio el asunto: introdujo la música en la Academia, creó los Premios de Roma, reformó el conservatorio, ayudó al Teatro Real y reclamó la presencia de autores españoles. A ello habría que añadir las numerosas personalidades de la cultura preocupadas por el tema operístico; entre ellas escritores como el novelista Pedro Antonio de Alarcón, Pérez Galdós, Gustavo Adolfo Bécquer, López de Ayala, Juan Valera, etc. Un lugar especial lo ocupan los periódicos más adeptos a la República con un com-

promiso de todos ellos a favor de los nuevos movimientos de la ópera española: *La Nación*, *El Imparcial*, *La Época*, *El Globo*, *La Correspondencia de España*, *La Discusión*, *El Universal*, o de las revistas generalistas como *La Ilustración de Madrid*, *La Ilustración Española e Hispanoamericana*, *Revista de España*.

Igual de importante fue el intento de la II República Española, por normalizar nuestra vida lírica. En el decreto del 15 de septiembre de 1931, dedicado a la “Organización del teatro Nacional de Ópera”, la República intentó cambiar la situación histórica de nuestra lírica fijando unas metas que siguen en total vigencia. Decía el decreto: “El teatro Nacional alternará en los programas el repertorio mundial clásico con el moderno y dedicará especial esfuerzo al patrimonio histórico propio” (Casares, 1986). Por desgracia la guerra civil acabó con todo.

Concluyo esta introducción y paso al segundo objeto de mi ponencia: “claves para una recuperación de nuestro legado lírico”. Quiero comenzar con unos datos para fundamentar mis reflexiones. En la monumental obra de Franz Stieger, *Opernlexico*, el catálogo más completo del teatro lírico que existe (Stieger, 1975), se citan más de 40.000 óperas y operetas. Este catálogo fue completado para Italia por Aldo Castelli con su clásico, *Catalogo delle opere liriche pubblicate in Italia* (Castelli, 1969), en la que nos da la cifra de 9.208 óperas estrenadas en esa nación. No conozco las cifras de la ópera alemana o rusa, por citar a dos naciones destacadas en la historia lírica, pero son muy inferiores a cualquiera de estas dos anteriores.

¿Cuáles son los números que manejamos en España? La cifra se aproxima a las 9.000 zarzuelas, a las que habría que añadir en torno a 800 óperas y completarla con otras creaciones líricas como tonadillas y sus variables, que desde luego nos dan una cifra muy superior a Italia.

Hablamos por ello de un gigantesco número de obras, que definen a España como un gran país lírico, quizás el más potente de Europa en producción y también en consumo –si tenemos en cuenta que esta lírica se consumía en toda América–, desde luego no en calidad.

Las preguntas que estos fríos dígitos nos provocan son varias: ¿a qué se debe el poco aprecio que se ha tenido en España a un legado tan rico, o su nula presencia hasta hace pocos años, en la investigación musicológica nacional e internacional? Y, pasando a otros ámbitos, ¿cuál es el motivo de la ignorancia que los responsables de nuestra vida musical: directores de orquesta, directores de teatros y festivales, profesores, enseñantes, han tenido ante este legado? Y una última, ¿por qué el estado, como impulsor de la cultura, ha descuidado de esta manera un legado tan rico y valioso?

A estas cuestiones podríamos añadir la más importante, ¿realmente todo ese inmenso legado aludido está falto de interés? ¿Es injusto reivindicar un lugar en el repertorio de tradición europea para las mejores obras?

Justamente la acción del ICCMU, patrocinada por las cuatro entidades públicas citadas, y otras autonómicas que ayudaron en el proyecto, fue plantearse unos criterios que permitiesen llevar a cabo esta compleja acción que parecía imposible.

El primero fue justamente la catalogación sistemática del repertorio lírico, partiendo de los archivos que la SGAE compró a Florencio Fiscovich en 1899 (Casares, 2002) (Delgado, 1960), y de todos los archivos civiles tanto españoles como internacionales donde nos constaba la existencia de fondos operísticos o líricos en general, con obra española. Ello nos ha llevado a Nápoles, Bolonia, Toulouse, Suiza, París, Washington, Lisboa, Oporto, Bruselas, Milán, Roma, Moscú, Tokio, San Petersburgo, Viena, Eisenstadt, Nueva York, Los Ángeles, Turín, Lisboa, San Francisco, México, Buenos Aires, Oporto, Giessen, Santiago de Chile, etc., y a numerosas ciudades españolas.

Pero en esta búsqueda pudimos detectar graves realidades. La penuria de fuentes primarias, es decir, fuentes documentales sobre los teatros y las propias obras. Por razones muy variadas, la ingente cantidad de documentos que hubieron de generarse en torno a la actividad operística en España en archivos municipales, provinciales, notariales, asociativos o teatrales, o no se conservan, debido a las variadas vicisitudes históricas sufridas por España, o no han sido exhumadas en modernos estudios de musicología urbana, apenas existentes. Sólo las ciudades de Palma, Granada y Cádiz, han contado con estos modernos estudios<sup>3</sup>.

Si excluimos los ricos archivos madrileños, los municipales y el del Teatro Santa Creu de Barcelona, los conservados en Sevilla y en las Islas Baleares, o el municipal de Cádiz, en el resto de las ciudades con actividad operística y lírica, apenas contamos con una documentación consistente. Un caso demostrativo podría ser el de Cádiz, tercera ciudad en actividad operística en España, de

<sup>3</sup> Recientemente han aparecido tres tesis doctorales donde se estudia la vida teatral en Granada, Cádiz, Palma, y a un autor de relevancia en nuestra historia operística, Emilio Serrano: José Antonio Oliver García: *El teatro lírico en Granada en el siglo XIX*, Tesis Doctoral, Dto. de Historia y Ciencias de la Música, U. de Granada, 2012; Cristina Díez Rodríguez: *Cádiz, centro operístico peninsular en la España de los siglos XVIII Y XIX (1761-1830)*, Tesis Doctoral, Dto. de Musicología, UCM, 2015; José Joaquín Esteve Vaquer: *Som pobres de solemnitat! Cap a l'emancipació del músic preromàntic a Palma de Mallorca*, Tesis Doctoral, Dto. de Arte y Musicología, UAB, 2015; Emilio Fernández Álvarez: *Emilio Serrano, y el ideal de la ópera Española (1850-1936)*, Dto. de Musicología, UCM de Madrid, 2015.

cuyos varios teatros, Coliseo de Ópera Italiana y Teatro Francés, con actividad continua desde el siglo XVIII, apenas ha quedado documentación.

En esta búsqueda de fuentes la partitura fue, como hemos señalado, nuestra mayor preocupación: dar con aquellas 234 obras catalogadas por ejemplo en el primer tomo de la obra citada y hacerlo desde una moderna aproximación histórica, que ha de ir más allá de trasnochadas técnicas historiográficas sólo dedicadas a la descripción positivista. Esta búsqueda nos sirvió para constatar que la mayor parte de ellas se encuentran a día de hoy perdidas; sólo conservamos 94, en buena parte en archivos extranjeros. Esta cifra es doblemente preocupante. Revela que se han perdido la mayor parte de las obras, algunas fundamentales, pero, además, la mayoría de las conservadas pertenecen a sólo tres autores: Vicente Martín y Soler, Manuel García y José Melchor Gomis, que justamente vivieron fuera de España. Europa hizo lo que no supo hacer su patria, proteger sus obras.

La segunda clave, no menos trascendente, fue el estudio de estas fuentes que nos han de llevar a conocer la valía de las obras y con ello la necesidad o no de su recuperación. Para ello se han contemplado algunas variables como han sido: la aportación de las obras a nuestra historia musical, es decir, el valor musical; su interés dramático y escénico; la recepción en su época, (si la ópera *Odio ed amore* de Obiols, se estrena en La Scala en 1837 y resiste 12 funciones en presencia de Mercadante, Rossini y el libretista Felice Romani, que es un mito entonces, si es editada por Ricordi y recibe críticas formidables, es que se trata de una obra de valor); su adecuación o no a las corrientes predominantes europeas o hispanas; sus peculiaridades idiomáticas hispanas, –puede ser interesante para Galicia o cualquier otra región de España– aunque no sea de lo que podríamos denominar valor nacional; y, finalmente, hechos externos como si merecieron ediciones en reducción de canto y piano, lo que indicaría su asunción por el mercado.

La segunda clave nos plantea además las dificultades que acompañan al complejo estudio de la lírica. Fue Lorenzo Bianconi en su ya famoso artículo “Perché la storia dell’opera italiana?” (Bianconi, 1985), quien marcó el exigente camino para acercarse a la lírica: “Una explicación sobre la historia del teatro lírico no nos la puede dar en absoluto el estudio de su morfología musical, ni la investigación de la relación entre la música operística y el desarrollo de los estilos de composición. Los componentes de espectáculo, visualidad, gestualidad, la estructuración dramática de la ópera en su relación dialéctica con la dramaturgia del teatro literario; los factores institucionales y la estructura productiva, son otros tantos aspectos determinantes del fenómeno musical ‘teatro de ópera’. Añadir al estudio de los estilos, de las formas musicales operísticas,



una historia del libreto, de lo vocal, de la escenografía, no significa hacer justicia a la complejidad de la estructura del fenómeno operístico”. El camino, como vemos es complejo pero debe de ser andado.

Todo el camino al que acabamos de describir ha de terminar en algo difícil: establecer una valoración de la obra. Parece necesario añadir el porqué de estos criterios. No se puede recuperar una obra sólo por su antigüedad. La antigüedad es un valor que invita a la conservación pero no necesariamente a proponer su recuperación. En un género como el lírico del que han llegado a nosotros miles de obras, muchas de ellas producidas como señalaba Ramón Barce, de manera casi industrial, necesariamente la mayoría han de tener un valor relativo. No se beneficia al patrimonio sacando a luz obras que es preferible permanezcan en el reposo de los archivos. De otra manera, la recuperación de una obra mala hace flaco favor al intento de crear un repertorio.

La tercera clave en este proceso ha sido proceder a la edición de las obras. En el año 1989, cuando se crea el ICCMU, no existía ni una sola zarzuela que tuviese una edición orquestal. Ni siquiera de obras tan fundamentales como *El barberillo de Lavapiés*, *Pan y toros*, *La verbena de la Paloma*, o *La revoltosa*. Solo cuatro obras líricas de nuestra historia merecieron el premio de la edición, y, lo que es sintomático, todas, menos una, en el extranjero: *Le revenant* y *Le Diable a Seville* de Gomis por el editor francés E. Troupenas, y *La mort du Tasse* de Manuel García por F. Marquerie Freres. La editada en España fue *Ildegonda* de Emilio Arrieta apadrinada por Isabel II.

No se puede defender un patrimonio sin una industria editorial potente. No es éste el lugar ni el momento de recordar qué significaron industrias editoriales como las dos francesas a las que acabamos de aludir, o sobre todo, las dos más implicadas en música lírica de Francesco Lucca y Ricordi. El imperio ejercido por la ópera italiana desde comienzos del siglo XIX es inconcebible sin ellas.

Desde el ICCMU hemos podido observar cómo la edición ha sido clave para la recuperación de nuestro patrimonio lírico realizado hasta hoy. Las ya abundantes representaciones y grabaciones en el extranjero de obras de García, Gomis, Arrieta, y más aún de Martín y Soler, se han basado en la existencia de nuestras ediciones.

Pero el tema de la edición merece otras reflexiones como la que se refiere a cuáles son los criterios para una buena edición y con quien se debe contar para llevarla a cabo.

La respuesta es muy simple. Una buena edición es la que permita una buena ejecución. La meta final de la edición de una partitura ha de ser generar

un producto concebido no para deleite de musicólogos, conducido exclusivamente por un purismo formal, sino, una partitura que tiene en cuenta el servicio a la orquesta, o al grupo que lo interpreta y al director. Es evidente que no es igual una partitura del siglo XVII que otra de 1890.

El editor no ha de tener miedo a completar la partitura añadiendo y normalizando ciertos signos de agógica y dinámica, cuando los crea imprescindibles; modernizar la escritura de ciertos instrumentos transpositores en partituras ya del XIX avanzado, siguiendo los criterios internacionales; completar las articulaciones, y, por supuesto, tiene la obligación de corregir el original cuando tenga erratas, que al menos en el caso de las obras líricas que hemos trabajado suelen ser abundantes. Tampoco se debe de tener miedo a citar la palabra “restauración” (González Marín, 2001), referida a obras antiguas donde el musicólogo se puede ver obligado a completar algo, siempre que el criterio de “restauración” esté perfectamente asentado en la ciencia musicológica.

Casi no es necesario añadir que estos “cambios”, han de ser marcados con corchetes, o de algún otro modo, que testifique en que lugares hay una intervención expresa del “editor”, y por supuesto comentados en la introducción científica que acompaña la edición.

Una segunda reflexión acompaña al tema de la edición, y es quién debe llevarla a cabo. Hay que partir de que eso no se puede determinar a priori. Parece que por definición es el musicólogo la persona naturalmente adecuada, pero es necesario añadir de inmediato que un musicólogo con unos conocimientos musicales óptimos, lo que he de reconocer, se da poco.

Desde el ICCMU hemos tenido una postura muy abierta a la hora de buscar quiénes llevaban adelante nuestros proyectos. Y hemos contado frecuentemente con la participación de directores de orquesta con un perfil específico bien por su conocimiento del repertorio lírico hispano, sobre todo en el campo de la zarzuela, o de directores de grupos de “música histórica”. En ambos casos su contacto directo con cierto tipo de obras, especialmente si hablamos de músicas históricas, que requieren una especialización, los hace adecuados. En tercer lugar hablaría de la participación de compositores de escuela; es decir, con formación académica estricta. En este caso se ha de vigilar que no caigan en la tentación de “mejorar la obra”.

Existe una cuarta y última clave para una buena recuperación del patrimonio, que tendría que ver no con la musicología sino con la gestión musical. Toda la labor de la que acabamos de hablar, resultaría poco útil sino se logra lo que podríamos denominar su rentabilidad social y cultural. Es aquí donde hemos de manifestar que el muro contra el que hemos de luchar es mayor. Ya

hemos aludido a la insensibilidad existente ante nuestra historia musical y sus valores. Aún hoy en el siglo XXI se puede oír que si nuestro repertorio está olvidado, sin duda se debe a su escaso valor. Una postura que refleja una ignorancia supina, un desconocimiento de nuestra historia en la que a los músicos nacionales apenas se les dio opción alguna de competir con la gran industria italiana y francesa de la ópera, y, desde luego, también debido a las vicisitudes que rodearon los pocos estrenos consentidos, realizados casi siempre en las peores circunstancias en cuanto a escenografía, calendario, intérpretes, etc. La labor que hay que hacer en este campo es aún hoy inmensa.

### **Un legado que espera. Los nuevos caminos y estrategias**

Sería un error creer que el camino andado ha sido suficiente. Existen más de cien títulos de zarzuela que desde nuestra perspectiva ameritan su recuperación, sobre todo, del periodo de las décadas de 1850 y 1860, pero también, del último tramo de la restauración de la zarzuela grande de los 1880 y 1890, años en los que se discute si el camino de nuestra lírica era la ópera o la zarzuela y a resultas de lo cual surgen esas obras capitales como *la Bruja*, *Curro Vargas*, *La tempestad*, o los grandes títulos de Miguel Marqués como *El anillo de hierro*, *El reloj de Lucerna*, por citar solo algunos ejemplos.

Pero queda sobre todo el inmenso camino del siglo XX. Recuerden Vds. que entre el 1900 y el 1939, se estrenaron unas 1.500 zarzuelas, dentro de una variedad de teatro lírico por el que pasa la otra modernidad del XX. La zarzuela tuvo entonces mil caras: la revista moderna, revista de visualidad, el género ínfimo, las variedades, la opereta, las parodias, la gran Zarzuela Grande, y sobre todo la zarzuela regional que se imponen en un mercado lleno de vida.

Es decir, variados modelos en los que a toda la rica tradición lírica española se añaden nuevos elementos acarreados por las modas europeas de entonces y las que llegaban de Estados Unidos. Libretistas y compositores construyeron en aquellos movidos años un teatro popular que se enriquecía, asimilando las novedades de la cultura popular, renovando las industrias culturales, construyendo la otra cara de la modernidad, una nueva cultura, dinámica, urbana, laica, que asimilaba todo lo que venía del mundo, pero sin renegar de lo castizo. Los músicos de la generación del 27 no entendieron nada cuando calificaron a este gran teatro de “casoso”, adjetivo que se suele repetir al hablar de este género, desde una total y absoluta ignorancia. Tampoco lo entendió Salazar que lo define como fuerza “depresiva”,

La zarzuela del siglo XX estaba ligada a un vitalismo nuevo, que se refleja en unos años frívolos que valoraban el placer, el juego, la belleza, el feminismo, los inventos, la velocidad, hasta el alcohol, convirtiéndose probablemente en el mejor símbolo de los felices 20. Es un pozo infinito en el que entrar.

Dentro de este mundo debemos hacer una mínima reflexión desde Pontevedra a la importancia del regionalismo en el mundo teatral del primer siglo XX, dado que ha dejado cientos de títulos. El Dr. Villanueva ha reflexionado sobre él como un modo de conseguir o enriquecer el universalismo por el que se lucha: “cualquier regionalismo cultural resultaba enriquecedor en la marcha hacia ese universalismo genésico, al sumar variedad y riqueza en el viaje hacia la unidad estética” (Villanueva, 2009). En realidad ya había hablado de ello el propio Unamuno: “Hemos de hallar lo universal en las entrañas de lo local, y en lo circunscrito y limitado, lo eterno” (Salazar, 1946).

El regionalismo es una fuerza importante por cuanto permite atacar ese fuerte impulso centrípeto que ejercieron Madrid y Barcelona. Esta realidad permitió mejorar el déficit musical de otras muchas zonas españolas en torno a la dictadura de Primo de Rivera, y hay que admitir que el movimiento dejó muy buenos frutos en nuestra cultura. La mejor demostración sería la zarzuela regional que recorre toda la nación, con obras definibles por un persistente color local, por la nota costumbrista. Es un inmenso mundo en el que sumergirse y en el que no nos podemos parar. Carlos Villanueva nos acaba de regalar una joya que es *La flor del agua* de Conrado del Campo y Said Armesto, que pone sobre la mesa el desconocimiento que aún tenemos de este repertorio (Trillo-Villanueva, 2013).

La zarzuela regional servía de nexo de unión entre la dicotomía etnicidad/ciudadanía, y supo dar elementos para la integración de una España variada, y para la construcción de una comunidad nacional. Se unieron en ella factores emocionales y psicológicos, que era lo que necesitaba el inmenso público que vivía en España y América.

Algo similar sucede con la ópera. A pesar de los esfuerzos y del terreno avanzado, el campo de acción es aquí importante, hemos estrenado 35 títulos de ópera desde la creación del ICCMU, pero sólo con la recuperación de otros significativos, aún olvidados, será posible la comprensión de nuestra ópera.

Cronológicamente, y a pesar del esfuerzo realizado con la obra de Martín y Soler, hoy reintegrado al repertorio internacional, aún queda un título de relieve de su periodo italiano por recuperar, *In amor ci vuol destrezza*. Lo mismo sucede con Manuel García del que faltan obras tan fundamentales como *La figlia dell'aria* estrenada en Nueva York, o con ese autor fundamental del romanticismo,

Ramón Carnicer; quedan por recuperar al menos las obras que marcan su cambio estético final como *Isralia o Morte ed amore* de 1838. De esa fundamental década que fue la de 1830, existen otras dos obras básicas, *Ipermestra* de Baltasar Saldoni y *Odio ed amore* de Mariano Obiols, estrenada en La Scala de Milán en 1837. Sólo tres años después se estrenaba en el San Carlo de Nápoles *Igina d'Asti* del desconocido Tomás Genovés, modelo de melodrama romántico.

Del primer romanticismo tenemos sin estrenar *Gonzalo di Cordoba* de Antonio Reparaz, de 1857, dada con gran éxito en la vecina Oporto, obra con la que se inicia la recepción de Verdi en España, o *Giovanna di Castiglia*, 1848, del malagueño Antonio José Cappa, primera obra española estrenada en el Teatro del Liceo.

A partir de la restauración los títulos son más numerosos aún. Esperamos el retorno de *Don Fernando el Emplazado*, 1874, de Valentín de Zubiaurre, modelo de *Grand ópera*, que tuvo un éxito especial en España. En esa línea se sitúan la mayoría de las últimas óperas de ese gran compositor que es Tomás Bretón, su *Raquel*, 1900, *Farinelli*, 1902, o *Tabaré*, 1913. También se sitúa Chapí con su *Circe*, 1902, y ese compositor borrado de nuestra historia que fue Emilio Serrano, cuya *Giovanna la Pazza*, espera su resurrección. Como lo espera la sin duda mejor obra de Pedrell, tan admirada por Falla, *La Celestina*, 1902 y la destacada producción operística de Conrado del Campo.

Recuperar el repertorio histórico de nuestra lírica es el gran desafío que tenemos hoy en España. Creemos que no se puede plantear una actividad lírica, sinfónica o de cámara, mientras sea sufragada con presupuestos públicos, sin contemplar la recuperación del patrimonio propio, que ha de convertirse en una acción prioritaria de la cultura. Una programación manida y repetida convierte a la ópera en un producto de consumo, quizás tan necesario como el fútbol o los toros, pero no imputable a las arcas públicas.

¿Desde qué ideología se puede defender que el gobierno pague cerca del 40% de un bien, como la ópera, al que sólo puede asistir una parte mínima de la sociedad, justamente la que no necesitaría estas ayudas para consumirlo? ¿Es una actividad cultural repetir un mismo repertorio, limitarse a ser un mero contenedor de productos exquisitos, para un grupo privilegiado, como sucedió desde la restauración del siglo XIX?

No estamos cuestionando la presencia de los Verdi o Mozart que siempre será prioritaria, simplemente queremos verlos acompañados de obras de Lidón, Martín y Soler, Carnicer, Saldoni, Cuyás, Zubiaurre, Obiols, Eslava, Cappa, Reparaz, Serrano, Chapí, Bretón, Pedrell, Granados, Conrado del Campo.

Las estrategias para dar la vuelta a esta situación parecen claras: Cumplir con esa obligación presente, por cierto desde el siglo XIX, en todos los estatutos de los grandes teatros, de cuidar el repertorio histórico y la producción de la vanguardia propias. El director artístico de un teatro o de un festival, no puede ser el dueño del teatro, y se le deben exigir unos mínimos compromisos con nuestra historia, compromisos y conocimiento. Creemos que el no tenerlos hace difícilmente aceptable su elección.

No puede una sociedad del conocimiento como la actual, hipercientífica, admitir sin más que la historia ha hecho justicia con nuestro repertorio, que el veredicto que ha dado es definitivo, cuando, obras españolas que tuvieron miles de funciones en toda la hispanidad, aclamadas por generaciones como obras magnas, han sido borradas de la historia. La vida musical como repetición exclusiva de lo que podríamos denominar obras canónicas, es decir, el “repertorio manido”, es la muerte del acto cultural.

El patrimonio y su recuperación necesitan una estrategia compleja que es necesario plantear desde un control del estado y una vigilancia para que obligatoriamente se produzca, con una política de ediciones más activa y provocadora aún, un compromiso y demanda de la clase intelectual, una decidida ayuda de la crítica y los medios de comunicación, capaz de discernir una mala ejecución, de una mala obra, una crítica que se ocupe de esta realidad, y no solo de los *Otellos* y *Traviatas*. Es preciso acabar con ese mundo hostil que ha rodeado a nuestra lírica y con la indiferencia que lleva a expresiones intolerables como esa de “lo olvidado, bien olvidado está, por algo será”. Realidades que, hay que señalar, han cambiado algo en los últimos tiempos, pero no suficiente.

Yo creo que España no puede seguir siendo una mera importadora de música extranjera. Ni nosotros, ni una Europa del mercado común, —esperemos que también de la cultura común—, podemos ignorar un legado musical, que a la postre forma parte de la nueva Europa que queremos construir.

### Obras citadas:

- Sociedad Española de Autores Líricos, Estatutos*. Madrid, Imp. Huertas, 1932.
- Bianconi, Lorenzo (1985): “Perché la storia dell’opera italiana?”. *Musical/Realtà*, nº 17, VIII, 33-34.
- Casares Rodicio, Emilio (1986): “Legislación sobre música durante la República”. En *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*. Madrid: INAEM, pp. 255-264.
- (2002): “Fiscovich, Florencio”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5. Madrid: SGAE, 14.



- \_\_\_ (2017): *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación. 1. Desde Carlos IV a la Primera República, 1787-1874*. Madrid: ICCMU, en imprenta.
- Castelli, Aldo (1969): *Catalogo delle opere liriche pubblicate in Italia*. Firenze: Leo S. Olshchki, 1969.
- Delgado, Sinesio (1960): *Mi teatro. Cómo nació la Sociedad de Autores*. Madrid: SGAE.
- Díez Rodríguez, Cristina (2015): *Cádiz, centro operístico peninsular en la España de los siglos XVIII Y XIX (1761-1830)*. Tesis Doctoral, Dpto. de Musicología, Universidad Complutense de Madrid.
- Esteve Vaquer, José Joaquín (2015): *Som pobres de solemnitat! Cap a l'emancipació del músic preromàntic a Palma de Mallorca*. Tesis Doctoral, Dpto. de Arte y Musicología, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Fernández Álvarez, Emilio (2015): *Emilio Serrano, y el ideal de la ópera Española (1850-1936)*. Dpto. de Musicología, Universidad Complutense de Madrid.
- González Marín, Luis Antonio (2001): "Recuperación y restauración". En *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. I, Madrid: ICCMU, 2001, 59.
- Molina Foix, Vicente (2000): "La obra de Dios". *El País*, 4 de enero.
- Oliver García, Antonio (2012): *El teatro lírico en Granada en el siglo XIX*. Tesis Doctoral, Dpto. de Historia y Ciencias de la Música, Universidad de Granada.
- Salazar, Adolfo (1946): "Nota preliminar". En Igor Stravinski: *Poética música*. Buenos Aires: EMECÉ, 18.
- Stieger, Franz (1975): *Opernlexikon*. Tutzing: H. Schneider.
- Trillo, Joám, Villanueva, Carlos (eds.) (2013): [Conrado del Campo y Víctor Said Armesto] *La flor del Agua, zarzuela en un acto*. Madrid: ICCMU.
- Villanueva, Carlos (2009): "Adolfo Salazar y la crítica musical. Las otras orillas". En *Música y Cultura en la Edad de Plata 1915-1939*, Madrid: ICCMU, 221-264.

## DE LA IGLESIA AL SALÓN: UNA CRÓNICA DESDE EL CONCORDATO AL *MOTU PROPRIO* EN GALICIA (1851-1903)<sup>1</sup>

CARLOS VILLANUEVA

*Universidad de Santiago de Compostela*

**RESUMEN:** No es achacable a la falta de religiosidad de la música de nuestros centros catedralicios en el siglo XIX el deterioro del edificio musical de la Iglesia, argumento muy viejo que rebrotará en épocas de crisis. Tras las sucesivas desamortizaciones, asistimos a la pérdida de las rentas, al deterioro laboral de los empleados de la Iglesia, con la consiguiente caída del nivel de calidad que un repertorio sinfónico-coral exige. Las consecuencias –positivas alguna de ellas– también se dejaron sentir: traslado de los músicos a actividades civiles, aparición de los primeros conservatorios, nacimiento del movimiento orfeónico, etc. En suma, aquella tercera vía (con músicos de calidad y con atriles abundantes en el coro alto), necesaria para la consolidación de la gran música, derivó –precisamente por la falta de inversión– en una salida de la Iglesia hacia una nueva propuesta esencialista de la música sagrada que se concretó en el *Motu proprio*.

**PALABRAS CLAVE:** Concordato (1851), *Motu proprio*, Santiago de Compostela, s. XIX, Solesmes, Capilla de música, café-concierto.

**RESUMO:** Non é achacable á falta de relixiosidade da música dos nosos centros catedralicios no século XIX o deterioro do edificio musical da Igrexa, argumento moi vello que rexurdirá en épocas de crise. Despois das sucesivas desamortizacións, asistimos á perda das rendas, ao deterioro laboral dos empregados da Igrexa, coa conseguente caída do nivel de calidade que un reper-

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido realizado en el marco del I+D+i: *Fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875-1951): Ciudades del Eje Atlántico* (REF: HAR2015-64024-R), proyecto de investigación financiado por el MINECO mediante una ayuda con Fondos FEDER de la Unión Europea.

torio sinfónico-coral exige. As consecuencias –positivas algunha de elas– tamén se deixaron sentir: traslado dos músicos ás actividades civís, aparición dos primeiros conservatorios, nacemento do movemento orfeónico, etc. En suma, aquela terceira vía (con músicos de calidade e con atrás abundantes no coro alto), necesaria para a consolidación da gran música, derivou –precisamente pola falta de investimento– nunha saída da Igrexa cara a unha nova proposta esencialista da música sagrada que se concretou no *Motu proprio*.

**PALABRAS CHAVE:** Concordato (1851), *Motu proprio*, Santiago de Compostela, s. XIX, Solesmes, Capela de música, café-concerto.

**ABSTRACT:** The decline of the musical edifice of the church cannot be attributed to a lack of religiosity of the music produced by our cathedrals during the XIX century, a worn-out argument which springs up in times of crisis. Following successive confiscations, there is a loss of income and a deterioration of working conditions within the church, with the subsequent decline in quality of the symphonic-choral repertoire. The consequences –some of which were positive– were also felt: musicians turning to the civil sphere, the establishment of the first conservatories, the emergence of choral societies, etc. In sum, that third track (with experienced musicians and abundant positions in the upper choir loft), necessary for consolidating great music, resulted in an exit from the church –precisely due to a lack of investment– toward a new essentialist approach to sacred music which found expression in the *Motu proprio*.

**KEY WORDS:** Concordat (1851), *Motu proprio*, Santiago de Compostela, XIX century, Solesmes, Musical chapel, café-concert.

## Antecedentes

Los antecedentes y principios del Concordato de 1851 arrancan, como es de general consenso, en las Cortes de Cádiz; lo adelanta el decreto de 1 de diciembre de 1810: *han acordado las Cortes que se suspenda desde ahora el nombramiento de prebendas, raciones, beneficios y otras piezas eclesiásticas, de cualquier clase que sean, en la península y dominios de ultramar; exceptuando las prebendas de oficio, o que tengan anexa cura de almas (...) Así mismo, mandan las Cortes que se pongan en tesorería las rentas de las prebendas, beneficios y piezas cuyo nombramiento se suspende* (apud López-Calo, 2012: 572).

Esta disposición, sumada a la desaparición del Voto de Santiago, es preludio de nuevas medidas tomadas en el Trienio Liberal y en posteriores desamortizaciones (las de 1835 y 1855) que, como eje de las hipótesis aquí analizadas, dinamitaron la estructura laboral de las capillas de música, dejaron a sus componentes en precario, y obligaron a crear un interesante trasvase de aquellos operarios hacia los nuevos espacios de recreo de la sociedad civil. Todo ello, si cabe, favorecido por la *Real Orden*, de 28 de febrero de 1839, que potenció la creación de ateneos, liceos, círculos, sociedades recreativas e instituciones diversas, primero en Madrid y Barcelona, y posteriormente, siguiendo un proceso de mimesis, en el resto del territorio español (Cortizo, Sobrino, 2001: 11).

El gran poder de la Iglesia en Galicia, y en especial el de la Iglesia Compostelana a comienzos del siglo XIX, suponía en 1800, como indica Barreiro Fernández (2003: 436), las dos terceras partes de la riqueza de Galicia en rentas y foros, además de edificios, diezmos, donaciones... Por no hablar del Voto de Santiago, que dejaba en Compostela, a mediados del XVIII, 2 millones y medio de reales, entrada de la que la mesa de la música recibía un 7%. No resulta, pues, extraño que rememorando aquellas épocas, el canónigo Santiago Tafall, liquidador y garante del cumplimiento del *Motu proprio* (1903), refiriera en claves económicas aquellos momentos de esplendor frente a estos nuevos tiempos de desplome y ruina en la actividad litúrgica-musical de la catedral:

Salvo el número de cantores —que hoy obedece a la plantilla señalada por el Concordato para Beneficiados-músicos, y en aquella época

eran nombrados por el Cabildo en mayor número, porque contaba con cuantiosas rentas para sostenerlos—, los instrumentistas son tantos en la actualidad como los que en el artículo se enumeran; únicamente han variado los sueldos que percibían, puesto que en tiempo del maestro [Melchor] López estaban bien dotados y hoy se hallan atendidos a misérrima retribución, consecuencia legítima de la angustiosa situación económica porque atraviesa la fábrica de la Catedral (Tafall, 1931, 234: 136-137).

Y nos referimos, igualmente, al esplendor económico, litúrgico y musical de los más grandes conventos, monasterios y colegiatas gallegos: San Martín Pinario, San Paio de Antealtares, San Salvador de Celanova, Sobrado de los Monjes, Santa María de Meira, San Julián Samos, San Esteban de Ribas de Sil, Armenteira, San Juan de Caaveiro, Carboeiro, Montederramo, Santa María de A Coruña, Xunqueira de Ambía entre otros (Garbayo, 2016: 213ss).

En cualquier caso, ya el Trienio Liberal, sino antes, permite registrar en las catedrales gallegas recortes, despidos e impagos en las capillas de música, que, como podremos comprobar, afectará a la sociedad civil en el desembarco de músicos de gran calidad, ahora despedidos o trabajando en sus antiguos centros a tiempo parcial (Cfr. Villanueva, 1994; Costa, 1999), movimientos y consecuencias que se verán agravados por la desamortización de Mendizábal (1835), con la declaración de bienes nacionales de las propiedades eclesiásticas y las propias recaudaciones, o la pérdida de los derechos y acciones del clero (López-Calo, 2012: 579).

Queda patente en los documentos catedralicios (Actas Capitulares, Libros de fábrica, etc.) las consecuencias de estos dictámenes políticos: debiendo pedir los cabildos soluciones al poder civil para las celebraciones de las grandes solemnidades (*Corpus*, Santiago el Mayor, San Martín de Tours, Inmaculada Concepción, Navidad, La Peregrina, San Froilán, etc.); reduciéndose las plantillas, contratando músicos externos para ocasiones especiales, dejando así de pagar salarios; usando el órgano como única alternativa en casos extremos, medida que obligará a tener los órganos preparados para su uso (Cela, López Fariña, 1996, t. I). De todos modos, frente a lo que hemos leído en diversos trabajos o estudios, las ceremonias de gran formato (a “gran orquesta”, como diría Hilarión Eslava) siguieron manteniéndose contra viento y marea, si bien con las lógicas restricciones y resultados derivados: caídas de primeros atriles, ascenso prematuro de aprendices, falta de ensayos, uso reiterativo de materiales, medidas disciplinarias ante las ausencias, contratos no deseados de músicos de

banda, uso de la música de facistol para fiestas de segunda, etc... Todo ello, sin duda, repercutió en el resultado artístico de los eventos, precipitando ideales celicilianistas, historicistas y engañosamente espiritualistas en reconocidos teóricos de la Iglesia, con las consecuencias que veremos de camino hacia el *Motu proprio*. En todo caso, señalaremos, en primer lugar, los malos resultados estéticos de las capillas, una consecuencia de la falta de inversión requerida a causa de la fatal crisis por la que atravesaba la Iglesia; y en segundo lugar, insistiremos en que no parece correcto hablar de una esencia de la música litúrgica que habrá de recuperarse –gregoriano, polifonía, etc.– como algunos historiadores del siglo XX han pretendido, al contextualizar éticamente el problema, en apoyo de las medidas “espiritualistas” que ya se preparaban en Italia desde finales del XIX.

### **Las capillas de música hasta el Concordato del 51**

Las recientes tesis y trabajos varios sobre la vida musical de Galicia en el siglo XIX (García Caballero, 2008; B. Cancela, 2010, 2013 y 2015; Barros, 2015), necesariamente centradas en la predominante presencia de la Iglesia, aunque abriendo sus recursos humanos hacia sociedades civiles, bandas de música o teatros, se han venido a sumar a investigaciones consolidadas sobre la música eclesiástica gallega de J. Trillo y C. Villanueva (1987; 1993), P. Alén (1987; 1993; 2000), J. B. Varela de Vega (1990), J. López-Calo (1992; 2012), L. Costa (1999), Villanueva (2000; 2002), J. Garbayo (2002; 2004; 2006) entre otros, necesarias para conocer desde dentro el mundo catedralicio ante las crisis, en la faceta laboral que ahora nos ocupa. A ello sumaríamos los trabajos ineludibles sobre teatros y espacios de ocio, urbanismo y sociedad de J. M. Pose Antelo (1992), J. A. Sánchez (1997) y A. Rosende (2014).

Sintetizando, la compacta familia musical de las catedrales gallegas, compuesta por trabajadores a tiempo completo y con salarios, hasta ca. 1808, respetables, si tenemos en cuenta las primas de productividad por actividades externas, con viviendas familiares subsidiadas por las propias catedrales, seguros de jubilación y viudedad, aumentos de salario periódicos, etc., se ve alterada por las drásticas medidas que las catedrales gallegas han de tomar ante los “ataques liberales”, como rezan algunas crónicas. Resulta significativa la casi desaparición, en Santiago de Compostela, de la Cofradía de las Ánimas (creada por el maestro de capilla Diego Verdugo en 1756), cuyo fin era proporcionar sufragios y entierro a los miembros de la capilla, garantizando de paso un reparto equitativo de las ganancias obtenidas en las actuaciones fuera de la catedral. Ha-



ciendo síntesis de trabajos referenciados (Villanueva, 2000 y 2002; López-Calo, 2012; Alén, 1987), los resultados de los recortes y despidos serán los esperados:

Reducción considerable de los salarios que, ya como un fatal hábito, acabará convirtiéndose en pagos irregulares a los empleados de la música, cuando no en impagos de media y larga duración, lo cual queda reflejado en la documentación de las distintas catedrales gallegas. Ello supondrá la concesión de permisos a los músicos de la capilla para actuar fuera de la catedral cuando el culto no los requiriese (fiestas y solemnidades que se fueron pactando con los años y que se reflejan en las correspondientes Constituciones); de todos modos, las polémicas y las sanciones por incumplimiento y desacato serán moneda corriente en las Actas.

Dificultad seria para mantener las plantillas-base en las solemnidades de primera clase; se echará mano de músicos externos, ocasionando que el timbre de la orquesta se vea afectado con la entrada de numerosos instrumentos de banda.

Ante la dificultad de seguir componiendo nuevas obras de repertorio, tal como se venía haciendo desde tiempos pasados, se echará mano a obras del archivo, a veces –como se denuncia con cierta frecuencia– con arreglos “teatrales” y poco adecuados. La imposibilidad de escribir nuevas obras de “gran formato” (el logro con el que Eslava habría soñado), cerró la salida a cualquier evolución de los compositores hacia la modernidad: por falta de medios humanos y de encargos. Lo revisaremos al analizar el tema desde la vertiente ideológica.

Otra consecuencia fue la caída progresiva de la enseñanza, interna y externa, que se impartía en las catedrales, lo que provocó el abandono de la obligatoriedad de los músicos de voz o de instrumentos de impartir docencia a los niños de coro y a otros jóvenes de la ciudad que quisieran incorporarse. Sólo la lenta aparición de conservatorios estatales o en sociedades de cultura y recreo paliarían, en parte, el vacío docente que la Iglesia dejaba, y que algunos maestros de Capilla trataron de solventar incorporando de nuevo a la Iglesia a la enseñanza oficial de la música mediante convenios con el Estado. Como analizan para Santiago L. Costa (1999: 237) y Pilar Alén (1993: 20) en esquemas de las plantillas entre 1800 y 1851, la caída definitiva, de la que ya nunca se recuperaría la catedral, se produce en el Trienio Liberal, pasando de 33/ 35 miembros (ca. 1800) a 18 miembros, cuatro de ellos contratados (en 1823).

La situación de precariedad económica de estas capillas facilitará/ forzará la permisividad de los cabildos en lo relativo a que los músicos pertenecientes a ellas puedan compaginar su trabajo con otras activi-

dades remuneradas: fiestas en otras localidades o en otras iglesias de la ciudad, participación incluso en las orquestas de los teatros y en fiestas profanas, etc. Esto enriquecerá, sin duda, lo que podríamos denominar *vida musical* de las ciudades españolas, tan precaria y empobrecida por aquellos años de inestabilidad bélica y dificultades económicas (Virgili, 1995: 379).

### Las capillas de música tras el Concordato

Aunque el Concordato de Pío IX con la Monarquía española (1851) se presentó como una solución a toda la problemática que hemos denunciado, en realidad, con algún repunte, supuso la caída de la disciplina musical y de la calidad de los funcionarios y contratados. El acuerdo suscrito, que se comprometía a pagar entre 3 y 6 funcionarios (desde una colegiata a una catedral-archidiócesana): maestro de capilla, organista dos/tres cantores y sochantre, vino a empeorar las cosas, debido a que, según lo acordado, los músicos “funcionarios” de la catedral deberían estar ordenados o en disposición de hacerlo en fechas inmediatas a su recepción, ejerciendo así como sacerdotes (“*cura de almas*”), además de las tareas de atril. Esto supuso una caída considerable de nivel, al desaparecer de las plantillas los profesionales seculares (la mayoría en la orquesta, algunos solistas y muchos organistas..., incluso maestros de capilla), hecho denunciado, entre otros, por Eslava o Barbieri en sus análisis referidos al Concordato (López-Calo, 2012). Lo vemos también en este apunte de Soriano Fuertes para la *Gaceta Musical de Madrid*, denunciando la situación e indicando, de paso, que en muchas ocasiones se realizan simulacros de oposiciones, sin la debida altura o el nivel requerido de quienes opositaban: *Como en la actualidad no hay quienes reúnan la dignidad del sacerdocio y la suficiencia artística necesaria... unas se hallan vacantes por falta de oposiciones y otras necesariamente se proveen en los sacerdotes que las pretenden, siquiera estén adornados de los conocimientos necesarios* (*Gaceta Musical de Madrid*, nº 1, 4 de febrero, 1855, *apud* Virgili, 1995: 390).

Al tiempo, se produjo el rechazo de los profesionales laicos que vieron en los nuevos funcionarios-sacerdotes una lamentable injerencia, algo que queda reflejado en las oposiciones futuras y sus correspondientes informes, dada la baja calidad y el escaso perfil de buena parte de aquellos aspirantes, como hemos comprobado en el caso de Lugo, con Juan Montes como miembro de un tribunal de oposición controvertida (Villanueva, 2016: XX).

El requisito del sacerdocio tuvo, sin embargo, para la sociedad civil, el beneficio directo o indirecto de permitir acoger a muchos y grandes profesionales dados de baja, o bien, con suerte, trabajando a tiempo parcial en las plantillas de las catedrales; profesionales que abrirán sus conocimientos y experiencia hacia centros de enseñanza, círculos de artesanos, sociedades económicas de amigos del país, orfeones, bandas, coros, sociedades o clases particulares, etc., con lo que muchas ciudades y villas gallegas se vieron muy favorecidas por la crisis, como es el caso de Ourense (Garbayo, 2003) o de Santiago de Compostela (un tema estudiado *in extenso* en su tesis por M. García Caballero, 2008).

Así pues, como ya lo estamos comprobando en recientes trabajos, habrá que empezar a encuadrar la crisis de las capillas de Música en un marco económico y social más amplio (crecimiento de la sociedad burguesa, pre-industrialismo, bajada de salarios, el ocio organizado, etc.) para poder hacernos una idea cabal de las razones de una decadencia de la Iglesia que no puede limitarse, únicamente, al proceso desamortizador, por mucho que éste tenga que ver, desde luego, tanto con el aspecto laboral como ideológico.

La evolución del número de músicos a sueldo en Santiago muestra una clara regularidad en torno a los 15-17 números entre 1880 y 1910, una fuerte crisis entre esa fecha y 1929, y una recuperación en este último tramo, cuyos detalles se nos escapan, entre otras razones, porque en esos años la documentación es muy deficitaria e imprecisa como ya se ha apuntado al hablar del personal y sus salarios antes de 1910 (Costa, 1999: 276-313). En suma, salarios bajos y devaluados y muchos aprendices-becarios en sus primeros años; además de una menor masa salarial a repartir entre más gente. En las crisis, como ocurre a día de hoy, se pierden trabajos estables y se multiplican los puestos interinos para fiestas concretas.

Algunos instrumentos básicos en una orquesta convencional tuvieron presencia durante algún tiempo; es el caso del oboe, que desaparece en Santiago 1890, del figle que lo hace en 1895, o del violonchelo, en 1903 (Costa, 1999:309). A partir de 1910-15, solo encontramos un clarinete, una trompa y tres violines, pero es bastante probable que se contase con agregados ocasionales de la Banda Municipal para determinadas fiestas, que de hecho son mencionados en 1929 y cuya presencia es comentada tanto en prensa como en acuerdos capitulares.

Cabe preguntarnos, a la vista de salarios bajos, impagos o contratos en precario, por las razones que llevaron a los músicos sin contrato fijo a permanecer en su catedral durante buena parte de su vida activa –cuanto no toda– como se desprende de los datos expuestos páginas atrás:

A nuestro entender, era una cuestión de mentalidad, pero también de inteligente cálculo. La pertenencia a una institución de tanto abolengo como la catedral debía suponer, sin duda, un sello de prestigio dentro de una sociedad tan conservadora como lo era la compostelana, o la de cualquiera de las otras ciudades levíticas gallegas del s. XIX.

Desde aquella posición, como músicos de la catedral, no era difícil acceder a otros empleos a tiempo parcial en sociedades, teatros, cafés, bandas de música, orquestinas, o en la enseñanza... Y en última instancia, el escaso salario que pagaba la Fábrica era siempre un seguro de supervivencia en caso de que la fortuna que rige en el mercado libre se mostrase puntualmente adversa (vemos en las actas que la catedral va pagando tarde y dando limosnas, perdonando los alquileres, sufragando entierros, ayudando a las viudas, etc.) (Alén, 1987; Costa, 1999).

El pluriempleo era, pues, una necesidad asumida y una inteligente estrategia desde el punto de vista económico, al tiempo que permitía mantener el estatus social mínimo que la percepción de una nómina garantizaba, dentro de una mentalidad social en la que la disposición de rentas fijas –sean grandes o pequeñas– es siempre un valor muy apreciado (cfr. García Caballero, 2008; Alén, 1987 y 2000).

### **El modelo compostelano *et alteri***

Conscientes en Compostela de esta realidad, el Cabildo, a pesar de que en principio la pertenencia a la capilla de música exigía exclusividad, se mostró tolerante con todas aquellas actividades paralelas de sus empleados, siempre y cuando ello no redundase negativamente en (a) falta de servicio en el culto o en los pertinentes ensayos programados; (b) en el menoscabo moral de los servidores de la Iglesia, y por lo tanto del propio Cabildo (salidas nocturnas, obras de teatro de tono y contenido reprobable, trifulcas y peleas callejeras, participación en manifestaciones políticas poco acordes a la ideología y valores de la Iglesia, etc.); (c) se anuncian multas, suspensiones y/o despidos ante reiterados incumplimientos, aunque detectamos muy escasas materializaciones de las sanciones.

El considerado menoscabo moral se llegó a hacer presente con la censura directa de la Iglesia a determinadas representaciones, y, por consiguiente, la prohibición a los músicos de tomar parte en ellas. Como analiza Montserrat Capelán (2012: 250-253), estudiosa de la obra de José Baldomir, cuando se estrenó *Santos e meigas* en Santiago, zarzuela de Baldomir y Linares Rivas, el

26 de marzo de 1908, los músicos de la catedral no llegaron a integrarse en la orquesta del Teatro Principal, como era habitual. En la documentación se expone que los músicos de la catedral “*han negado su concurso a esta función*”, como la empresa hizo saber en el programa de mano (*Heraldo de Madrid*, del 4-IV-1908, *apud* Capelán, 2012: 152), aunque es muy probable que aquella decisión no fuera tan espontánea y que, en realidad, se vieran obligados a desistir por imperativo eclesiástico, pues el obispo auxiliar de Santiago había calificado la zarzuela de impía.

La noticia llegó a trascender y, como desagravio, el Ayuntamiento de Santiago acordó homenajear a los autores, en notoria muestra de confrontación y desafío al Prelado y a la Catedral. El asunto acabó saliendo a la luz, de tal modo que, cuando al año siguiente se celebraron las elecciones municipales, uno de los argumentos esgrimidos por la oposición para no seguir votando al equipo municipal saliente, fue la defensa que la corporación había hecho de la zarzuela *Santos e Meigas*.

El hecho de que los músicos de la catedral se negaran a tocar hizo que la orquesta con la que contaron los autores para el estreno en el Teatro Principal fuera notoriamente de inferior calidad; y quizá por esta razón la obra no llegaría a estrenarse en La Coruña. Linares Rivas comentó a la prensa coruñesa que no quería repetir la experiencia de Santiago, estando dispuesto a presentarla si se conseguía la producción adecuada.

“Santos e meigas”. (...) Ayer tarde visité en el hotel Ferrocarrilana a mi distinguido y muy querido amigo Manolo Linares, notable autor dramático... Le pregunté cuándo tendríamos el gusto de oír Santos e Meigas, hermosa zarzuela, libreto suyo y música del inspiradísimo Balmóir, contestando terminantemente que hasta el verano no subirá a escena, pues él tiene decidido empeño en que sus obras se pongan en La Coruña con la mayor propiedad posible, para lo cual necesita asistir a los ensayos y hacer las indicaciones que juzgue procedentes. / Prohibirá en su representación a las compañías que faltas de elementos quieran estrenarlas en esta ciudad (*La Voz de Galicia*, 31-III-1908).

De todo este asunto, y de cara a nuestro discurso, quizá nos interesa más la carta abierta de Linares Rivas publicada en *El País* contra la censura eclesiástica y el ataque del obispo auxiliar, provisor y vicario de Santiago, en cuatro puntos: la imprudencia de juzgar y censurar una obra que no se ha leído; la falsedad de que *Santos e Meigas* ataque cualquier tema relacionado con el

Dogma católico; en efecto, trata sobre los abusos y los malos usos de la religión en el rural gallego; y, finalmente, que la obra es un mero reflejo de la realidad de la explotación en la aldea gallega por parte de unos y otros (“Obispos y brujas”, *El País*, 29-II-1908).

### Los nuevos tiempos

Otro elemento a tener en cuenta es el control indirecto de la catedral y su Cabildo en alguna de aquellas sociedades a las que irán a trabajar sus empleados: la *Sociedad Económica de Amigos del País*, fundada en 1878, con una importante plantilla de músicos catedralicios como docentes, entre los que citaremos a los hermanos Rafael y Santiago Tafall (B. Cancela, 2010), Hilario y José Courtier (Cancela, [Beatriz y Alberto], 2013), el cantante Joaquín Zugazagoitia, o los violinistas Gómez Curros o Laureano Rey (García Caballero, 2008: 341). Y no podemos obviar el apoyo directo que desde el Cabildo se prestaba a sociedades ideológicamente afines, como el *Ateneo León XIII*, apoyando, por ejemplo, un concurso musical de una misa al Apóstol para el año Santo de 1897:

Sin que sirva de precedente se concedieron quinientas pesetas de premio a la mejor misa a cuatro voces y orquesta, constando ésta de los instrumentos siguientes: cuarteto de cuerdas, flauta, clarinete, fagots, trompas, contrabajo y órgano. Manifestose que esa composición debía adaptarse al género de música y condiciones prescritas por la Sagrada Congregación de Ritos en su Reglamento de música religiosa, y que esta misa quedaría en propiedad de Excmo. Cabildo, y se ejecute en uno de los días del solemne triduo que se celebre en la basílica. La adjudicación e este premio se hará siempre que el jurado considere el autor acreedor a él (Actas Capitulares de la Catedral de Santiago, *apud* López-Calo, 2016).

Suena extraño –indica López-Calo (*Idem*)– que el tribunal para juzgarlo no fuera de la catedral sino de personas ajenas a ella: presidido por Enrique Lens, director del Conservatorio. Se le concedió el primer premio a Bienvenido Socias Mercadante, organista de Santa Ana de Barcelona; el segundo premio se le otorgó a Juan Montes Capón, quedando la partitura autógrafa de su misa en propiedad del Cabildo de Santiago; la primera obra se estrenó en la fiesta grande del apóstol del 25 de julio; la de Montes en la Traslación, el 30 de diciembre, según recogen las propias Actas Capitulares.

En todo caso, no resultará nada extraño hallar a miembros del Cabildo en las directivas de Sociedades de la nobleza o de la alta burguesía (Casino de Caballeros, por ejemplo), lo que explica aquella libertad de movimientos de los músicos catedralicios; o incluso de los alumnos del seminario para poder asistir a festivales civiles o religiosos, como hemos podido comprobar en el caso de Juan Montes en Lugo, que siendo estudiante de filosofía consigue permiso para tocar el piano en el *Círculo de las Artes*, en sustitución de Isidoro Blanco, su maestro y organista titular de la catedral (Varela de Vega, 1990; Villanueva, 2016).

No obstante, resulta habitual, y cada vez más frecuente, la presencia de los prestigiosos músicos de la catedral en tribunales de Juegos florales, o de la Banda municipal, como es el caso de las oposiciones a la dirección en 1894, pruebas que serán valoradas por el Músico Mayor del Regimiento de Infantería de Zamora de guarnición en La Coruña, José Braña Muiños; por el famoso compositor y músico lucense Juan Montes y por el maestro de capilla de la catedral compostelana José Alfonso Fuentes. Éstos han de evaluar un denso programa configurado por siete ejercicios variados (B. Cancela, 2015: 86). En las plazas de instrumentistas aparecen también como examinadores algunos antiguos miembros de la catedral (Lens, Courtier, Valverde y otros, ahora colaboradores ocasionales) (B. Cancela, 2015: 87).

El reglamento de la música en la catedral de Santiago de 1892 especifica la diversa normativa que deberá regular las actuaciones de los músicos fuera de la catedral y nos permite comprender mejor, si cabe, las aristas que genera el sistema de funcionamiento de fines del XIX, siguiendo a García Caballero (2008: 47ss) lo sintetizamos en los siguientes puntos:

No se permitirá que la Capilla ni la Orquesta se dividan en bandos que se hagan competencia para asistir a funciones religiosas extrañas.

No se permitirá jamás que se canten ni ejecuten fuera de la S. I. Misas, motetes, ni pieza alguna, ya de canto, ya solamente instrumental, que sea propiedad de la misma o pertenezca al archivo.

No se cantará ni tocará pieza alguna de la Capilla sin previo ensayo (...) bajo la dirección y responsabilidad del Maestro [so pena de multa].

Están obligados a asistir a todas y cada una de las funciones del Cabildo y a las extraordinarias que éste acuerde.

El fagot y el contrabajo se hallan comprendidos en el artículo anterior; y en adelante acompañarán siempre en los maitines cantados, ya para auxiliar las voces, ya también para sostener la cuerda.

Los músicos que falten a una función solemne de la S. I., sea de primera clase, sea de las que es costumbre solemnizar de esta manera, sufrirán un des-



cuento de ocho días, a no ser en caso de enfermedad o que se hayan ausentado con licencia del Cabildo.

Los que falten a los entierros de los señores Capitulares u otras funciones extraordinarias, que la corporación acuerde, sufrirán así mismo el descuento de ocho días.

Los músicos seculares, así de voz como de instrumento, que cantan y tocan en el coro bajo, y lo mismo los que tocan chirimías y otros instrumentos en las procesiones claustrales, volverán a usar el antiguo traje de manteo corto o talma negra, para la debida uniformidad y decoro del culto, evitando así la ridícula desigualdad que se observa, en procesiones las más solemnes, en los trajes y colores.

Respecto al funcionamiento de la capilla, además de las plantillas que se comprueban en los libros de la Fábrica y en la Mesa de la música, que hemos visto (cfr. Costa, 1999: 249ss), es bueno hacerse eco de frecuentes declaraciones muy de “reforma ceciliana” sobre la conveniencia o inconveniencia del uso de orquestas impropias para el culto, pretendiendo depurar el gusto y tratando de evitar *los abusos del poco devoto público que concurría a esos actos más bien a pasar el rato oyendo música que por dar culto y reverenciar a Dios* (Tafall, 1931), argumento recurrente en todas las disposiciones eclesiásticas desde Pedro Cerrone hasta el Padre Feijóo, ahora en la pluma de Santiago Tafall, que llegaría a censurar sus propias obras para “gran orquesta” (cfr. B. Cancela, 2013), como también llegarán a hacer Felipe Pedrell o Fererico Olmeda. Posiblemente, en paralelo y como consecuencia del deterioro de la orquesta, se van limitando hacia el final de siglo las audiciones musicales, los semi-conciertos sacros, las *siestas* y el propio uso de la orquesta en los actos litúrgicos que lo aconsejaban:

Leyose propuesta del Sr. Canónigo Sampere en que lamentándose de los gastos que ocasionaba a la Fábrica el sostenimiento de una numerosa Capilla, a pesar de lo cual notábase su falta de organización, la poca variedad de piezas musicales que se oían [pocos ensayos, no obligación de componer piezas nuevas, como antes] cuando tan abundante era el repertorio que se conservaba en el archivo de esta Santa Iglesia, la descuidada ejecución de las mismas y otras particularidades que reclaman pronta y decisiva corrección... (*Apud* Tafall, *Idem*).

El mismo Tafall apuntaba años antes, siendo censor y garante durante la implantación del *motu proprio*, que *en tiempos de los maestro* [Melchor] *López y* [Ramón] *Palacio el empleo de la orquesta en las funciones del culto llegó a rebasar*

*los límites de lo prudente* (Tafall, 1931; B. Cancela, 2013). De todos modos, durante las fiestas principales, y para que éstas fueran de total solemnidad en este fin de siglo, la capilla de Santiago, y la de otras muchas localidades españolas (cfr. Calo 2012), se refuerza notablemente, como ocurrirá en la primera década del siglo XX.

### **La iglesia como teatro: el público y sus peligros**

Se hace constar en diversos lugares (documentación catedralicia, o a través de la prensa local) especialmente en las grandes solemnidades, la gran cantidad de fieles que acudía al templo; el ambiente de recogimiento se ve turbado con frecuentes incidentes, por gente que se agolpa en las rejas para poder ver a los protagonistas, sin conseguirlo, lo que ocasiona lamentables espectáculos. Las autoridades civiles y eclesiásticas, conscientes de los escándalos que se producen, se esforzarán por evitarlo, reforzando la vigilancia con personal de seguridad propio o del Ayuntamiento. Aunque no siempre son efectivas estas precauciones:

Séanos permitido hacer manifiesta indignación que hemos sentido ante lo sucedido en la S.I. Catedral en el acto de cantar el “Miserere”. Prescindimos ya del mal gusto que tienen los que impidieron que pudiésemos oír la ejecución de tan hermoso canto, lo cual no puede tolerarse en ningún modo, porque en el templo se guarda la debida compostura, pero no pueden pasarnos desapercibidas las múltiples irreverencias que se han cometido./ Allí se tocaron inoportunamente esas malhadadas carracas y lo que es más, se bailaba, se golpeaba con sendos garrotos que tocaban castañuelas. Esto es impropio del pueblo culto y civilizado y se presta a bien tristes comentarios por parte de los forasteros (*apud* García Caballero, 2008: 56).

¿Qué decir de estas fiestas de especial impacto, con la ciudad repleta de peregrinos? Ya no solo era la gran misa solemne de Beethoven o Cherubini interpretada (con una orquesta mermada) con ocasión de la entrega de la Ofrenda Regia al Apóstol; eran los ruidosos villancicos al Apóstol (recuperados o de nueva creación) que, de cuando en vez, volvían a los atriles de la orquesta (Díaz, Villanueva, 2002); o bien la entrada de *el Coco y la Coca* haciendo los honores al Apóstol en el Altar Mayor antes de emprender el tradicional paseo de gigantes y cabezudos por la ciudad (Pérez Costanti, 1925); o qué decir de las populares *siestas* del Corpus, con interpretación de música popular, arias profanas, música

regional, o danzas..., tantas veces suspendidas y otras tantas recuperadas, dado el atractivo general que despertaban; lo leemos en la prensa local en 1875:

Interrumpida hace algunos años por especiales motivos la hora de música de las doce a una, durante el octavario de Corpus, ha vuelto a aparecer este año para aumentar el esplendor y magnificencia del culto al Santísimo Sacramento.

Durante ella se entonan alabanzas y villancicos al Señor, muchos lindísimos, en cuya elección está demostrando el maestro de capilla su gusto, así como la orquesta, que componen los más acreditados profesores de esta ciudad, confirma más y más la fama que de antiguo viene gozando (*Gaceta de Galicia*, 2-VI-1875).

Se indica también que a aquellas fiestas destacadas se va integrando la Banda Municipal u otras bandas contratadas, que participan en las más variadas procesiones por la ciudad o en la Alameda para recreo del pueblo llano.

¿Y qué decir de las fiestas navideñas? Se celebra el 24 de diciembre la Candelada de Navidad con canto de los salmos; se permite al organista para la ocasión interpretar música profana, con “*toques regionales en muchos casos*”: en la mañana de la víspera de 1893 se tocará una preciosa *muiñeira* original de D. José Curros, dedicada al Sr. Santiago Tafall “*y que es una composición de marcado sabor regional*” (apud García Caballero, 2008: 60). Por la noche del 24, antes de la Misa del Gallo, la capilla de música canta *villancicos y pastorelas*. Esa noche la guardia municipal vigila el interior de la catedral, pues alguna gente “*a la que el espíritu ya se le ha subido a la cabeza, acude a la Misa para perturbar el orden y causar chiste*”, como leemos en esa nota de prensa de 1884:

Los periódicos regionales hablan de teatro, conciertos, bailes, circos, etc., que tienen lugar en sus localidades. / Aquí nos contentamos con las funciones de la Iglesia que tienen sus correspondientes atractivos para muchos. Esta noche, sin ir más lejos, ¡poca jarana que habrá en la misa del gallo!”...(ruidos, carracas, sartenes..., la gente va preparada) (*La Gaceta de Galicia*, 27-XII-1884).

Se junta la fiesta de Navidad con la de la Traslación, del 30 de diciembre, con misas himnos, villancicos y salmos con toda la capilla y orquesta. ¿Y qué decir si es año Santo, con la apertura, al día siguiente, de la Puerta Santa?

Desde el último cuarto del siglo XIX se registra la participación de grupos particulares de músicos en alguna de aquellas celebraciones, en la catedral o

en otros centros de culto, cuando ya no hay orquesta organizada: por ejemplo el *Sexteto Curros*, que venía trabajando en casinos y sociedades recreativas, y que ahora incluye repertorio de motetes, villancicos y misas, arreglos de las obras de la catedral, con algunas piezas profanas... una rara mezcla como comprobamos: fragmentos de Mozart, oídos en la Iglesia de la Compañía; entremezclado en ocasiones con obras del director del grupo (Curros o Courtier), como el himno cantado en la Iglesia de la Enseñanza en 1880 (García Caballero, 2008: 63-64).

La falta de una orquesta estable de la catedral, que acostumbraba a amenizar aquellas funciones años atrás, se cubrirá ahora con otras agrupaciones que han ido apareciendo en la ciudad: la orquesta de la Sociedad Económica, que dirige Santiago Tafall, o el coro del Seminario con acompañamiento orquestal.

Las procesiones, cuando las hay, suelen ir acompañadas de la Banda, o bien de alguna charanga creada para la ocasión y que a veces se salen del guión, provocando no poco escándalo:

En la función religiosa dedicada ayer a la Virgen de las Nieves, estuvo solemnísima. Durante la Misa y a la hora de la Reserva entonaron la orquesta y las voces de la Capilla preciosas composiciones./ A las 6 de la tarde fue conducida procesionalmente la imagen, acompañándola de [la banda] música de Beneficencia Ya que de música tratamos, debemos decirle que produjo muy mal efecto el que se hubiese tocado la polka que aquí se ejecutó durante las corridas de toros y que está en boga en la plaza de Madrid y en todas las de España (*Gaceta de Galicia*, 9-VIII-1880).

Dejando a un lado el tema de la participación de las bandas de la ciudad en las fiestas religiosas, tema tratado *in extenso* por B. Cancela en su tesis doctoral, recientemente publicada (B. Cancela, 2015; 2016), conviene reseñar el relevante papel de los Juegos florales, como los celebrados en julio de 1897 en el *Ateneo León XIII*, y a los que Luis Costa relaciona su crecimiento con el propio movimiento *regionalista* (Costa, 1997: 251ss). En el jurado musical de una de aquellas convocatorias –como refiere García Caballero– se hallaban músicos bien de la Catedral o de las bandas invitadas a las fiestas, junto con profesionales de paso por la ciudad, (como fue el caso de Eduardo Ortiz, director de la compañía de zarzuela que se presentaba aquellos días en el teatro Principal). En el apartado de composición musical, se habían propuesto dos temas a los participantes: el primero, un cuarteto en dos tiempos, para instrumentos de

arco, cuyo primer movimiento, *adagio*, debía basarse en alguno de los cantares gallegos conocidos como “*alalás*”; y el segundo, *allegro*, en una *alborada* popular gallega (García Caballero, 2008: 251ss); Juan Montes será el autor premiado al mejor cuarteto (Villanueva, 2016).

El gran reconocimiento que la prensa local compostelana dispensó a los músicos de la catedral, incluso en momentos de aguda crisis, queda también reflejado en crónicas y noticias, también desde otras ciudades gallegas, como es el caso de Pontevedra, ciudad dependiente en aquella época de la archidiócesis compostelana. Prudencio Landín refiere en su “viejo carnet” diversos testimonios de aquella presencia de los músicos compostelanos, con ocasión, por ejemplo, de la solemne inauguración del *Teatro Liceo* en la que el conjunto de Hilario Courtier, posiblemente reforzado con músicos locales (a tenor del repertorio), pone música al acto, acompañado de los habituales compañeros de atril:

Cientos de luces encerradas en globos de cristal que sostenían gallardos candelabros, desparramaban su claridad por tanta belleza y tantos primores. Allá en lo alto, el soberbio techo pintado con sin igual maestría. Al frente el magnífico telón de boca cuyos cortinones caen con tal gracia y naturalidad que parece que se mueven al impulso del viento. Y arriba, abajo y en el centro una inmensa muchedumbre asombrada de la realidad de nuestro sueño y contemplando entusiasmada todo aquel sorprendente y hermoso conjunto. Levantóse el telón y apareció una decoración de salón gótico y dio principio la velada con una sinfonía escrita expresamente para esta solemnidad por el joven compositor Prudencio Piñeiro, figurando en la orquesta los profesores de Santiago Hilario Courtier, Santiago Tafall, Barros y Penela. Bajó el telón y tras un breve descanso, volvió a alzarse, apareciendo sentados varios señores de la Junta del Casino y de la Sección de Literatura. (...) Cerró esta parte la orquesta con una sinfonía de *Norma*. Luego un descanso y apareció en escena la compañía de Cepillo que representó *El Esclavo de su culpa*, de Cavestany. El entusiasmo y las ovaciones en cada acto fueron extraordinarias. Era muy de madrugada cuando terminó la memorable fiesta (*Apud* Landín, 1999: 26).

La presencia de los sextetos de Courtier, Curros o Tafall también se acomodaban en Pontevedra a las celebraciones litúrgicas, a veces con extraños programas en los que alternaban música de compositores de la catedral con otras

piezas clásicas de corte profano, cuando no con piezas de baile, como valeses o pasodobles. En cualquier caso, la presencia de los músicos compostelanos y su contrastada calidad siempre eran noticia en la prensa pontevedresa, aunque *El Avisador*, a 21 de enero de 1881, dé la noticia en el marco de una larvada polémica ¿Por qué tener que pagar a músicos de fuera cuando los tenemos en casa?:

Ayer, día en que la iglesia católica celebra la festividad de San Sebastián, en esta capital hace años a cargo del Ayuntamiento, la función religiosa tuvo lugar en la Colegiata de Santa María y un gentío inmenso poblaba las majestuosas naves del templo. La orquesta de la capilla de la Catedral de Santiago, o mejor dicho parte de ella, pues se componía de tres violines, un flauta, el contrabajo y un fígle, dos tenores, un bajo y un niño de coro, estuvo, como era de esperar, a la altura de su merecida fama./ Ahora vamos a permitirnos una observación sencilla. No es nuestro propósito rebajar en lo más mínimo el mérito del canónigo de Santiago ni de la orquesta de aquella Catedral, pero ¿creen nuestros lectores que era necesario gastar dos onzas para que predicase aquel sacerdote, y tres mil reales para que tocara ésta, cuando por la mitad, acaso, podría encontrarse sin salir de la capital, quienes desempeñasen uno y otro cometido? Creemos que no, y encontramos lo hecho censurable por el lado de las economías, que no autorizan esos despilfarros; y por el de la falta de protección que aquí se dispensa a todo lo que sea del pueblo, dando lugar a que no haya emulación, y a que perdamos en fama lo que ganamos en vanidad. Se celebró toda la novena sin orquesta alguna, ni siquiera con órgano, pero en cambio el día del santo, se echó la casa por la ventana. Adelante. No se diga que aquí no se mira por el pueblo. ¡Pobre pueblo, si confía en algo más que en sus propias fuerzas...! (*apud* Barros, 2015: 389).

Pero la movilidad de los músicos de la catedral no se limita al repertorio sacro, como cabría esperar, su presencia es destacada en salones, sociedades recreativas y, de manera reiterada en los cafés-concierto.

### **El café-concierto en Santiago**

Importante espacio de esparcimiento el del café-concierto para el marco de la creciente ciudad burguesa, como expone para Santiago de Compostela García Caballero (2008: 262ss). Supone un encuentro más abierto y un foco realmente

democrático de entretenimiento y cultura, con gentes de diferente estrato social y educativo y con presencia activa del estamento universitario (encuentros o reuniones informales de profesores y alumnos, como se describe en la novelística del XIX); también con tertulias, juegos de mesa y entretenimientos varios.

El primer gran café compostelano era el *Español*, fundado en 1875; le siguen *El Siglo*, el *Méndez Núñez* y el *Suizo*; a fines del XIX se abrirán nuevos establecimientos, aunque la regularidad de las actuaciones musicales va decayendo desde la década de los noventa. Como anota García Caballero, los recitales más notables y atractivos tenían lugar en el *Español* y en el *Méndez Núñez*, con formaciones no estables, sino que se iban alternando: desde el piano solo, violín acompañado, hasta formaciones de otra naturaleza, dependiendo del calendario festivo o de la propia oferta/ demanda. Ocasionalmente, y en momentos de mucho brillo, los propietarios podían animarse a contratar a cantantes en tránsito para interpretar fragmentos de ópera y zarzuela, repertorio muy socorrido en cualquier tipo de formación.

La relevancia social del café-concierto, como nos dice Casares (1994; 1995), es grande, máxime si tenemos en cuenta que en muchas ocasiones son el único entretenimiento de la tarde-noche, cuando no hay teatro, fiestas o similar, dado que muchas veces se prohíben las representaciones teatrales durante el curso escolar, o en varias épocas del calendario litúrgico controlado por la Iglesia; a fines de siglo se irá detectando la progresiva presencia de señoritas en el café.

La prensa comenta en muchas ocasiones la gran vitalidad de los cafés y el variado repertorio que allí se podía escuchar; lo leemos en *La Gaceta de Galicia*, con los protagonistas de siempre:

[...] Verdadero delirio hay por la tarde en el Café Español, Méndez Núñez o en la Fonda Suiza, para oír a Curros, Valverde y Courtier respectivamente en los citados cafés. ¿Quién no va a la Fonda Suiza a escuchar el Carnaval de Venecia a Courtier, que lo matiza divinamente.../ En el Méndez Núñez oye el público, entusiasmado, aquel célere *potpourri* de aires nacionales y en el Español a Curros, Cabanas, Cimadevilla, Gigirey, Brage y Pato, que dan a conocer a los admiradores el escogido repertorio. / Los establecimientos están llenos todas las tardes, y cuando terminan de tocar los artistas, las fichas de dominó, cucharillas, bandejas, etc., se ponen en movimiento y un ruido ensordecedor se oye, para que se repita la interpretación del número musical. En las tardes últimas los conciertos estuvieron inimitables. (*La Gaceta de Galicia*, 10 de noviembre, 1891).

El *Café Español* era, como decíamos, el más popular de todos ellos, al menos el más referido en prensa; situado en la calle de las Huérfanas (frente al actual Colegio de monjas) abrió sus puertas en 1875. El responsable musical en aquella primera fase era el notable *paterfamilias* Hilario Courtier (Cancela, [Beatriz y Alberto], 2013) acompañado de otros músicos de la Capilla; se comenta en esta noticia de la *Gaceta de Galicia*, como una novedad, que los propietarios han decidido dar una hora más a la sesión del concierto del *Cuarteto Courtier*:

Al inaugurarse el Café, introdujeron los dueños lo que aquí es una innovación, tener una hora de más concurrencia un cuarteto compuesto por distintos profesores, que deleitaba los oídos de los concurrentes con magníficas producciones musicales... A los anteriores se acaba de unir el violinista Sr. Corona (...) (*Gaceta de Galicia* (23-VI-1875).

Se destaca, como en las lecturas de Valle-Inclán o Pío Baroja, las disputas entre clientes antitéticos: los que iban a jugar y los que preferían escuchar música. El repertorio más frecuente en aquel cuarteto u otras formaciones eran fragmentos de ópera (las más conocidas de Donizetti, Verdi, o Bellini), además del *Adiós a la Alhambra*, de Monasterio, o las *Variaciones sobre el Carnaval de Venecia*, obras siempre requeridas por el público a cargo de Courtier. En 1883, tras la muerte de Hilario se hará cargo del grupo su hermano José (que ya venía participando con él); se programaban formalmente dos conciertos semanales (Cancela [Beatriz y Alberto], 2013); aunque no faltaba, como hemos leído, repertorio “regional”, muy habitual también en los cafés de Lugo de Juan Montes (Varela de Vega, 1990; Villanueva, 2016).

Otro punto de interés es la programación de las actividades del *Español*, que aparece reflejada en la prensa como si de un teatro se tratara: con páginas novedosas que se referían en la prensa madrileña, o piezas de los estrenos que se presentaban en el Teatro Principal (*Lucrecia Borgia*, *El Barbero de Sevilla*, *Luisa Miller*, etc.), y nunca faltaba el *Minueto* de Boccherini, que tanto gustaba al público y con el que se cerraba la noche:

El concierto del sábado ha sido un triunfo para el maestro [José] Courtier, de tanto mérito artístico, como el difunto Hilario, para el aprovechado joven Sr. Prieto que se estrenaba con el contrabajo.../ El café se hallaba de bote en bote (...) El público complacidísimo.



Una súplica al Sr. Perdigón [dueño del café]; el público sensato desea que los aficionados al dominó suspendan el traqueteo de las fichas durante la ejecución de las piezas; es muy sensible que por gusto de unos cuantos se quede el resto de los espectadores sin recibir los más delicados matices de las composiciones (...) (*apud* García Caballero, 2008: 267).

Con el paso del tiempo, la clientela del café-concierto fue disminuyendo (quizá con la creación de las nuevas sociedades recreativas, más cómodas y recoletas, o con la normalización del cinematógrafo). En todo caso, hay siempre la intención de mantener el interés y la oferta, con una variedad grande en la programación, muchas novedades y siempre completo el cuarteto/ sexteto del *Café Español*. A fines de siglo se comprará un piano alemán de gran calidad, como refleja la prensa.

Mientras, en el *Méndez Núñez*, en la rúa Preguntoiro, escuchábamos al *Sexteto Valverde*, con una programación similar a la que veíamos en los anteriores recintos. Ofrecía como variedad la sesión matiné de 3 a 5 de la tarde (la “hora del café”); aunque inicialmente alterna con Courtier y su sexteto/ cuarteto, en 1891 se hará finalmente cargo el *Sexteto Valverde*, con una programación similar a la del *Español* (fragmentos de ópera, danzas y arreglos de clásica y música “regional”). Contratan, como en aquél establecimiento, a instrumentistas o cantantes renombrados/as que pasaban por la ciudad (García Caballero, 2008: 271).

### **Regeneracionismo a las puertas del *Motu proprio***

La deriva nacionalista de Pedrell y su influencia en el pensamiento musical posterior al *Motu proprio* en personajes tan influyentes como Otaño o Villalba no debe hacernos olvidar, por un lado, el peso de la liturgia a “gran orquesta”, defendida por Eslava y que tanto costaría desbaratar; de otro, que la reforma solesmense trasladada a España a través de Silos aún estaba lejos de fraguar en las catedrales (¿y cómo podría trasladarse la estética de Silos a los coros catedralicios sin que pasaran muchos años?); finalmente, creemos, como bien apunta Costa, que al deterioro de las capillas de música y sus consecuencias estéticas vinieron a sumarse otros componentes –sociológicos o ideológicos– en un variado *crisol de intenciones*:

Nos anos fináis do século XIX e primeiros dos XX polo que atinxe á música, nacionalismo español, rexeneracionismo relixioso e pro-

fano e folklorismo conflúen nun mesmo crisol de intencións e de feitos, proceso que en Galicia sucede un pouco máis tarde, a partir de condicionantes similares. Nós imos deternos no caso da presenza da música relixiosa dunha forte corrente rexeneracionista que se percibe desde mediados do XIX nos escritos de Eslava, e abarca todo o período que estudamos, imbricándose con outras dúas correntes de acción e pensamento que tamén tocaremos: pedrelianismo e o folklorismo (Costa, 1997: 264).

De hecho, la supuesta preparación, desde Eslava a Pedrell, de los futuros intentos regeneracionistas no contemplaba, para nada, la eliminación de la orquesta, o la vuelta al canto gregoriano y a la polifonía más estilizada del XVI; algo que solo se anunciaba como verdadero antecedente del *Motu proprio* de 1903 en el *Reglamento sobre la Música Religiosa* de 1894, aprobado por la *Sagrada Comisión de Ritos* (en realidad de 10 años antes, pero ahora refundido y actualizado en apoyo del *Motu proprio*) y publicado por Otaño como refuerzo a sus argumentaciones esencialistas (Otaño, 1912).

A nadie extraña, pues, que las composiciones religiosas de Pedrell anteriores al *Motu proprio* sean —como indica López-Calo (1991: 88-90)— para “gran orquesta”; o que su enfrentamiento desde la dirección de la capilla de música de Santa Ana de Barcelona obedezca al uso de grandes obras (de Gounod o Cherubini, entre otros) y de aparato orquestal más propio de Eslava. Pero el discurso de Pedrell, en *Por nuestra música* y en otros escritos posteriores, tratará de convencernos de que en su alma hubo una suerte de “conversión”, un antes y un después, encaminada al hallazgo de la verdadera esencia de la música sagrada, concepto que no dejará de usarse desde los “púlpitos” de la musicología eclesiástica: desde Otaño o Villalba hasta nuestros días (cfr. López-Calo, 1980).

Habla, pues, Pedrell de lo que era moneda corriente y que hemos venido analizando: deterioro de las interpretaciones, decadencia de los organistas (que compartían el teclado del órgano con el del piano en salones y cafés) y necesidad de pluriemplearse para poder sostener a las familias, o usando las palabras del propio Pedrell: “*Cierto es que no se puede exigir una regular habilidad al infeliz profesor que gana menos que un mandadero de monjas capuchinas*” (apud López-Calo, 1991:172).

La parte de acción editorial, su gran prestigio y su papel en los congresos y reuniones por toda España convertirían a Pedrell en uno de los máximos representantes y compromisarios de la implantación del *Motu proprio*, algo que bien pudo haberse atribuido a otros “conversos”, como Olmeda en Burgos,

Tafall en Santiago, o Goicoechea en Valladolid. Resulta paradójico que Eslava, que inspiró inicialmente a Pedrell en la vía del regeneracionismo teatral y religioso, pasara a convertirse, tras el “milagroso” arrepentimiento pedrelliano, en su enemigo declarado, algo que otros discípulos llevaron al extremo teórico del anti-eslavismo, como es el caso de Luis Villalba.

No resulta, pues, nada extraño que el reformismo de Eslava no solo no calara en los vigilantes del *Motu proprio* sino que llegara su música a ser etiquetada como “profana”. En realidad, como veíamos, en aquella época se debatía con frecuencia sobre la pérdida de calidad de las capillas y sobre la falta de profesionalidad de muchos maestros de capilla por la caída de las rentas y fruto de las consecuencias del Concordato del 51; mientras tanto, Parada y Barreto hablaba de la esperanza de los grandes compositores eclesiásticos que están por venir. Se precisaba una tercera vía que nunca se llegaría a alcanzar.

Las definiciones esencialistas del *Motu proprio* vendrán a sumarse más tarde a la propia emisión del decreto vinculante *urbi et orbi*. Y, desde luego, ni fue fácilmente asumible por los cabildos, ni se puso en marcha inmediatamente; ni siquiera el público podía entender una nueva liturgia tan alejada de la tradición “teatral” de las grandes solemnidades.

### **Algunos ejemplos de la implantación del *Motu proprio***

La confusión en la implantación de las directrices del *Motu proprio* debió ser, según todo parece, la tónica general: consecuencia del radical cambio de hábitos en el culto, la búsqueda de una austeridad impostada y no deseada, la inexistencia de comisiones de seguimiento, el total desconocimiento del canto reformado de Solesmes, y, en suma, la general confusión en el coro alto y bajo. Lo comprobamos en Oviedo en 1904, un año después de la promulgación del documento de Pio X:

A fin de evitar las disputas y cuestiones que algunas veces, con perjuicio del buen orden y disciplina que debe observarse en el Coro, se suscitan entre los Músicos y Sochantres, sobre si en ciertos días corresponde, o no, el Canto de Capilla, o aunque deba cantar la Capilla, no puede hacerlo por no asistir número suficiente de los individuos que la componen, se acordó que una Comisión compuesta de los Srs. Sandoval y Carbajal haga una tabla comprensiva de todos los días, en que según el Directorio de Coro y loables costumbres de esta S. I. hay, o debe haber, Canto de Capilla, que dicha tabla se someta a la aprobación del Sr. Obispo y Cabildo, y una vez que haya

sido aprobada obligue a todos a su exacto cumplimiento, y que se coloque en el sitio acostumbrado de la sacristía, para que todos sepan a qué atenerse, y especialmente aquellos, a quienes afecta más directamente, no puedan alegar ignorancia. Y entretanto se esté a lo acordado sobre este particular, y lo mismo cuando correspondiendo el Canto de Capilla, no pueda haberlo por no asistir número suficiente de los músicos que la forman (*Apud* Sanhuesa, 2006, AC nº 79, Cábildo Ordinario de 11-VIII-1905, fols. 389rº-vº.)

La rapidez de los cambios dependería, en buena medida, del posicionamiento del prelado de turno, la constitución de las comisiones y la eficacia de las mismas. Se publicaron en los Boletines diocesanos guías y orientaciones, como leemos en el de Oviedo, impulsado por el obispo Martínez Vigil, donde se atacan los abusos cometidos “*en el canto de las misas, en las letanías lauretanas, en el himno eucarístico, en motetes de novenarios, en las lamentaciones y miserere de Semana Santa, y en las Vísperas y Tercias pontificales que se celebran en nuestra Basílica Catedral, donde no se ve que se observan las disposiciones del Ceremoniale Episcoporum, ni las hermosas tradiciones musicales de la escuela gregoriana, o de nuestra escuela isidoriana*”, creada en la diócesis para la divulgación y perfeccionamiento del canto gregoriano, a imitación de la prestigiosa “Isidoriana” de Madrid, creada por iniciativa del arzobispo de Madrid, José María de Cos, con estatutos redactados por Felipe Pedrell y Eustoquio de Uriarte (*apud* Sanhuesa, 2006, *Boletín Eclesiástico Obispado de Oviedo*, 1-VI-1904, 162).

En todo caso, la reducción de la orquesta y el cambio “a facistol” de alguna de las fiestas no se tuvo en cuenta en las grandes solemnidades. Lo vemos en un solemnísimos Triduo a la Inmaculada los días 29 a 31 de diciembre de 1904 en la catedral de Oviedo; el cronista de los actos destaca la magnificencia y suntuosidad de los cultos, en los que la música tiene un lugar muy destacado:

No pasaremos en silencio el importantísimo papel desempeñado por la Capilla de la Catedral, reforzada con notables elementos y acompañada de nutrida orquesta, así como el realce prestado por el Orfeón Ovetense, cantando la hermosísima Salve. Todos, Capilla y Orfeón, matizaron delicadísimo las piezas musicales de los primeros Maestros en el divino arte, escogidas para esta solemnidad. La interpretación no pudo ser más acabada, ni la ejecución más sublime (*apud* Sanhuesa, 2006:190).

En Santiago, como en todas las localidades gallegas, se crearon comisiones de seguimiento y vigilancia del *Motu proprio*, en nuestro caso presidida por Santiago Tafall, antiguo violinista de la capilla, compositor para “gran orquesta” y posteriormente maestro de capilla y “neo-converso”, como Pedrell; el organista Marcelino Lozano como secretario, quienes –dice López-Calo– con gran celo y espíritu de fidelidad al documento pontificio, revisaron las composiciones que se usaban entonces en el culto de la catedral, estampando en ellas el veredicto de “Aprobada” o de “Prohibida”, llegando a censurar sus propias composiciones de pocos años atrás (López Calo, 2016) o las de maestros tan reconocidos como Melchor López o Ramón Palacio:

Durante el tiempo de los maestros López y Palacio el empleo de la orquesta en las funciones del culto llegó a rebasar los límites de lo prudente y a rayar en el abuso. Durante el octavario del Corpus, además de tocar la misa mayor, había lo que llamaba *siesta*, esto es, de doce a una tocaba la orquesta conciertos, cada día un solista un instrumento, alternando con el canto de los villancicos; de una a dos, cuartetos clásicos, por los instrumentos de cuerda; y de dos a tres, el órgano solo. Por la tarde, antes de la Reserva, se cantaba un aria con coros y orquesta y, aparte de esto, en todas las solemnidades, al ofertorio de la misa se tocaban sinfonías, conciertos, etc. Todo esto se hacía para realzar el esplendor del culto; y hasta tal punto se aquilataban los detalles, que los profesores de la orquesta estaban obligados a vestir el frac siempre que tenían que actuar en el coro de la iglesia. (...) / No podía ser más recta ni más digna de alabanza la intención que guiaba al cabildo que tales cosas disponía: pero hemos de reconocer que no iban acertados, a pesar de su buen celo, y el tiempo se encargó de hacer patente esta verdad, no sólo con la depuración del gusto artístico –que iba poniendo en evidencia ciertos anacronismos–, sino con los abusos del poco devoto público, que concurría a estos actos más bien a pasar el rato oyendo música que por dar culto y reverenciar a Dios con la modestia y recogimiento propios del lugar santo. El mismo Cabildo, convencido de estos inconvenientes, suprimió las audiciones musicales, semiconciertos sacros, y limitó el uso de la orquesta a los actos litúrgicos que lo permiten (Tafall, 1931, 234: 134).

Otro punto de apoyo imprescindible para la reforma extrema que se planteaba fue la formación musical en los Seminarios; vemos cómo se extiende el

habito de incorporar profesores de gregoriano en la docencia diaria (y de Silos, a ser posible), y repertorio “palestriniano” o “cecilianista” en los coros. Tomando como modelo el caso de Santiago de Compostela, fue, precisamente, Santiago Tafall, el presidente de la comisión de la implantación del *Motu proprio*, y censor del repertorio de la Capilla, quien impartiría la clase de gregoriano, mientras el maestro de Capilla se esforzaría en la inclusión del repertorio “a capella”. En cualquier caso, la misma incorporación de profesores de canto llano en el Cabildo produjo no pocos enfrentamientos y roces entre el Cabildo y el Prelado.

Las fiestas en el Seminario (patronos, homenajes, finales de curso) resultan un buen test para comprobar el avance del *Motu proprio* en estos centros. Hemos comentado una de aquellas conmemoraciones, con la participación de personajes determinantes para la reforma musical, como Santiago Tafall, Eladio Oviedo y Arce, Antonio López Ferreiro o Casto Sampedro, en las que al gregoriano se venía a sumar la recreación del *Códice Calixtino* por parte de los seminaristas. Así, en marzo de 1910, cuando Casto Sampedro está ultimando a toda prisa el *Cancionero de la Academia de San Fernando* le pide a Eladio Oviedo y Arce melodías del *Calixtino*. Alguno de los ítems, que luego Filgueira refiere en el prólogo como proporcionados por Tafall, procedían, en realidad, de Oviedo, como vemos en la presente carta en la que éste también invita a Don Casto a participar en el homenaje del seminario al muy querido D. Antonio López Ferreiro (que fallecerá pocos meses más tarde), iniciativa de homenaje que había partido del propio Sampedro. La respuesta de Oviedo al pontevedrés es inmediata y en ella se desliza el gusto en estas celebraciones por el repertorio popular, muy ligado al tradicionalismo compostelano:

A mi amigo: Ya tiene V. en su poder las melodías Calixtinas deseadas. Pero no basta solfearlas. Aquí tenemos el secreto del arte de su interpretación. Por eso queremos que V. oiga a mis alumnos. El Rector lo desea también./ Muy bien nos pareció la idea de ofrecer un almuerzo a don Antonio [López Ferreiro]/ He aquí el programa:  
12h. Almuerzo en S. Clemente/ 6h. Velada de música litúrgica y popular en el mismo edificio./ Para el almuerzo 8 ó 10./ Para la velada vendrán los alumnos ejecutantes ¿Cuándo? Cuando D. Antonio regrese de la Aldea y V. venga: después de Pascua.- El Domingo siguiente al de Pascua habrá en este seminario otra velada, y como en la de Santo Tomás quedó la boca dulce me pidieron otro número semejante. Pienso hacer éste: “El folklore gallego (poesía y música) en la Exposición Regional de 1909.

Crítica, recitación y canto, por los alumnos de Historia Eclesiástica y Arqueología Sagrada”/ ¿Quiere V. mandarme alguna poesía popular original, rara y alguna canción tan rara como aquellas que V. me aportó? Vuelvo a La Música Litúrgica/ N°1. Transcripción del Códice de Fernando I (s. XI) por D. José Sanmartín (antífona)/ N°2. Canto procesional transcrito del Códice Calixtino, armonizado diatónicamente por D. Santiago Tafall./ N°3. Canto de Ultreia, transcrito del Códice Calixtino por Dom Pothier, benedictino./ N°4. Himno de un Doctor Gallego transcrito del Códice Calixtino por D. José Sanmartín./ N°5. Adaptación de una cantiga gallega a la misma melodía del Doctor Gallego, por D. Santiago Tafall [“O cantar do galeguiño”]/ N°6. Farsa del Códice Calixtino (fragmento) transcrita y armonizada por D. José Sanmartín.  
Suyo afmo a[migo]/ E. Oviedo (*apud* Villanueva, 2007: 97).

En todo caso, la gran transformación musical que se gestionaba con las directrices del *Motu proprio* afectaba a otros estamentos, celebraciones y calendarios, como vemos en el empleo de las bandas de música en procesiones y otros eventos, una costumbre muy arraigada en nuestra ciudad. De hecho, como observa B. Cancela (2015: 109ss), las disposiciones de eliminar taxativamente la banda de las procesiones no dejó de ser un *desideratum* que no pasó del tímido intento arzobispal. Así, leemos en la prensa en relación al Corpus de 1906: “*A partir de este año [1906] el recorrido quedará reducido a las calles que rodean el templo de donde salgan y no figurará en ellas música [sic. banda] alguna. El clero cantará los himnos propios del Sacramento, conforme con el Motu proprio del Santo Padre [...]*” (*El Correo de Galicia*, 29-V-1906; 2, *apud* B. Cancela, 2015). Inmediatamente, encontramos una noticia de agosto de ese mismo año sobre la procesión de la novena a San Roque, a la que acompañaba la *Banda del Regimiento de Zaragoza*, pudiendo considerarse el caso anterior como excepcional y anecdótico; *un intento de instaurar la rigidez y la sobriedad del edicto papal que finalmente no frugó en cuanto a las procesiones* (*apud* B. Cancela, 2015:109).

López-Calo, M. A. Virgili y otros ponen, como punto de partida definitivo de la materialización del *Motu proprio*, el Congreso de Valladolid de abril de 1907 y la revista *Tesoro Sacro Musical* que de aquí nacería, dirigida *manu militari* por Nemesio Otaño. Añade en concreto el profesor compostelano que, en realidad, antes del *Motu proprio* ya existieron otros documentos “regenerativos”, pero que no fueron efectivos porque remaban contra corriente, y porque iban antes contra el pensamiento general; pero no ahora, *que venía a satisfacer*

*las ansias de una gran proporción de músicos y clérigos, catedralicios y de otros ámbitos* (López-Calo, 2016: 148).

Al hablar López-Calo de una “segunda edad de oro” a partir de los hijos del *Motu proprio*, con los Goicoechea, Mas y Serracant, Iruarrizaga..., o Almandoz, Ruiz Aznar, José Ignacio Prieto, en generaciones siguientes, está confirmando su firme convencimiento –en realidad sosteniendo las tesis de Nemesio Otaño– de que existe una esencia de la música sagrada, como ya venía anunciando la *Comisión de Ritos* de 1894, *encaminada a la gloria de Dios y la santificación y edificación de los fieles*:

La música sagrada, como parte integrante de la liturgia solemne participa de su fin general, que es la gloria de Dios y la santificación y edificación de los fieles, contribuye a aumentar el decoro y esplendor de las ceremonias eclesíásticas, y así como su oficio principal consiste en revestir de adecuadas melodías el texto litúrgico que se propone a la consideración de los fieles, de igual manera su propio fin consiste en añadir más eficacia al texto mismo, para que, por tal medio, se excite más la devoción de los fieles y se dispongan mejor a recibir los frutos de la gracia, propios de la celebración de los sagrados misterios (*Apud* Virgili, 1995: 403).

### **A modo de conclusión**

Como venimos insistiendo desde el mismo punto de partida, no es achacable la falta de religiosidad a las composiciones eliminadas de los atriles por el *Motu proprio*, cuanto a las interpretaciones de las mismas, consecuencia no tanto de su escasa calidad cuanto de la falta de inversión necesaria para mantener la gran orquesta que aquel repertorio precisaba. “*Para algunos observadores* –nos recuerda Myers Brown–, *ni la música antigua ni la moderna era apropiada para el culto; sin embargo, (...) el deseo para una reforma de la música sacra correspondía a una realidad social y que no se limitaba a un círculo de intelectuales dentro del clero. El italianismo en la música litúrgica que había sido objeto de crítica incluso desde el siglo XVIII, se añadía a la decadencia, cada vez más pronunciada, de las festividades religiosas cuyo problema fundamental no correspondía a cuestiones estéticas sino económicas, ya que los recursos destinados a la música del culto habían ido languideciendo después del desmantelamiento de las capillas musicales*” (Myers, 2004: 92).

El conflicto de la pureza y esencialidad de la música “sagrada” viene ya de los Padres de la Iglesia y de los enfrentamientos en el encaje de civilizaciones. El declive generalizado de la música en el siglo XIX es achacable al espectáculo



que se sigue de unos malos hábitos musicales, orquestas diezmadas, baja calidad de sus atriles y salarios muy por debajo de la media social requerida. Viene reforzado este regeneracionismo extremo que marca el *Motu proprio* por el desarrollo ideológico de distinto signo que confluye desde mediados del XIX: corrientes historicistas, tradicionalistas, cecilianismo, nacionalismo esencialista, etc., que deformaron y caricaturizaron conceptos, ya adelantados por Feijóo y los teóricos del XIX, sobre el uso de la orquesta, el italianismo, la música teatral en el templo, etc. ¿Y qué pasará en el siglo XX cuando el Concilio Vaticano II rompa con las tesis del *Motu proprio*?

Concluyendo, en el caso de la música religiosa la nota de discordia durante la mayor parte del siglo XIX fue la supuesta falta de adecuación al templo, la “contaminación” de la música sacra por parte de la profana, cuestión que, como decíamos, se venía arrastrando desde el siglo anterior. *Pero en el siglo XIX – como bien indica María Nagore (2004: 213)– a esta acusación se añade casi siempre la ausencia de calidad, debida a la escasez de recursos de las capillas musicales, a la falta de ensayos, y la limitada preparación y adecuación de los maestros de capilla, aspectos que no mejoraron precisamente tras el Concordato de 1851 y menos tras el Motu proprio de 1903.*

### Obras citadas:

#### Prensa:

*Gaceta Musical de Madrid*, 4 de febrero, 1855.

*Gaceta de Galicia*, 2 de junio, 1875.

*Gaceta de Galicia*, 23 de junio, 1875.

*Gaceta de Galicia*, 9 de agosto, 1880.

*La Gaceta de Galicia*, 27 de diciembre, 1884.

*El Correo de Galicia*, 29 de mayo, 1906.

*El País*, 29 de febrero, 1908.

*La Voz de Galicia*, 31 de marzo, 1908.

*Heraldo de Madrid*, del 4 de abril, 1908.

Alén Garabato, Pilar (1987): “Integración de los músicos de la catedral en la sociedad compostelana a comienzos del siglo XIX”. *Compostellanum*, XXII, n.3, 561-573.

\_\_\_\_ (1991): “Datos para una historia social de la música: La Guerra de la Independencia y su incidencia en la Capilla de Música de la catedral de Santiago”. *Revista de Musicología*, XIV, n. 1.

- \_\_\_ (1993): “Datos para una historia social de la música: el Trienio Liberal y su coincidencia en la capilla de música de la catedral de Santiago”. En López-Calo (coord.) *Estudios sobre Historia del arte: ofrecidos al Prof. Dr. D. Ramón Otero Tüñez*. Santiago, Servicio de Publicaciones de la USC, 17-26.
- \_\_\_ (1998): “A música en Galicia: do piano de salón ás masas corais”. *Galicia e América, cultura e sociedade arredor do 98*. Fac. Xeografía e Historia, Cursos de Verán, 73-101.
- \_\_\_ (2000): “Músicos de la catedral del Santiago de Compostela. Docentes y concertistas (ca. 1875-1895)”. *Nasarre*, XVI, núm. 2, 33.
- \_\_\_ (2007): “Reflexiones sobre un siglo de música gallega (1808-1916)”. *Revista de Musicología*, XXX-1, 3.
- Alonso, Celsa (1998): *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU.
- Arufe, Ramón: “Pepe Curros, músico y compositor de Santiago”. En <<http://patrimonio-musicalgallego.blogspot.com>>
- Barreiro Fernández, Xosé Ramón (1996): *Historia de la ciudad de La Coruña*. La Coruña, La Voz de Galicia.
- \_\_\_ (2003): “De la tutela eclesiástica a los inicios de la andadura burguesa (1808-1875)”. En Hermelindo Portela (Coord.): *Historia de la ciudad de Santiago de Compostela*. Santiago, Ayuntamiento y Consorcio, 434-476.
- Barros Presas, Nuria (2015): *La vida musical en la Ciudad de Pontevedra (1878-1903)*. Tesis doctoral. Dir. E. Cortizo y R. Sobrino, Universidad de Oviedo.
- Calle García, José Luis (1993): *Aires da terra: la poesía musical de Galicia*. Pontevedra, Autoedición.
- Cancela Montes, Beatriz (2010): *Santiago Tafall. Un músico compostelano en los albores del gallegismo*. Santiago, Consorcio de Santiago y Alvarellos Editora.
- \_\_\_ (2013): “Las obras censuradas de Santiago Tafall y su labor en la instauración del Motu Proprio en la catedral de Santiago de Compostela”. *Annuario Sancti Iacobi*, n. 2, 253-278.
- \_\_\_ (2015): *La Banda municipal de Santiago de Compostela (1848-2015)*. Tesis doctoral. Dir. María Sangüesa, Universidad de Oviedo.
- Cancela Montes, Beatriz (2016): *La Banda Municipal de Santiago (música en las compostelanas rúas desde 1848)*. Santiago de Compostela, Consorcio y Ed. Aldavira.
- Cancela Montes, Beatriz; Cancela Montes, Alberto (2013): *La saga de los Courtier*. Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago y Alvarellos Editora.
- Capelán, Montserrat (2012): “Tradicionalismo y escena: una aproximación a la música escénica de Jose Baldomir”. En M. Capelán et al. (eds.): *Os soños da memoria: documentación musical en Galicia, metodoloxías para o estudio (1875-1936)*. Pontevedra, Diputación de Provincial, 2, 29-260. <http://dspace.usc.es/handle/10347/8133>

- Casares, Emilio (1994), “El café concierto en España”. En *Tiempo y espacio en el arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, vol. 2, 1285-1296.
- \_\_\_\_ (1995): “La música en el siglo XIX español. Conceptos fundamentales”. En Casares, Emilio y Alonso Celsa (eds): *La Música española en el siglo XIX*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 13-122.
- Casares, Emilio y Alonso Celsa (eds) (1995): *La Música española en el siglo XIX*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Cela, Manuel Jesús y López Fariña, Miguel Ángel (1996): *Mariano Tafall y su obra*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia (tomo I).
- Cortizo, M<sup>a</sup> Encina y Sobrino, Ramón (2001): “Asociacionismo musical en España”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, 11-16.
- Costa Vázquez, Luis (1997): “As bases do nacionalismo musical galego no entorno da música relixiosa”. En C. Villanueva (ed.): *O feito diferencial galego*, vol. I, Santiago, Museo do Pobo Galego, 251.
- \_\_\_\_ (1998): “Coralismo, etnicidad y nacionalismo en Galicia”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n. 6, 49-63.
- \_\_\_\_ (1999): *La formación del pensamiento musical nacionalista de Galicia hasta 1936*. Tesis doctoral, USC. Dir. Carlos Villanueva, Universidad de Santiago de Compostela.
- \_\_\_\_ (2000): “Etnicidade, nacionalismo e internacionalismo no coralismo galego da segunda metade do século XIX”. *Congreso sobre Juan Montes*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 103-136.
- Díaz Fernández, José María y Villanueva, Carlos (2002): *La polifonía Jacobea. Los villancicos al Apóstol de José de Vaquedano*. Santiago, Xunta de Galicia. 2 vols.
- Eiras Roel, Antonio (1982): “Las élites urbanas de una ciudad tradicional; Santiago de Compostela, a mediados del siglo XVIII”. *II Coloquio de Metodología Histórica aplicada*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 118.
- Garbayo Montabes, F. Javier (2002): “El archivo de música de la catedral de Ourense”. En B. Lolo (ed.): *Congreso de la SedM de Barcelona*, 25-28 de octubre de 2000. Madrid, SEDM, vol. I, 335-349.
- \_\_\_\_ (2003): “Clérigos exclaustrados en unas oposiciones a la capilla de música de la catedral de Ourense (1952)”. En A. Hevia Ballina (ed.), *Memoria Ecclesiae XXIII*, Oviedo, 197-218.
- \_\_\_\_ (2004): “Recepción e influencia del *Motu proprio* de San Pío X en la capilla de música de la catedral de Ourense: protagonistas y repertorio”, *Actas del Simposio Internacional «El Motu proprio de San Pío X y la música»*. *Revista de Musicología*, XXVII/1, 317.
- \_\_\_\_ (2016): “De códices, voces y órganos: un estudio musical sobre los monasterios, conventos y colegiatas gallegos”. En Andrade Cernadas, José Miguel (coord.): *El protagonismo monástico a través de la historia*, A Coruña, Hércules Ediciones, 213-255.

- García Caballero, María (2008): *La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX*. Santiago, Consorcio / Alvarellos Ed.
- Groba, Xavier (1997): "A recopilación da música tradicional en Galicia". En C. Villanueva (ed.): *O feito diferencial galego*. vol. I, Santiago, Museo do Pobo Galego, 351.
- \_\_\_ (2012): *O legado musical de Casto Sampedro y Folgar (1848-1937): o canto galego de tradición oral*. Redondela. Concello de Redondela.
- Landín, Prudencio (1999): *De mi viejo carnet*. 3 vols. Pontevedra, Diputación Provincial, 3ª edición.
- López-Calo, José (1980): *Esencia de la Música Sagrada*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario. La Coruña.
- \_\_\_ (1991): "Pedrell y la reforma de la música religiosa". *Recerca Musicològica*, XI-XII, 157-209.
- \_\_\_ (1992): *La música en la catedral de Santiago* (11 vols.). La Coruña, Diputación Provincial.
- \_\_\_ (2012): *La música en las catedrales españolas*. Madrid, ICCMU.
- \_\_\_ (2016): "La música en la catedral de Santiago en la segunda mitad del siglo XIX: del eslavismo al *motu proprio*". *Rutas cicloturísticas del Románico*. Febrero-mayo.
- López Cobas, Lorena (2010): "El comercio musical en Galicia durante la segunda mitad del siglo XIX: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891)". *Revista de Musicología*, XXXIII, nos. 1-2, 505.
- López Ferreiro, Antonio (1909): *Historia de la S.A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*. Santiago, Imprenta Seminario Conciliar.
- Myers Brown, Sandra (2004): "El movimiento social en torno al *Motu Proprio*. El papel social de la música sagrada en Madrid a principios del siglo XX". *Revista de Musicología*, XXVII, nº 1, 89-109.
- Nagore, María (2004): "Tradición y renovación en el movimiento de la reforma de la música anterior al *motu proprio*". *Revista de Musicología*, XXVII, nº 1, 211-235.
- Nommick, Yvan (2004): "Sobre las implicaciones del *Motu Proprio* de San Pío X en materia de composición musical". *Revista de Musicología*, XXVII, nº 1, 126-136.
- Ocampo, Eva (2002): *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915*. Tesis doctoral, UNED, Madrid.
- Otaño, Nemesio (1912): *La música religiosa y la Legislación eclesiástica*. Barcelona, *Musical Emporium*, Viuda de Llobet.
- Pérez Costanti, Pablo (1925): *Notas viejas galicianas*. Vigo, Imp. de los Sindicatos Católicos.
- Pose Antelo, José Manuel (1992): *La economía y la sociedad compostelanas de fines del siglo XIX*. Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones.
- Rosende Valdés, Andrés (2014): *Compostela 1789-1907. Una aproximación a la ciudad decimonónica*. Santiago de Compostela, Teófilo Ed., Consorcio de Santiago.

- Sánchez, Jesús Ángel (1993): *La arquitectura teatral en Santiago de Compostela (1768-1946)*, Sada, Ediciós do Castro.
- \_\_\_ (1997): *La arquitectura teatral en Galicia*. La Coruña, Fundación Barrié.
- Sanhuesa, María (2006): “Resonancias del *Motu Proprio* en la diócesis de Oviedo: la capilla catedralicia y el Seminario Conciliar”. *Recerca Musicològica* XVI, 177-201.
- Tafall, Santiago (1931): *La capilla de música de la catedral de Santiago: notas históricas*. Boletín de la Academia Gallega T. 20, n. 229, 4-12; T. 20, n. 230, 25-30; T. 20, n. 231, 49-54; T. 20, n. 232, 73-82; T. 20, n. 233, 105-112; T. 20, n. 234, 129-137.
- Trillo, Joám y Villanueva, Carlos (1987): *La música en la catedral de Tui*. La Coruña, Diputación Provincial
- \_\_\_ (1993): *El archivo de música de la catedral de Mondoñedo*. En *Estudios Mindonienses*, núm. 9, 13-439.
- Varela de Vega, Juan Bautista (1990): *Juan Montes. Un músico gallego*. La Coruña, Diputación Provincial.
- Villanueva, Carlos (1994): *Los villancicos gallegos*. La Coruña, Fundación Barrié.
- \_\_\_ (1999): “El nacionalismo musical gallego: la música religiosa como fundamento”. *Actas del Congreso Juan Montes*, Santiago, Xunta de Galicia.
- \_\_\_ (2000): “Mondoñedo”, ítem *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (dir. E. Casares), t. 7 Madrid, SGAE, 685-690.
- \_\_\_ (2002): “Tui”, ítem *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (dir. E. Casares). t. 10, Madrid, SGAE, 501-504.
- \_\_\_ (2007): “Fuentes y personajes para el estudio del Cancionero Musical de Galicia”. En C. Villanueva (ed.): *Cancionero Musical de Galicia reunido por Casto Sampedro y Folgar*. La Coruña, Fundación Barrié, 91-150.
- \_\_\_ (2014): *Víctor Said Armesto. Una vida de romance*. Santiago, Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- \_\_\_ (2016): *Obras para piano (1). Juan Montes Capón*. Introducción a la Ed. crítica de Joám Trillo. Baiona, Agadic y Dos Acordes, XX.
- \_\_\_ (2017): “Música gallega en los salones de La Habana: José Fernández Vide (1893-1981)”. En B. Martínez del Fresno & G. Pérez Zalduondo: *Itinerarios, instituciones, diplomacia y procesos identitarios*, Granada, 2 y 3 de marzo, 2017 (en prensa).
- Virgili, M<sup>a</sup> Antonia (1995): “La música religiosa en el siglo XIX español”. En Casares y Alonso (eds.): *La música española en el XIX*. Universidad de Oviedo, 375-405.
- \_\_\_ (2004): “Antecedentes y contexto ideológico de la recepción del *Motu Proprio* de Pío X”. *Revista de Musicología*, XXVII, nº 1, 23-41.



## LA MÚSICA GALLEGA EN LA PRENSA: DEL FOLCLORE A LA IDENTIDAD (1875-1951)<sup>1</sup>

FRANCISCO J. GIMÉNEZ-RODRÍGUEZ  
*Universidad de Granada*

**RESUMEN:** La música gallega es un tema recurrente en las páginas de diarios nacionales, revistas culturales publicadas en Madrid e incluso en otras publicaciones locales muy alejadas de Galicia, como es el caso de la revista *La Alhambra* (Granada, 1884-85, 1898-1924) y las colaboraciones de José María Varela Silvari, que ya publicamos en un trabajo anterior (Giménez-Rodríguez, 2007).

La concepción de la música gallega en las publicaciones periódicas parece ir cambiando durante el período estudiado. En sus primeras apariciones se incide en el material folclórico y sus características, para posteriormente convertirse en repertorio de orfeones y coros, hasta adquirir un rol identitario nacional-regional, que fluctúa en los primeros años del régimen franquista.

Así, en este trabajo pretendemos poner de relieve la presencia de la música gallega en la prensa nacional entre 1875-1951. No es nuestro objetivo ampliar cada uno de los temas que aparecen (lo que convertiría nuestro trabajo en algo inabarcable) sino reflejar cómo va cambiando la concepción de la música gallega y los temas relacionados con ella que aparecen en las páginas de las publicaciones periódicas. Para ello hemos realizado un vaciado selectivo de prensa, dejando a un lado meros anuncios de conciertos o presencias circunstanciales del término “música gallega”, para centrarnos en las informaciones de mayor calado, que ofrecen una interesante visión panorámica del “galleguismo musical”.

**PALABRAS CLAVE:** música gallega, prensa, folclore, identidad, música española.

**RESUMO:** A música galega é un tema recorrente nas páxinas de diarios nacionais, revistas culturais publicadas en Madrid e ata noutras publicacións locais, moi

<sup>1</sup> Este trabajo está inscrito en el proyecto I+D *Microhistoria de la música española contemporánea: ciudades, teatros, repertorios, instituciones y músicos* (HAR2015-69931-C3-1-P) coordinado entre las universidades de Oviedo, Autónoma de Barcelona y Granada.

afastadas de Galicia, como é o caso da revista *La Alhambra* (Granada, 1884-85, 1898-1924) e as colaboracións de José María Varela Silviri, que xa publicamos nun traballo anterior (Giménez-Rodríguez, 2007). A concepción da música galega nas publicacións periódicas parece ir cambiando durante o período estudado. Nas súas primeiras aparicións incídese no material folclórico e nas súas características, para posteriormente converterse en repertorio de orfeóns e coros, ata adquirir un rol identitario nacional-rexional, que flutúa nos primeiros anos do réxime franquista. Así, neste traballo pretendemos poñer de relevo a presenza da música galega na prensa nacional entre 1875-1951. Non é o noso obxectivo ampliar cada un dos temas que aparecen senón reflectir como vai cambiando a concepción da música galega, e os temas relacionados con ela que aparecen nas páxinas das publicacións periódicas. Para iso realizamos un baleirado selectivo de prensa, deixando ao carón simples anuncios de concertos ou presenzas circunstanciais do termo “música galega”, para centrarnos nas informacións de maior calado, que ofrecen unha interesante visión panorámica do “galeguismo musical”.

**PALABRAS CHAVE:** Música galega, prensa, folclore, identidade, música española.

**ABSTRACT:** Galician music is a recurring theme in the national newspapers and cultural journals published in Madrid and even in other local publications, outside of Galicia, as in the case of the magazine *La Alhambra* (Granada, 1884-85, 1898-1924) and José María Varela Silviri’s collaborations, which we published in a previous work. The concept of Galician music in these publications seems to change over the period under study. Initially, folklore subject-matter and its characteristics tend to predominate, while later on the repertoire of choral societies and choirs come to the forefront eventually taking on a national-regional and cultural role, which begins to waiver during the initial years of the Franco regime. In this paper we shall therefore highlight the presence of Galician music in the national press between 1875 and 1951. It is not our aim to delve into each of the topics appearing here –which would make the present paper unmanageable– but rather underscore the ever-changing conception of Galician music y related subject-matter in the pages of periodical publications. We have carried out a selective screening of the press –leaving aside simple advertisements for concerts or circumstantial news under the general heading of “Galician music”, so as to focus on data of greater importance– which offer an interesting panorama of music by and for Galicians.

**KEY WORDS:** Galician music, gress, folklore, spanish music.



## 1. Ejes temáticos

La extensión del período estudiado nos ha llevado a realizar un intento de síntesis y organización de los principales temas que aparecen en la prensa durante estos años. Así, podemos observar una especie de ejes temáticos con fecha de aparición clara, pero que se extienden en el tiempo, se solapan e inciden en diversos aspectos de la música gallega que en ocasiones aparecen yuxtapuestos. Son, al menos, las líneas que nos ayudan a organizar la presencia de la música gallega en la prensa, que ordenamos cronológicamente por año aproximado de aparición:

- 1875. Definiendo los cantos gallegos.
- 1893. La música gallega en Madrid (Perfecto Feijóo)
- 1914. Ópera y zarzuela: La música de «Maruxa» no es música gallega.
- 1922. La música gallega antigua: Julián Ribera, Santiago Tafall y Valera Silvari.
- 1936. Estatuto, confraternidad y propaganda.

**Tabla 1.** Ejes temáticos relacionados con la música gallega en la prensa.

### 1875. Definiendo los cantos gallegos

Las primeras apariciones de la música gallega en la prensa se relacionan con los cantos gallegos y la música popular. Antes de la publicación de su cancionero, Inzenga inserta el capítulo correspondiente a “La música popular de Galicia” en las páginas de un semanario de Madrid, que ya advierte: “Forma parte de una magnífica obra titulada: *Cantos y bailes populares españoles*, cuya publicación no se hará esperar” (Inzenga, 1883: 533). El relato de Inzenga toma como base la *Historia de Galicia* de Manuel Murguía (1865), un autor que identifica la diferencia específica de la nación gallega con una variante céltica del arianismo, no solo en su herencia espiritual o cultural, sino también en la materialidad antropométrica del *tipo étnico gallego*, o incluso en el excesivo amor al pueblo natal, que hace derivar de la religión céltica, todo ello en actualización constante hasta la propia contemporaneidad (Máiz, 1984:159-160).

Inzenga (1883: 533) también se hace eco del hecho diferenciador de la música gallega, de origen celta:

Así pues, tanto en el característico baile de la *Muiñeira*, como en el tradicional grito del *aturuxo*, en la antigua costumbre de prolongar indefinidamente el melancólico a-lá-lá-laaa... con que terminan muchos de los sentidos cantos que aún se oyen en la región galaica, y, por último, en la forma poética de la triada bárdica, restos venerados de otros tiempos, de otros hombres y de otra poesía que aún usa en sus cantares el poeta popular de las montañas que rodean a Santiago, fácil es observar que, a pesar del transcurso de los siglos, no han desaparecido los reflejos del elemento céltico que se descubre en los gallegos descritos por el poeta latino.

Hace referencia al trabajo sobre la música popular de Galicia publicado por Vesteiro Torres (1874) del cual reconoce haber “extractado y aplicado a esta reseña gran parte de su más sustancioso contenido”. De él cita ligeramente transformado un texto en el que se otorga un fuerte carácter identitario a la música popular gallega y a la antigua tradición de las tribus gaélicas:

Cuanto fuimos y somos los gallegos, está indeleblemente estereotipado en nuestra música popular (...) Esos cantos anónimos, brotados de fantasías ignoradas y transmitidos de padres a hijos como santa herencia vinculada al país, son el símbolo de nuestras aspiraciones y sentimientos, gota fresquísimas de ese raudal de inspiración que es carácter distintivo de los descendientes de las antiguas tribus gaélicas (Vesteiro: 1874: 121-122).

Vesteiro, y al retomarlo también Inzenga, identifica como celta la gaita, “céltica por el nombre como por el uso”, y el “carácter femenino” de los cantos, pues “aparte de su índole lírica, lo confirma la circunstancia de ser las mujeres las que casi siempre hablan en los cantares”.

Además del componente identitario y la reivindicación del elemento celta, Vesteiro (1874:123) realiza otro descubrimiento: “Una cosa que no dejará de herir vivamente la atención de un oído bien educado en la música, es la identidad de inspiración que se advierte en algunas (bastantes) de las melodías populares de Galicia y en las obras de los grandes maestros alemanes.”

Así, presenta una serie de vagas identificaciones con obras del repertorio europeo que veremos repetidas hasta la saciedad en artículos posteriores sobre la música popular gallega:

Música popular gallega	Repertorio europeo
Cantar de la vega del Miño	Haydn, Cuarteto 76, andante
Aires populares gallegos	Scherzos de Beethoven
Cantinelas Ani-novo	Andante de Mozart (de Don Giovanni o las bodas de Fígaro)
Himno de la Catedral de Tuy	Marcha “Prusiana” de Carlos V
Muiñeira	Coros de la <i>Sonambula</i> de Bellini
Melodías de las montañas del Norte	Plegaria de <i>Moisés</i> de Rossini
Cantos de pescadores	Canción de Perico en <i>Linda de Chamounix</i> de Donizetti.
Alborada	<i>Danza de las Bacantes</i> de Gounod

**Tabla 2.** Identificaciones de música popular gallega y repertorio europeo realizadas por Vesteiro (1874: 123)

La intención de estas identificaciones es reivindicar la calidad de las melodías gallegas: “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 los hemos traído de allá a nuestros lares: olvidando la ridiculez del aserto, ¿de qué se nos podría argüir? Ciertamente, de muy buen gusto”.

Termina Vesteiro (1874: 124) su artículo incitando a la recopilación de las melodías populares de Galicia y a “agruparlas en un libro, que podríamos mostrar con orgullo a los ojos de la Europa musical”. A esta empresa se dedica Inzenga (1883: 535), que además de los cantos que recopila directamente, toma otros de la *Historia de Galicia* de Murguía “añadiéndoles nueva armonización” y aún otros cedidos por “hijos del país” y compañeros de profesión, entre los que destacan Marcial del Adalid o Varela Silviri.

En 1888, recién publicados los *Cantos y bailes populares de España* (Inzenga: 1888), Felipe Pedrell celebra en la *Ilustración musical hispano-americana* la edición conjunta, “no en fragmentaria muestra, como lo hizo años atrás” e inserta en los números posteriores de su revista el capítulo relativo a Galicia (Inzenga, 1888a-d), constituido en realidad por la introducción al primer volumen de su colección.

Ya en 1900 hallamos todavía un interés por las recopilaciones de música gallega en la sección de preguntas y respuestas de *El Liberal*, que da pie a un interesante artículo de Ramón de Arana, bajo el pseudónimo de *Pizzicato*, re-

comendando los cancioneros de Inzenga, Adalid y Montes, esperando también que se publique pronto el de Pedrell (Arana, 1900: 2).

Otro de los elementos relacionado con las recopilaciones de música gallega que comienza a aparecer en la prensa nacional en la década de los ochenta es el asociacionismo coral y los orfeones:

Gallarda muestra ha dado esta olvidada Galicia, esta tierra apática que algunos juzgan cubierta eternamente por las espesas brumas del Norte; esta región negligente y pobre, cuyos braceros huyen en grandes avalanchas por esos mares de Dios, gallarda muestra ha dado de que aquí el sentimiento artístico germina espontáneamente en todos los corazones, y que las masas corales que en Galicia nacen y crecen, como crecer podrían las flores silvestres de sus colinas, son sin duda los primeros orfeones europeos (Taboada, 1889: 1).

Se relaciona con el carácter del pueblo gallego, su sentimiento artístico y el gran nivel que adquieren estas agrupaciones. De los cantos destaca “los aires populares de Galicia, que resuenan con notas expresivas en el misterioso A-la-lá, y en la inimitable alborada de Veiga.” En la prensa nacional comienzan a aparecer conciertos de estos coros y orfeones en la capital. En el salón Romero, por ejemplo, tenemos constancia de un concierto organizado por el orfeón coruñés y la banda de Beneficencia de Murcia “en obsequio del profesorado musical y de la prensa de esta corte”<sup>2</sup>. Destaca la reseña la concurrencia del salón y el éxito obtenido especialmente por los cantos gallegos: “Describir la ovación que obtuvo «El Eco» al terminar la *muñeira* es cosa imposible. Los bravos, los aplausos, las aclamaciones duraron porción tiempo (sic), hasta que el orfeón, complaciente con el público que lo pedía, repitió la citada pieza musical”.

También en la Exposición Universal de 1889 en París tienen su cabida los orfeones gallegos como representativos del arte nacional:

Por fin hemos tenido veinte días de satisfacciones por el amor patrio nacional. La permanencia en París de nuestros sabios y de nuestros músicos, de los hombres de ciencia y de los cantores de cosas tiernas, nos ha reposado y compensado de gitanas y flamencos, de mojíngangas y de otros excesos (...)

<sup>2</sup> (1887): “El concierto de ayer”. *La Iberia. Diario liberal* (Madrid) 14 de junio, 2.

Al mismo tiempo que estos españoles distinguidos van llegando los Orfeones que cantan nuestra música popular, digna de estudio y a la vez popular y delicada, y comprendo en esta calificación a los cantos gallegos, los zortzicos vascongados, las alegres jotas de Aragón y de Navarra. Ya hemos oído en el Trocadero al Orfeón Coruñés y pronto vendrá el de San Sebastián. Los gallegos han sido muy celebrados, bajo la dirección de Pascual Veiga, que nos ha hecho oír preciosas muñeiras y aires montañeses lindísimos. En esto de la música popular sí que podemos decir, sin la exageración que ponemos cuando se trata de otras artes, que somos el primer país del mundo. Cada comarca puede ofrecer música distinta y toda especialísima [...]

Ya ven mis habituales lectores que las noticias que hoy les envío son todas satisfactorias para el amor propio nacional, que no había de basarse sólo, en esta gran Exposición de París, en cantar flamenco y matar con espadas de caña toros embolados (Blasco, 1889: 2).

Se destacan en esta crónica los cantos gallegos sobre el resto de músicas populares españolas y, además, cumplen la función de compensar la imagen tópica de la música española que se forjó en la Exposición mediante el flamenco. En las exposiciones siguientes también tiene una destacada presencia la música gallega y se destaca la figura de Pascual Veiga como director del orfeón, compositor de la *Alborada* y como figura que culmina la recuperación de los cantos gallegos (Pedreira, 1892: 3-4).

Toda esta actividad confluye en un interés por investigar el origen y desarrollo de la música popular gallega, con estudios como el de Indalecio Varela Lenzano, que fue premiado en un certamen en Lugo en 1891. Al aparecer en la prensa una reseña se destacan, al ocuparse del origen de la música gallega, “las melancólicas canciones de los celtas y sus poéticas y misteriosas danzas sagradas”. También se hace referencia al acopio creciente de datos (y falta de interés) al tratar la época actual. No obstante, el autor realiza también una interesante asociación entre los cantos gallegos y la infancia, añadiendo así otro componente emocional nuevo al tratamiento de los cantos gallegos en la prensa: “Los que hemos visto pasar los años de la niñez arrullados por las tiernas melodías de la Muñeira y la Alborada, durmiéndonos al son del Alalá y O’ cantar d’o pandeiro, sentimos despertar la agradable sensación de tan gratos recuerdos” (González López, 1892: 3).

Aunque sin duda, la presencia de la música gallega en las páginas de los diarios nacionales está motivada por la existencia de algún cronista gallego que

escribe sobre música, y quizá por esa dimensión nacional, restando énfasis a los enfoques regionalistas:

He de decir a ustedes, en secreto, que estos días, a pesar de mi natural modestia, me siento orgulloso de ser gallego...

La banda de Pontevedra ha ganado un premio en el certamen; el orfeón de La Coruña ha sido nuevamente laureado, recibiendo, en competencia con los mejores de España, un segundo premio con categoría y honores de primero... La música gallega triunfa en toda la línea. Su melancolía se apodera del ánimo de quienes la oyen, y los genios sueltos, que antes hablaban despreciativamente de nuestras cadenciosas alboradas y de nuestras regocijadas *muñeiras*, las aplauden ahora con verdadero frenesí y se las aprenden de memoria.

Sí, al prestigio y buen nombre que Galicia debió disfrutar siempre en el resto de España más contribuye la propaganda musical que los trabajos de los regionalistas, que los hay en mi tierra tan exaltados como en Cataluña (Ballesteros, 1892: 1).

También da cuenta la prensa de la estancia en Pontevedra del pianista húngaro Oscar de la Cinna para estudiar los cantos gallegos. En una velada musical en casa del poeta Manuel del Palacio se narra:

En efecto, el artista ocupó el piano, haciendo oír una alborada que ejecutó con prodigiosa maestría. Aparte del mérito de esta obra dentro del rítmico de la música, se advierte un gusto esencialmente gallego y un estudio tan profundo y concienzudo de nuestros cantos, que no se sabe qué admirar más; si los encantos de la composición como obra de arte o como joya de gran valía, para perpetuar los cantos de nuestras montañas<sup>3</sup>.

Indudablemente, nos llama la atención cómo el cronista enfatiza un “gusto esencialmente gallego y un estudio tan profundo y concienzudo” de los cantos. En realidad de la Cinna, discípulo de Czerny, era un ávido improvisador que publicaba gran cantidad de obras basadas en distintas tradiciones folclóricas con el fin de darle un cierto enfoque exótico, respondiendo a los tópicos incluso en la iconografía de las cubiertas.

<sup>3</sup> (1893): “Varia. España”. *Ilustración musical hispano-americana* (Madrid) 30 de septiembre, 6.



Fig.1. Cubierta de Óscar de la Cinna (1884): *Brigantina : serenata gallega nº 1, op. 240*, para piano. Madrid, A. Romero.

A partir de la década de los noventa hallamos un aumento en el número de artículos sobre la definición de los cantos gallegos en publicaciones periódicas nacionales. Así, en la *Ilustración Musical Hispanoamericana* Veiga Valenzano relaciona con el exaltado amor a la tierra su fuerza expresiva e incluso los beneficios morales que reportan (Veiga, 1894: 90-91):

Véase como el amor *da terra* pregonado en todo el mundo, funda allende y aquende los mares *Centros gallegos*, de organización nutrida y vital; no es menos verídico que este amor patrio exaltado, como agente primordial que aporta al motivo *aroma, expresión y fuerza*, hace de los cantos galaicos, los cantos por excelencia sentimentalistas, llenos de poderosa fuerza expresiva que tiende siempre a influir moralmente de una manera benéfica.

En la misma revista, un año después, publica otro artículo sobre la música gallega Ramón de Arana, de nuevo bajo el pseudónimo de *Pizzicato* (Arana, 1895), en el que retoma las comparaciones de cantos gallegos con obras musicales populares e históricas que ya había realizado Vesteiro (1874: 123). Con una visión más amplia, establece semejanzas entre diferentes manifestaciones supuestamente gallegas y las de otras regiones y países, realizando a su vez una crítica del localismo de los certámenes regionales.

Además de su presencia en la prensa nacional, encontramos estudios pormenorizados sobre la música gallega en publicaciones periódicas locales, como es el caso de la revista *La Alhambra*, donde se reproduce un capítulo sobre música del libro, entonces en prensa, que con el título de *Pontevedra* escribe José López Otero (1900). Hace referencia al origen árabe del Alalá, a la labor de recopilación de Casto Sampedro y a las identificaciones de cantos gallegos de Vesteiro. Curiosamente, López Otero va más allá al afirmar que “los motivos musicales de Galicia han sido reproducidos por los talentos de las dos trinidades de Alemania e Italia” (López Otero, 1900: 225).

Sin duda, la definición de los cantos populares va a ser el tema que monopolice la atención de las publicaciones periódicas con respecto a la música gallega en las últimas décadas del siglo XIX. Así, a principios del siglo XX hallamos un artículo de Rafael Mitjana en las páginas de *La Época* dedicado a “Músicos españoles” en el que da cuenta del fallecimiento de Fray Eustoquio de Uriarte y del monumento que se va a erigir en Lugo a Juan Montes. Insiste Mitjana en realizar un estudio pormenorizado que mantenga su “limpieza de origen”:

La región gallega es riquísima en cantos populares característicos. Quién no conoce las típicas *muñeiras* y las delicadas *alboradas*, las *baladas* sentimentales y los nostálgicos *alalás*, los *nadales*, *aguinaldos* y *villancicos* de remoto origen, las *danzas de espadas* briosas y caballerescas, y los *cantos de ciego* ingeniosos y picarescos; en fin, los dulces y melodiosos *lais* de la *zanfonia*, y las alegres y bullangueras *riveiranas* de la gaita; pues en todos estos bailes, sonatas y canciones vibra y palpita el *genio de una raza*, la *voz de un pueblo*, que diría Hernández. Pero esta música, original en extremo, amoldada a las desinencias de un dialecto dulcísimo, requiere, para ser tratada artísticamente, un estudio muy delicado y concienzudo de sus *modalidades tonales* y *formas líricas*, a fin de que la inspiración primordial acuse claramente su limpieza de origen y lo *enxebre* de su procedencia (Mitjana, 1901:1).

<sup>4</sup> (1893): “Centro Gallego. Velada Inaugural”. *El Imparcial* (Madrid) 28 de marzo, 2.



### 1893. La música gallega en Madrid (Perfecto Feijóo)

La presencia de la música gallega en la prensa nacional se intensifica con la inauguración del Centro Gallego en Madrid, que tiene su velada inaugural en el Teatro de la Comedia en 1893<sup>4</sup>. El programa de esta velada, sin embargo, pone el acento en el cultivo de la música europea y la poesía. Los cantos gallegos tienen solo una presencia adicional, reflejados en el programa como “canciones gallegas” que ni siquiera aparecen especificados sus títulos en la prensa.

Overtura, <i>Mignon</i> Fantasía de <i>La Africana</i> Sexteto [cuerdas]	Poesía alegórica, Nicanor Rey
Beethoven, <i>Sonata en do</i> Raff, <i>La Fileuse</i> Godard, <i>Vals cromático</i> Srta Mejuto, piano.	Leonard, <i>Fantasía para violín</i> . Chopin, <i>Nocturno</i> Antonio Fernández Bordas, violín. José María Guervós, piano
Lectura de artículo (Luís Taboada) Romance, Sr. Barros	Almagro, Non ti destare. Habanera Alborada Sr. Méndez Brandon, Barítono
Spirto gentil Canciones gallegas Sr. Mueso	Discurso, Sr. Carracido Poema, Curros Enríquez Gaita gallega.

**Tabla 3.** Programa de la inauguración del Centro Gallego en Madrid. Teatro de la Comedia, 1893.

Desde su inauguración, la prensa destaca las actividades del Centro Gallego, entre ellas la celebración del día de Galicia con una función donde la música tiene gran protagonismo, creando un orfeón propio (1896)<sup>5</sup> dirigido por Veiga<sup>6</sup>. No es nuestra intención recoger todas las actividades del Centro Gallego, pero sí constatamos un aumento de noticias relacionadas con la música gallega a partir del desarrollo de su labor.

<sup>5</sup> (1896): “Noticias de espectáculos. Novedades”. *El País* (Madrid) 4 de mayo, 4.

<sup>6</sup> (1896): “Fiesta Gallega”. *La Correspondencia de España* (Madrid) 28 de junio, 4.

También se celebran actos de música gallega en instituciones madrileñas como el Ateneo:

El coro *Aires da Terra* dio anoche en el salón de actos del Ateneo, y ante numerosa y distinguida concurrencia, una sesión de música gallega, clásica y popular.

El Sr. Feijóo, director del coro, explicó la procedencia de cada uno de los aires y cantos que el coro interpretaba, haciéndolo con una amenidad exquisita que conquistó la voluntad y el aplauso de los oyentes.

El público aclamó a los pontevedreses y vitoreó con entusiasmo a Galicia. Los maestros Monasterio, Pedrell y otros, felicitaron a Perfecto Feijóo por el trabajo que ha llevado a cabo de desentrañar y fijar la verdadera música gallega<sup>7</sup>.

Pero quizá el interés de esta noticia está en la aparición de un nuevo coro y director, Perfecto Feijóo, al que se alaba su trabajo de “desentrañar y fijar la verdadera música gallega”, nada menos que por parte de Jesús de Monasterio y Pedrell. La figura de Perfecto Feijóo destaca durante años de actividad en Madrid, y culmina con la semblanza que realiza Emilia Pardo Bazán (Clémessy, 2004) en las páginas de *La Ilustración Artística*, en las que ensalza su labor como recopilador de melodías, buscando la autenticidad (incluso de la gaita) contra la desnaturalización de los compositores profesionales:

Pero, ¡ah!, el segundo Feijóo es un poeta bohemio, a quien ha picado en el corazón la abeja de oro, a quien ha embrujado la Quimera –y a través de disgustos y berrinches, derrochando el dinero, el tiempo, la paciencia, realizando inverosímiles viajes, Feijóo va tras el ensueño, ya en gran parte realizado, con trazas humorísticas de chiquillo que quiere hurtar una golosina–, pero prestando, entre bromas y veras, incalculable servicio al arte, a la ciencia, a la historia, a la tradición, a su tierra y al folklore en general. Porque la obra de Feijóo ha consistido en recoger, uno por uno, las tonadas y los versos que se cantan en la cuatro provincias. Este tesoro, gracias a Feijóo, no perecerá (Pardo Bazán, 1912: 702).

La presencia de la música gallega en las instituciones madrileñas en los primeros años del siglo XX es continua, y se ve apoyada por amplia galería de ilustres presidentes del Centro Gallego, entre los que se encuentran Augusto

<sup>7</sup> (1901): “Noticias varias”. *El Día* (Madrid) 23 de febrero, 15.



**Fig. 2.** Emilia Pardo Bazán en la II Exposición Regional de Arte Gallego, junto al coro *Cántigas da Terra*. A Coruña, 1917. (Clémessy, 2004: 70)

González Besada, Emilia Pardo Bazán, Antonio Palacios, Basilio Álvarez Rodríguez, Ramón Suárez Picallo, Manuel Castro Gil y Constantino Lobo Montero (Regueiro, 2010: 777).

Durante los primeros años del siglo XX, continúan las veladas dedicadas a la música y la poesía gallegas en las instituciones madrileñas. En 1906, pronunció el Marqués de Figueroa un discurso sobre la música popular gallega en el Ateneo de Madrid, enfatizando su origen natural, la vinculación con la tierra y sus raíces históricas. Deja entrever cómo la música popular gallega se va forjando como un elemento identitario, que le sirve para reivindicar la importancia de Galicia, hasta ahora ausente en la historia y la cultura:

Tierra dedicada preferentemente a la vida lírica, a su propia contemplación, ausente por largo tiempo de la historia, ignorada de todo arte de cultura, conociendo sólo el espontáneo, que es uno con la naturaleza, al fin la mayor pero la más secreta creadora, que, renovando incesantemente los propios encantos, aumentó los de sus amorosos hijos, dio ritmo a su vivir, inspiró sus canciones y sus danzas. ¿Cómo no ha de ser, sobre todo, musical con tal carácter y tradición de la tierra, el genio de la raza? (Figueroa, 1906: 318).

Además de las figuras destacadas que ocuparon la presidencia del Centro Gallego en Madrid, debemos destacar también la relevancia de algunas perso-

nalidades que estudiaron la música gallega con cierta profundidad, como el marqués de Figueroa, Juan Armada Losada (1861-1932) escritor y político español, ministro de Fomento y de Gracia y Justicia en gobiernos de Maura, y presidente del Congreso de los Diputados, durante el reinado de Alfonso XIII. A pesar de la erudición de su discurso, publicado en *La lectura*, aún estudios recientes dedicados a esta figura ignoran su conocimiento y reivindicación de la música gallega (Ramírez, 2015).

En las primeras décadas del siglo XX la presencia de coros gallegos en Madrid es constante, y de ellos da buena cuenta la prensa, destacando programas, intérpretes y un afán por divulgar la “verdadera” música gallega<sup>8</sup>.



El coro “Toxos é Froles” organizado en el Ferrol por distinguidos jóvenes que se proponen recorrer España para divulgar la verdadera música gallega

Fig. 3. Coro “Toxos é Froles”. *Mundo Gráfico* (Madrid) 21 de julio, 1915, 25.

#### 1914. Teatro lírico: “La música de «Maruxa» no es música gallega”

El tercero de los ejes vertebradores en los que hemos dividido la presencia de la música gallega en la prensa nacional es el teatro lírico. Para ello hemos seleccionado un titular que viene a condensar la preocupación de los gallegos residentes en Madrid por la representación de la música gallega que se hace en el teatro lírico.

<sup>8</sup> (1915): “Miscelánea de actualidades”. *Mundo gráfico* (Madrid) 21 de julio, 25.

En diciembre de 1913, antes del estreno de la ópera de Vives, se reproduce en *La bandera federal* un artículo que Varela Silvari acababa de publicar en *La voz de Galicia* de La Coruña, con el título de “Dos palabras acerca de «la ópera gallega»”. Antes de conocer la obra, Varela habla de la exigencia de “connaturalizarse” con la lengua y la música gallegas “desde la infancia en el país, o con una previa educación equivalente”:

Esperemos, pues, la aparición de la mal llamada ópera “gallega”, escrita por el competente y aplaudido maestro Amadeo Vives: pero conste, como antes decimos, que para que tal obra merezca el calificativo de gallega, es preciso que sea o no de asunto gallego, pero que el libro sea de carácter gallego y en gallego escrito, y que los autores –del libro y de la música– sean hijos del panorámico y encantador país que dio ser y vida al padre Feijóo, a Rosalía de Castro y al historiador Murguía (Varela Silvari, 1913: 1).

Sin embargo, el estreno de *Maruxa* el 28 de mayo de 1914 no llevó a planteamiento alguno sobre la ópera gallega, y sí sobre la ópera nacional:

Otra vez con motivo de este estreno sale a la luz la debatida cuestión de la ópera nacional. ¿Nos encontramos en condiciones de reanudar el roto hilo de nuestro teatro lírico, o por el contrario, debemos abandonar estos sueños de regeneración artística? Las dos felicísimas tentativas del presente año, primero con el personalísimo acierto del maestro Usandizaga, y ahora con esta obra del músico Vives, nos inducen a creer que existen y sobran elementos para emprender esta reconstrucción de nuestra escena lírica, interrumpida desde las postreras producciones del insigne Caballero y del llorado maestro Chapí (G.C., 1914: 4).

Algunas reseñas del estreno tratan la introducción de elementos de la música popular gallega como un añadido a la obra que la diferencia de otras regiones de España y constituyen un motivo sentimental para crear una obra artística:

Estoy también convencido que, por muchos momentos musicales inspirados en melodías de carácter popular en Galicia y por espíritu y color general de la partitura, “Maruxa” es una ópera regional del noroeste de España, con algunos fragmentos del nordeste y picadillos de sardana. Para demostrar que el color de la composición abarca esa zona tan sólo, por mucho que aguce el oído quien escuche la obra no descubrirá un

giro ni una frase que parezcan arrancados de la cantera musical que ofrecen las tierras de Andalucía, Murcia y Aragón.

Las canciones gallegas, el ritmo de alboradas, la orquesta llevada a veces tras el agudo son –por cierto, ¡ay!, no poco desafinado– de la gaita, en la presentación de grupos que van como de romería y para un número de danza, nacionalizan la partitura con suficiente precisión. (...)

No ha de olvidarse que la música popular sólo nos revela un matiz de emoción lírica que el compositor ha de elevar al través de la emoción personal. Una melodía del pueblo es una anécdota: todas las melodías de un pueblo son un motivo sentimental, que luego de bien entendido puede vivir en una encarnación artística (S.-A., 1914: 2).



El maestro Vives y los intérpretes de la égloga lírica «Maruxa», estrenada anoche en la Zarzuela.

**Fig. 4.** El maestro Vives y los intérpretes de la égloga lírica «Maruxa», estrenada anoche en la Zarzuela<sup>9</sup>.

En este mismo sentido se expresa Rogelio Villar, que reconoce “ritmos, giros y diseños gallegos empleados con discreción y arte”. Este carácter popular y color local, convencional y pintoresco en ocasiones, llega al público sin es-

<sup>9</sup> (1914): *El Heraldo de Madrid*, 29 de mayo, 2.

fuerzo. Para Villar, triunfarán siempre los compositores españoles con el canto popular inteligente y artísticamente tratado, empleando una técnica discreta y sencilla, sin llegar a la puerilidad (Villar, 1914: 4).

Ya en 1917, al inaugurarse el *Boletín Musical*, revista que dirige Varela Silvares, aparece el titular que encabeza este epígrafe<sup>10</sup>, retomando el tema de la “galleguidad” de *Maruxa* y reproduciendo una carta al director de Julio Jalvo sobre la caricaturización de la música gallega:

¡Qué hermosa música! ¡Qué inspirada! ¡Qué exquisita! ¡Qué primor de ópera! Música de Vives, en fin; pero... ¿gallega? Sí, suena una gaita... se oye a veces algo... que se parece..., que quiere recordarnos a los que nacimos *na terriña bendita* que aquello para por *alá...*; *mais...* [...] Pasaría usted dos horas de impaciencia, malestar, nerviosidad y desilusión en cuanto a la música *gallega* de Vives... y *rabiaría* usted al ver en escena *aqueles labreixos de teatro*, hablando en castellano e *impropiamente vestidos...* y bailando una *muiñeira* de moxiganga...

Sin embargo, unos meses después, en una entrevista a Rafael López de Haro por la publicación de su novela “Los nietos de los celtas”, el escritor sugiere un interesante proceso de “autenticación” de *Maruxa*: “Con mi novela está pasando lo que al estrenarse «Maruxa»: una parte de la crítica gallega protestó entonces también. «No; eso no es música gallega.» «No es posible que un músico catalán sienta la música gallega...» Y ahora, cuando se quiere hacer una fiesta típica...; ¡Se canta «Maruxa!»” (Ortuño, 1917: 7).

En las décadas siguientes continúan apareciendo noticias sobre las melodías y los temas gallegos en el teatro lírico. Así en 1928, se afirma que se va a poner de moda la música gallega en el teatro lírico por la proliferación de obras líricas, incidiendo además en la autenticidad de la música gallega creada por un compositor gallego:

–Que este año la música gallega se va a poner más de moda que el «fantasioso» pote, según calificativo de Wenceslao.  
–Que además de *A meiga* de Guridi, y de *Cantuxa* [de Baudot], que se pondrá en la temporada de ópera, se estrenará otra obra de ambiente galiciano.

<sup>10</sup> (1917): “La música de «Maruxa» no es música gallega”. *Boletín musical* (Madrid) 12 de enero, 7.

–Que se trata de la escenificación del poema de Curros Enríquez “A virxe do cristal”, hecha por el escritor compostelano Sr. Neira y musicada por el maestro Carreira.

–Que libro y partitura fueron leídos a los directivos de la Zarzuela, causando uno y otro gratísima impresión.

–Que la música de Carreira, único gallego de todos los músicos que últimamente han hecho música de la región del Miño, tiene sobre los demás la ventaja de haber sido pensada y sentida desde siempre<sup>11</sup>.

De hecho, en el estreno de *La Meiga*, música de Guridi, libreto de Romero y Fernández Shaw, los autores insisten en la recogida de elementos populares que realizaron personalmente en tierras gallegas. Tras el éxito de *El Caserío*, Guridi afirma que en su aproximación a la música gallega busca explorar otro ambiente regional. Así, buscando el hecho diferencial se retrotraen a 1870:

En la misma Galicia nació el asunto de *La meiga*, aunque su acción es ajena a la esencia y espíritu gallegos, sin que falten en la obra problemas y matices que guardan íntimo nexo con la región, como son los foros, feudalismo, emigración a Cuba, costumbres del momento y todo, en resumen, lo que constituía la vida gallega de 1870 en que está fijado el desarrollo de la obra. Esta fecha –agregan los interesados– obedece a la necesidad de dar color y vida de un modo peculiar a la zarzuela, ya que, sin ir a otra parte, los trajes actuales son como los de las demás regiones, y para dar un sello propio había que retrotraerse al siglo pasado<sup>12</sup>.

Ya a finales de los veinte, en una interesante reflexión sobre el devenir del teatro gallego, se reconoce los logros del teatro lírico que avanza en tres direcciones “completamente diferentes” (Casas, 1929: 4):

- Música gallega eminentemente folklórica: *A Meiga*, aún vista desde fuera.
- Música gallega al tipo clásico y usual: *Cantuxa*.
- Tragedia gallega con música sin fronteras definidas: *O Mariscal*.

<sup>11</sup> (1928): “Sección de rumores. Se dice:”. *El Heraldo de Madrid*, 20 de noviembre, 5.

<sup>12</sup> (1928): “Información teatral. Cock-tail...”. *El Sol* (Madrid) 20 de diciembre, 3.



Considera esta última, con libreto en gallego de Ramón Cabanillas, basado en un personaje histórico del siglo XV, de Ramón Cabanillas y música de Eduardo Rodríguez Losada, lo mejor estrenado hasta ese momento.

Avanzados los años 30 el ansia de creación de una obra lírica gallega arriba también a las colonias de emigrados. Concretamente en Cuba se estrena *Carmiña*, zarzuela galaico-cubana en un acto de Gonzalo Roig y José Guede, en el Teatro Martí el 25 de julio de 1934 (Thomas, 2009: 187). El autor de la crítica destaca la pobreza de la escena y el vestuario, lo banal del libreto, pero perdurará la música:

En cambio, la música perdurará por su tierna, sutil y cautivadora armonía, que realza la vida social del emigrado, llena de engaños, privaciones y dolor nostálgico que lo asalta en la espantosa soledad de la noche al recuerdo de la poética “fala” con su amada, que lo aguarda debatiéndose en consoladora lucha con la esperanza y la duda, que bien pueden truncarse en dulce amor, en dolor intenso esperando al que no llega (Bendamio, 1935: 11).

## **1922. La música gallega antigua: Julián Ribera, Santiago Tafall y Varela Silvari**

Desde los inicios del siglo XX, en la prensa española aparecen voces que claman por la autenticidad de la música gallega. Ya en los años veinte, aparece también una reivindicación de su antigüedad, una relectura histórica para incidir en su originalidad. Así, con motivo de la publicación del libro sobre las Cantigas de Alfonso X el Sabio de Julián Ribera, que cuestiona el origen histórico de la música española, Varela Silvari, en lo que podríamos denominar su “maximalismo galleguista”, sitúa en Galicia el origen de la lengua, la música popular española e incluso el sistema de notación actual. Incide además en la contribución de la música gallega a la española, alejándose del espíritu regionalista (Varela Silvari, 1922).

Si en las décadas anteriores se presentaban en la prensa nacional los coros y orfeones gallegos en busca de la auténtica música popular, encontramos ahora algunas referencias a la “música gallega antigua”. En las páginas de *El Sol* en 1928 se anuncia un concierto de la Sociedad coral Polifónica de Pontevedra, que incluye como novedad dos armonizaciones de Santiago Tafall: Cantiga XXII de Alfonso X el Sabio y *Benedictus Sancti Jacobi*, obras a las que se reconoce un gran valor documental por su antigüedad:

Su programa era también de gran categoría y presentaba dos novedades muy apetecibles para los aficionados más selectos de esta clase de música: las dos obras del sabio y anciano P. Santiago Tafall, quizá el más grande erudito que existe en España en los que concierne a la antigua música gallega. Su armonización de la “Cantiga XXII de Alfonso el Sabio” es magnífica y la del “Benedictus Sancti Jacobi”, del siglo XII, tiene un profundo valor documental<sup>13</sup>.

### 1936. Estatuto, confraternidad y propaganda

Otro aspecto no menos interesante de la aparición de la música gallega en la prensa es su inclusión en los actos propagandísticos en torno a 1936. En los actos de propaganda foral por parte del frente popular y los partidos galleguistas con motivo del plebiscito del Estatuto de Galicia se realizaron emisiones “radiotelefónicas” de música gallega y una fiesta regional con coros y bandas de varias ciudades<sup>14</sup>.

Un día antes de la votación, el periódico *El Sol* dedica dos páginas bajo el título general de “Galicia ante el estatuto” a variados aspectos de la política, la sociedad y la economía gallega. También incluye un interesante artículo de Jesús Bal, “Personalidad musical de Galicia” (Bal, 1936). Desconfía Bal de las obras sobre la música gallega escritas por aficionados que se pierden en fantasías literarias o en analogías. Critica también la búsqueda del hecho diferencial local o las semejanzas más allá de las fronteras, que considera meras coincidencias. Al tratar el reconocimiento de herencias en nuestra tradición, considera que son algo más importante, “puentes remotos que cantan una fraternidad perdida”. Así, pasa de puntillas por el tema de la influencia árabe, pues considera que no se trata de la herencia de los dominadores árabes, “sino de analogías entre los primitivos hombres del norte y los abuelos de los árabes”.

En cierta contradicción con sus críticas historiográficas, Bal reivindica lo céltico como un elemento fundamental de la cultura gallega. Cita a Menéndez Pidal cuando refiriéndose a los caracteres de la primitiva lírica en la península afirma que se trata de una “aptitud sentimental privativa del pueblo gallego, hija, quizá, de ese decantado fondo étnico céltico”. Por tanto, para Bal la mú-

<sup>13</sup> (1928): “La vida musical. La Polifónica de Pontevedra”. *El Sol* (Madrid) 27 de noviembre, 5.

<sup>14</sup> (1936): “Noticias de última hora. Intensa Propaganda estatutista”. *El Nervión* (Bilbao) 27 de junio, 5.

sica gallega puede prescindir de los tópicos melódicos o rítmicos, pues la “médula de su ser gallego está menos en las melodías que en la manera y la «necesidad» de cantarlas”. Afirmar Bal que el alalá puede parecerse a otras melodías, pero se diferencia “en lo tranquilo, impersonal, unánime de la ejecución”, y se deshace en imágenes literarias para ilustrarlo.

Bal advierte un florecimiento en la lírica medieval, cuando “la canción gallega impera en la Península”, esencialmente europea, como el organistrum. “Nuestra lírica, que nada debe al Sur, se impone, dicta normas en el Norte. Es el momento glorioso de nuestra vida poéticomusical”. Y desaparece en el Renacimiento:

Con el Renacimiento se apaga la hoguera de nuestra lírica erudita. El fuego, oculto, hay que ir a buscarlo de nuevo en las montañas y en las rías gallegas. Las canciones que con letra gallega se conservan en los cancioneros de los siglos XV y XVI o en los libros de los vihuelistas de esa época son escasas y no muy elocuentes. Pero en cambio, en esas colecciones se guardan, a no dudar, melodías o giros melódicos que bajo su disfraz castellano están gritando su procedencia gallega.

Hoy nuestra lírica hay que descubrirla sobre la tierra, ligada a las costumbres, a las creencias, a los trabajos del campesino gallego. Los vientos de autonomía que soplan actualmente parecen anunciarnos un resurgir de nuestra potencia lírica creadora. *Piénsese* que el gran momento en ese orden de nuestra cultura coincide con una Galicia consciente y libre: la Galicia medieval (Bal, 1936: 7).

Bal, por tanto, reivindica el elemento celta y la lírica medieval como características esenciales de la música gallega y augura un resurgir de la potencia lírica creadora con la autonomía, volviendo a una Galicia consciente y libre, según él, la Galicia medieval supera el folclore, pero reivindica una suerte de espíritu celta y el pasado medieval para posicionarse a favor de la autonomía, confiando en un esperanzador renacer de la musa lírica gallega.

Durante la Guerra Civil también encontramos noticias relacionadas con la música gallega en la prensa nacional. En abril de 1937 se celebra en el Teatro Tívoli de Barcelona un festival de Confraternidad:

La Sección de Festivales del Comisariado de Propaganda, con la colaboración del Sindicato único de Espectáculos Públicos C. N. T., ofreció al público una interesantísima velada de confraternidad gallego-aragonesa-vasco-catalana. Asistieron al acto representaciones de las autorida-

des de Cataluña, así como también de Galicia, Aragón y Vasconia. El público respondió con entusiasmo a la iniciativa, llenando la amplia sala del Tívoli para festejar el arte de las regiones hermanas.

Galicia estuvo representada por el coro “Lonxe d’a terra”, que interpretó bellas composiciones populares, mereciendo calurosísimos aplausos al final de todas ellas. Gustaron especialmente “Negra sombra”, de Montes (letra de Rosalía), impregnada de la melancolía de la tierra; la divertida muñeira humorística “Quer que lle quer”, de Fartos, y la popular alborada de Veiga, con que finalizó el concierto de música gallega. Los bailes típicos fueron también muy celebrados<sup>15</sup>.

Nos llama poderosamente la atención el repertorio que se interpreta en este festival de confraternidad: Montes, Veiga y una muñeira humorística, con una visión que parece alejarse de los cantos gallegos tradicionales.

Ya durante el régimen franquista, con motivo de la celebración del VI Consejo Nacional del Sindicato Estudiantil Universitario (S. E. U.) en Santiago de Compostela, se organizó un festival de música gallega en honor de los consejeros de Castilla, Cataluña y Aragón:

Los coros de “Educación y Descanso”, la “Estudiantina Universitaria” y otros elementos artísticos santiagueses son valiosos intérpretes de nuestro rico folklore, el más jugoso y emotivo de la música regional española, por la ternura de su fondo melódico, por la dulzura de sus motivos: los Alalás, los cantos marineros, las baladas, las muñeiras, que fueron el himno de guerra de aquellos batallones estudiantiles que derrotaron a las huestes napoleónicas en Puentesampayo (Domínguez, 1944: 3).

Y vuelta al folklore como tradición regional integrante de España, a sus valores emocionales un tanto estereotipados e incluso con la función de arengar a los “batallones estudiantiles” del S. E. U.

<sup>15</sup> (1937): “Cines y Teatros. Teatro Tívoli. Un festival de confraternidad”. *La Vanguardia* (Barcelona) 25 de abril, 4.

## Conclusiones

Entre 1875 y 1951 hay una presencia constante de la música gallega en las publicaciones periódicas españolas, incidiendo en algunos aspectos que resultan fundamentales para analizar la imagen del galleguismo musical que se proyecta en el resto de España.

Durante este período, las primeras apariciones de la música gallega en la prensa están relacionadas con los intentos de definición y recopilación de los cantos gallegos, incidiendo en su componente céltico y en las identificaciones de melodías populares gallegas con obras del repertorio europeo. Este énfasis en la música popular y la elaboración de cancioneros da paso a la presencia en las páginas de la prensa de orfeones y coros gallegos que ofrecen conciertos en la capital, con gran éxito. También se destaca su participación en la Exposición Universal de París de 1889, reseñando los cantos gallegos sobre el resto de tradiciones populares españolas. En realidad, tanto al tratar el Cancionero de Inzenga (que dedica su primer volumen a la música gallega) como la destacada presencia de la música gallega en las sucesivas exposiciones universales, advertimos en la prensa un afán de fortalecer la imagen de la música popular gallega para insistir en la variedad de tradiciones populares de España y contrarrestar la imagen del tópic andalucista y flamenco como definidor de la música española dentro y fuera de nuestras fronteras.

A partir de 1893, con la inauguración del Centro Gallego en Madrid se intensifica la presencia de la música gallega en la prensa con el protagonismo, entre otras formaciones, del coro *Aires da Terra* y de su director, Perfecto Feijóo. Es una figura de gran presencia en la prensa, con una semblanza escrita por Emilia Pardo Bazán en la que se ensalza su labor como recopilador de melodías aficionado, buscando la autenticidad contra la desnaturalización de los compositores profesionales. Así, en las décadas del cambio de siglo las referencias en prensa a la música gallega insisten en la búsqueda de la autenticidad de la tradición popular, buscando también cierta identidad: la definición del gallego como eminentemente musical por carácter y tradición.

Hemos aglutinado en torno a 1914, fecha del estreno de *Maruxa* de Vives, la información periodística relacionada con la presencia de la música gallega en el teatro lírico, que se intensifica a partir de esta obra. A las críticas iniciales sobre la caricaturización de la música gallega se superpone rápidamente una valoración de la obra como referente de la ópera nacional e incluso el reconocimiento de la música gallega como añadido para crear una obra verdaderamente artística, de nuevo diferenciándola de otras tradiciones de España como

Andalucía, Murcia y Aragón. En los años siguientes la prensa refleja un proceso de autenticación de *Maruxa* y una eclosión del elemento gallego en el teatro lírico con *A Meiga* (Guridi, 1928), *Cantuxa* (Baudot, 1928) y *O Mariscal* (Rodríguez Losada, 1929).

A partir de 1922, con motivo de la publicación del libro sobre las Cantigas de Alfonso X el Sabio de Julián Ribera, además de la autenticidad de la música gallega, se hacen cada vez más frecuentes en la prensa las alusiones a su “antigüedad”. Más allá de voces discordantes, como la de Valera Silvari en una postura extrema de la música gallega como origen de todo (que denominamos “maximalismo galleguista”), encontramos referencias a la “música gallega antigua” al presentar los coros en sus conciertos armonizaciones de Santiago Tafall de una cantiga y del *Benedictus Sancti Iacobi*.

Hacia el final del período estudiado, encontramos una intensificación de referencias a la música gallega en la prensa ligadas a los acontecimientos políticos fundamentales en torno a 1936. Con motivo del plebiscito de autonomía de Galicia, se alzan voces supuestamente doctas, como la de Jesús Bal, que reivindica el elemento celta (definido ahora como una actitud espiritual) y el pasado medieval, en una especie de idealización de una Galicia “consciente y libre” que volverá con la autonomía. También en los actos de confraternidad y propaganda de la C. N. T. o del S. E. U. aparece la música popular gallega, incidiendo en la identidad o en los valores tradicionales que se quieren transmitir.

Folklore, tradición, autenticidad, elementos diferenciales (célticos), analogías con Europa, adición al teatro lírico, antigüedad, medievalismo e identidad, conforman un panorama sintético de conceptos relacionados con la música gallega en la prensa en las décadas finales del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX. La intensidad de esta presencia a nivel nacional se relaciona con la necesidad de definir claramente una tradición popular distinta al andalucismo y el flamenco como representativa también de lo español (en los cancioneros y en las exposiciones universales), y con las fluctuaciones entre folklore regional e identidad nacional que podemos estudiar en distintas manifestaciones musicales hasta la actualidad.

### Obras citadas:

- (1887): "El concierto de ayer". *La Iberia. Diario liberal* (Madrid) 14 de junio, 2.
- (1893): "Centro Gallego. Velada Inaugural". *El Imparcial* (Madrid) 28 de marzo, 2.
- (1893): "Varia. España". *Ilustración musical hispano-americana* (Madrid) 137, 30 de septiembre, 6.
- (1896): "Noticias de espectáculos. Novedades". *El País* (Madrid) 4 de mayo, 4.
- (1896): "Fiesta Gallega". *La Correspondencia de España* (Madrid) 28 de junio, 4.
- (1901): "Noticias varias". *El Día* (Madrid) 23 de febrero, 15.
- (1914): *El Heraldo de Madrid*, 29 de mayo, 2.
- (1915): "Miscelánea de actualidades". *Mundo gráfico* (Madrid) 21 de julio, 25.
- (1917): "La música de «Maruxa» no es música gallega". *Boletín musical* (Madrid) 12 de enero, 7.
- (1928): "Sección de rumores. Se dice:" *El Heraldo de Madrid*, 20 de noviembre, 5.
- (1928): "La vida musical. La Polifónica de Pontevedra" *El Sol* (Madrid) 27 de noviembre, 5.
- (1928): "Información teatral. Cock-tail...". *El Sol* (Madrid) 20 de diciembre, 3.
- (1936): "Noticias de última hora. Intensa Propaganda estatutista". *El Nervión* (Bilbao) 27 de junio, 5.
- (1937): "Cines y Teatros. Teatro Tívoli. Un festival de confraternidad". *La Vanguardia* (Barcelona) 25 de abril, 4.
- Bal, Jesús (1936): "Galicia ante el Estatuto. Personalidad musical de Galicia". *El Sol* (Madrid) 27 de junio, 7.
- Ballesteros, Calixto (1892): "Paréntesis del domingo". *La Iberia. Diario liberal* (Madrid) 30 de octubre, 1.
- Bendamio Montero, Miguel (1935): "Letras de La Habana. Santiago Apóstol y el 'Día de Galicia'". *Galicia en Madrid*, 31 de julio, 11.
- Blasco, Eusebio (1889): "París-Madrid". *La Época* (Madrid) 28 de agosto, 2.
- Casas, Álvaro de las (1929): "La Trinidad literaria. Teatro gallego". *La Gaceta literaria* (Madrid) 1 de octubre, 4.
- Cinna, Óscar de la (1884): *Brigantina: serenata gallega nº 1, op. 240*, para piano. Madrid: A. Romero.
- \_\_\_ (1884): *Recuerdos de Galicia : brigantina nº 2, op. 243*, para piano. Madrid: Pablo Martín.
- Clémessy, Nelly (2004): "Emilia Pardo Bazán y Perfecto Feijóo: elogio y defensa del folklore musical gallego". En *La Tribuna: cuadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 2, 65-76.
- Domínguez Cao, L. (1944): "La Vanguardia en Galicia. Santiago, ciudad universitaria". *La Vanguardia española* (Barcelona) 13 de enero, 3.

- Figuroa, Marqués de (1906): “Música Popular de Galicia”. *La Lectura* (Madrid) 1 de septiembre, 306-318.
- G. C. (1914): “Teatro de la Zarzuela”. *El correo español* (Madrid) 29 de Mayo, 4.
- Giménez-Rodríguez, Francisco J. (2007): “Música y cultura en Granada en el cambio de siglo: José María Varela Silvari en la revista “La Alhambra” (1898-1923)”. En *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 38, 197-213.
- González López, Luís (1892): “Bibliografía”. *La Unión Católica* (Madrid) 22 de abril, 3.
- López Otero, José (1900): “Música gallega”. *La Alhambra* (Granada), 31 de mayo, 222-225.
- Inzenga, José (1883): “La música popular en Galicia”. *La Ilustración católica* (Madrid) 25 de septiembre, 533-536.
- \_\_\_ (1888): *Cantos y bailes populares de España*. Madrid: A. Romero.
- \_\_\_ (1888a): “Galicia”. *Ilustración musical hispano-americana* (Madrid) 29 de febrero, 19.
- \_\_\_ (1888b): “Galicia (continuación)”. *Ilustración musical hispano-americana* (Madrid) 15 de marzo, 27-30.
- \_\_\_ (1888c): “Galicia (continuación)”. *Ilustración musical hispano-americana* (Madrid) 15 de abril, 46-47.
- \_\_\_ (1888d): “Galicia (conclusión)”. *Ilustración musical hispano-americana* (Madrid) 30 de abril, 51-54.
- Máiz, Ramón (1984): “Raza o mito céltico en los orígenes del nacionalismo gallego: Manuel M. Murguía”. En *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, 25, 137-180.
- Mitjana, Rafael (1901): “Músicos españoles”. *La Época* (Madrid) 12 de enero, 1.
- Murguía, Manuel M. (1865): *Historia de Galicia*. 5 vols. Lugo: Imprenta de Soto Freire, (1865-1913).
- Ortuño, Laureano (1917): “Una novela que mete ruido”. *El Día* (Madrid) 19 de julio, 7.
- Pardo Bazán, Emilia (1912): “La vida contemporánea”. *Ilustración artística* (Madrid) 28 de octubre, 702.
- Pedrell, Felipe [F. P.] (1888): “La quincena musical”. *Ilustración musical hispano-americana* (Madrid) 15 de febrero, 9-10.
- Pedreira, Leopoldo (1892): “El maestro Veiga”. *La unión católica* (Madrid) 10 de mayo, 3-4.
- Pizzicato [Arana, Ramón de] (1895): “La música gallega”. *Ilustración musical hispano-americana* (Madrid), 15 de febrero, 209-210.
- Pizzicato (Ferrol) [Arana, Ramón de] (1900): “El averiguador popular. Preguntas y respuestas. Música regional gallega”. *El Liberal* (Madrid) 4 de octubre, 2.
- Ramírez Jerez, Pablo (2015): “Juan Armada Losada, marqués de Figuroa: político, literato y académico gallego: apuntes bio-bibliográficos”. En: *Lucensia: miscelánea de cultura e investigación*, 26/51, 43-64.
- Regueiro Salgado, Begoña (2010): “En tránsito: cultura y literatura gallega en Madrid”. En Ángela Fernandes et al (eds): *Diálogos ibéricos e iberoamericanos*. Lisboa: ALEPH



& Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 773-783.

- S.-A. (1914): "La vida escénica. Zarzuela.-«Maruxa»". *Heraldo de Madrid*, 29 de mayo, 2.
- Santiso Girón, L. (1927): "Crónicas gallegas. Galicia y Heraldo De Madrid". *El Heraldo de Madrid*, 23 de diciembre, 4.
- Taboada, Nicolás (1889): "Desde Vigo". *La Iberia. Diario Liberal* (Madrid) 29 de agosto, 1-2.
- Thomas, Susan (2009): *Cuban Zarzuela: Performing Race and Gender on Havana's Lyric Stage*. Illinois: University of Illinois Press.
- Varela Silvari, [José María] (1913): "Música. Dos palabras acerca de 'la ópera gallega'". *La Bandera Federal* (Madrid) 11 de diciembre, 1.
- \_\_\_ 1922): "Galicia y su música popular". *La Alhambra* (Granada) 31 de diciembre, 14.
- Veiga Valenzano, Julio (1894): "Algo sobre los cantos gallegos". *Ilustración musical hispano-americana* (Madrid) 155, 30 de junio, 90-91.
- Vesteiro Torres, Teodosio (1874): "La música popular de Galicia". *El Heraldo Gallego. Semanario de ciencias artes y literatura* (Orense) 16 de abril, 121-124.
- Villar, Rogelio (1914): "Teatro de la Zarzuela. 'Maruxa'. Égloga lírica en dos actos, música del maestro Vives, letra de Pascual Frutos". *El País* (Madrid) 29 de mayo, 4.



## EDUARDO Y RAMÓN ARANA: REDES Y MOVIMIENTO MUSICAL EN GALICIA (1857-1909)<sup>1</sup>

MONTSERRAT CAPELÁN

*Universidad de Santiago de Compostela*

**RESUMEN:** Entre las redes de contacto desarrolladas en la Galicia de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, tuvieron especial relevancia las llevadas a cabo por Eduardo y Ramón Arana, padre e hijo respectivamente. Ejercieron éstos no sólo una importante actividad de dinamización musical de la ciudad sino, también, de vínculos con buena parte de los músicos gallegos de la época, lo que les permitirá estar en la palestra, sobre todo ideológica, de la regeneración musical gallega. En el presente trabajo, a través del estudio de la copiosa correspondencia que los Arana mantuvieron con la Casa Berea de la Coruña, mostraremos cómo era la vida musical en Ferrol en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX analizando, así mismo, cómo fue Ramón Arana gestando la idea de la creación de una música genuinamente gallega.

**PALABRAS CLAVE:** Redes de Socialización, Casa Berea, Ferrol, Bandas, Música escénica, Música de Salón, Regeneracionismo, *Rexurdimento* musical gallego.

**RESUMO:** Entre as redes de contacto desenvolvidas na Galicia da segunda metade do século XIX e principios do XX tiveron especial relevancia as levadas a cabo por Eduardo e Ramón Arana, pai e fillo respectivamente. Exerceron estes non só unha importante actividade de dinamización musical da cidade senón, tamén, de vínculos con boa parte dos músicos galegos da época, o que lles permitirá estar na palestra, sobre todo ideolóxica, da rexeneración musical

<sup>1</sup> Investigación realizada dentro del I+D+i: *Fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875-1951): Ciudades del Eje Atlántico* (Ref HAR2015-64024-R), financiado mediante una ayuda del Ministerio de Economía y Competitividad y cofinanciado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER), correspondiente al marco financiero plurianual 2014-2020.

galega. Neste traballo, a través do estudo da copiosa correspondencia que os Arana mantiveron coa Casa Berea da Coruña, mostraremos como era a vida musical en Ferrol na segunda metade do século XIX e principios do XX analizando, así mesmo, como foi Ramón Arana xestando a idea da creación dunha música xenuinamente galega.

**PALABRAS CHAVE:** Redes de socialización, Casa Berea, Ferrol, Bandas, Música escénica, Música de Salón, Rexeneracionismo, Rexurdimento musical galego.

**ABSTRACT:** Among the networks laid down in Galicia in the second half of the XIX century and beginning of the XX, of special significance were those set up by Eduardo and Ramón Arana, father and son, respectively. Not only did they pursue an important musical galvanization of the city, but the establishment of ties with a considerable number of Galician musicians at the time as well, allowing them to be in the spotlight –above all ideolog of the Galician musical revitalization. By means of studying the abundant correspondence the Aranas kept up with *Casa Berea* in La Coruña, we shall show in this paper what musical life was like in Ferrol in the second half of the XIX century and beginning of the XX by analyzing how Ramón Arana came up with the idea of creating music genuinely Galician.

**KEY WORDS:** Networks for socializing, *Casa Berea*, Ferrol, bands, stage music, parlour music, *Regenerationalism*, galician musical revival.

La segunda mitad del siglo XIX representa, para la historia de la música gallega, un importante inciso. En primer lugar, nos encontramos con el paso que se da de la música religiosa –que pierde su lugar fundamental debido a la merma paulatina de recursos– a la música civil (de banda, escénica y salón). En segundo lugar, los músicos terminarán incursionando en el movimiento del *Rexurdimento*, lo que los enfrascará en la búsqueda primero, y en la creación después, de una música que pretendía ser genuinamente gallega.

El tránsito de la música religiosa a la civil representó, en gran medida, el paso de agrupaciones estables a otras creadas *ad hoc* para cada ocasión<sup>2</sup>. Sin embargo, al contrario de lo que cabría esperar, esto no dio lugar a un aislamiento entre músicos sino, por el contrario, a la creación de una red activa, constante y fructífera entre éstos.

El *Rexurdimento* musical gallego sólo puede ser entendido bajo la óptica de estas redes (de músicos, repertorios y prácticas) pero, también, como parte de un movimiento más amplio (desde el punto de vista geográfico) conocido como el Regeneracionismo musical y cuyo máximo representante en España fue Felipe Pedrell, autor que llegaría a ejercer una influencia destacada en el pensamiento de Ramón Arana<sup>3</sup>.

Estas Redes de contacto entre músicos gallegos disfrutaron de numerosos epicentros. Uno de ellos fue el generado por Casto Sampedro quien, desde Pontevedra y con el fin de escribir su *Cancionero musical de Galicia*, mantuvo correspondencia e intercambio de materiales con Víctor Said Armesto (Pontevedra-Madrid), Santiago Tafall (Santiago), Juan Montes (Lugo), Leandro Liz

<sup>2</sup> Dentro de las catedrales y de algunas iglesias y conventos, existían las capillas de música, que solían contar con un cuadro estable y asalariado de músicos (cantantes e instrumentistas). Una vez que éstas desaparecen, la mayor parte de los músicos se dedicarán a la música civil, formando parte de orquestas o de grupos de cámara. Estas orquestas ya no serán agrupaciones estables con sueldos fijos, sino que se formarán, por ejemplo, cuando alguna compañía de ópera o zarzuela llegaba a las ciudades gallegas y necesitaban una orquesta para la representación. Una excepción a esta inestabilidad fueron las bandas, las cuales solían contar con un cuadro estable de asalariados.

<sup>3</sup> Con respecto al regeneracionismo musical llevado a cabo por Felipe Pedrell puede consultarse Bonastre (1998). La relación entre entre Pedrell y Ramón Arana es desarrollada en el trabajo “As cartas de Ramón Arana a Felipe Pedrell (1894-1922)” de Xavier Groba publicado en este libro.

(Porriño), José Suárez (Redondela) o el propio Ramón Arana (Ferrol), entre muchos otros (Groba, 2012).

En la misma Pontevedra encontramos a Perfecto Feijoo, quien crea el coro *Aires d'a terra* con el que dio a conocer, dentro y fuera de Galicia, gran parte del repertorio popular que él mismo recogía. Su farmacia, la *Botica de la Peregrina*, fue un centro en el que habitualmente se reunían músicos, intelectuales y artistas de todo tipo lo que servía para el intercambio constante de ideas entre personajes de diferentes ámbitos<sup>4</sup>.

Pero, sin duda, el centro fundamental de estas redes fue la tienda que Canuto Berea padre (1836-1891), dirigió en A Coruña desde 1853 y que sería continuada primero por su viuda e hijos y después por Canuto Berea hijo y Eduardo Puig, amigo de la familia y quien, en la práctica, será el que realmente dirija el establecimiento desde 1897<sup>5</sup>. Desde la tienda se surtía de instrumentos a gallegos y asturianos (y, en ocasiones, también a otras zonas), se vendían todo tipo de partituras entre las que se encontraban las últimas novedades europeas y se creó una especie de “periódico” llamado el *Propagador musical de La Coruña*<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Para más detalles sobre la figura de Perfecto Feijoo son imprescindibles los estudios de Calle (1993), Groba (2011, I: 366-384) y Garbayo (2015).

<sup>5</sup> Para la actividad comercial de la tienda de Canuto Berea son de referencia obligada los textos de Dolores Liaño (1998: IX-XX) y Lorena López-Cobas (2012). La tienda había sido fundada por Sebastián Canuto Berea Ximeno hacia 1845 y continuada por Canuto Berea Rodríguez (a partir de ahora padre) desde 1853 hasta su muerte acaecida en 1891. En ambos casos la empresa se llamó “Canuto Berea”. A partir de 1891 pasará a pertenecer a su viuda e hijos y se denominará “Canuto Berea y Compañía” nombre que mantendrá cuando, en 1910, los únicos socios sean ya Canuto Berea Rodrigo (que aquí llamaremos hijo) y Eduardo Puig. En 1916, cuando Puig deja de pertenecer a la sociedad ésta vuelve a denominarse “Canuto Berea” hasta 1931, año en que pasará a llamarse “Puig y Ramos S. L. Sucesores de Canuto Berea” y los dueños serán Mariano Puig y Francisco Ramos. En este trabajo, para abreviar y evitar confusiones, a la empresa la llamaremos siempre “Casa Berea”.

<sup>6</sup> *El propagador musical de La Coruña*, a pesar de que en alguna ocasión se la ha clasificado de prensa o publicación periódica (Torres, 1990: 5), lo cierto es que se trataba de un medio a través del cual los gallegos, mediante una suscripción, podrían recibir partituras mensualmente. El prospecto de *El propagador musical* está fechado en 1855, es decir, al poco de comenzar Canuto Berea padre con su tienda. En él se asegura que la finalidad es la de surtir a los habitantes del país de la música más moderna publicada en Milán por la casa Ricordi. Es decir, se aboga por la idea de poner al día a los gallegos con lo que ocurría musicalmente en “el centro de la civilización musical”. La suscripción se podía hacer en diferentes secciones: música para piano de mediana dificultad, música para piano de dificultad, piezas de ópera para canto y piano, piezas de ópera para piano y óperas completas para canto y piano. La cuota mensual era de 10 reales, con excepción del último caso, que eran 90. Lo más curioso, es que no todos los que se suscribieran a la misma sección recibirían la misma música, sino que se asegura que “cuando uno reciba una Fantasía otro recibirá un Nocturno”. Este procedimiento, del que se señalaba que haría que se propagase más el conocimiento, nos hace sospechar que, en realidad, se debía tratar de las partituras remanentes de la Ricordi. Esta casa (de la que se conserva una ingente correspondencia en el Fondo Canuto Berea), seguramente vendía sus partituras sobrantes a un precio irrisorio, algo que Berea padre debió ver como una oportunidad para hacer negocio con ellas.

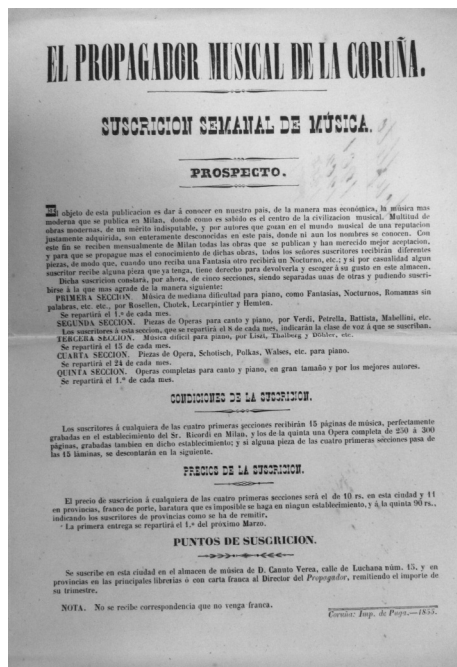


Imagen 1. Prospecto de *El propagador musical de La Coruña* (BPC, Fondo Canuto Berea, AB-28)

Hemos de tomar en cuenta que, además de las sucursales de Vigo, Santiago y Ferrol, también se podían solicitar partituras por correspondencia, lo que hizo que la Casa Berea fuese el proveedor de repertorio de la mayor parte de los músicos gallegos, independientemente de donde se encontraran. Esto incluía a la Galicia exterior, siendo la Casa Berea un importante surtidor de música para los centros gallegos americanos. José Castro “Chané”, afincado en la Habana desde 1894, seguía solicitando partituras habitualmente a la tienda por ejemplo<sup>7</sup>, e incluso tenemos el caso de Antonio del Valle, domiciliado en Trinidad quien, además de pedir obras de manera habitual a Canuto Berea

<sup>7</sup> Desde 1894 que llega a la Habana, hasta 1908 (última carta que tenemos), José Castro “Chané” recurrirá, de manera habitual, a la Casa Berea para abastecerse del repertorio que, como director del Orfeón y Orquesta del Centro Gallego y como profesor de música, necesitaba. Hemos de tomar en cuenta que no sólo pedía repertorio gallego (fundamentalmente de Pascual Veiga), lo cual habría sido normal, sino que también solicitaba música francesa, italiana, alemana o de autores como Grieg (Cartas de José Castro “Chané” a Eduardo Puig. Biblioteca Provincial de la Diputación de A Coruña (BPD), Fondo Canuto Berea, AB-28, AB-50, AB-51, AB-53, AB-55).

padre, le llegará a proponer que se encargue de abastecer de repertorio a las compañías de ópera que van a Cuba<sup>8</sup>.

No se ceñía, sin embargo, el establecimiento coruñés a surtir de instrumentos y partituras a los gallegos, sino que era el verdadero centro neurálgico de la actividad musical realizada. Canuto Berea y Eduardo Puig se encargaban de la contratación de músicos para las orquestas y bandas coruñesas, pero también, en ocasiones, de otras ciudades gallegas e incluso del exterior, como podía ser el caso de Cuba. Eran los encargados de cobrar los derechos de autor y ejecución para lo cual se servían de colaboradores en otras ciudades (en Ferrol, lo serían precisamente los Arana). La tienda, también era un centro en el que se reunían personajes de diferentes ámbitos, como Román Brañas, Luciano Dalman, Segundo Moreno Barcia y, por supuesto, Canuto Berea hijo y Eduardo Puig. Entre los asistentes, antes de 1894, también era habitual la presencia de José Castro “Chané” quien, precisamente en una de sus cartas llama a este grupo “La Peñita”<sup>9</sup>.

Pero, sin duda, una de sus actividades más importantes fue la de ser editores de música gallega (principalmente de salón) lo que significó un impulso fundamental para el regeneracionismo musical tan deseado. De este modo, la tienda Berea, era no sólo quien surtía a los gallegos de la música más actualizada sino, también, la auspiciadora de un repertorio musical propio.

Dentro de este contexto de Redes encontramos en Ferrol a la familia Arana, teniendo Eduardo y Ramón (padre e hijo respectivamente) una larga y profunda relación con la Familia Berea y Eduardo Puig, que no sólo incluía lo

<sup>8</sup> Valle le dirá a Berea padre lo siguiente: “En la Habana hay dificultad de encontrar los archivos de música de ópera para las compañías y recordando que V. tiene bastantes arregladas para Don Valentín de Cándido, de feliz memoria, y que ofrecía V. proporcionar todas las que se pidiesen, se me ocurre decir a V. que tal vez podría hacerse algún negocio. Si V. lo cree, mándeme la lista de las que tiene y las condiciones de las que no tiene, pues cuando vaya a la Habana me pienso ocupar de la cuestión de Teatros” (Carta de Antonio del Valle a Canuto Berea padre, Trinidad, 24/6/1875, BPD, *Fondo Canuto Berea*, AB-30). Valle, una vez que se traslada a vivir a Trinidad, hace acuerdos con Berea para surtir de instrumentos a las Antillas. Deciden traer pianos Bernareggi, que no se vendían en Cuba ni en Trinidad, por haberse dedicado la casa Edelman a desprestigiarlos para favorecer la venta de Pleyel. Valle, quien ya tenía varios compradores de instrumentos, solicita que se le envíen los de mejor calidad, para obtener buena fama, no descuidando, así mismo, hacer buena publicidad en la prensa, para lo que pedirá documentación a Varela Silvari a través de Berea. Solicita, además, que los pianos lleven una placa que diga “construcción especial para las Antillas” que, según dice, es en lo único que se fija la gente del lugar (Cartas de Antonio del Valle a Canuto Berea, Trinidad, 23/3/1875 y 25/5/1875, BPD, *Fondo Canuto Berea*, AB-30). Observamos así que, la táctica publicitaria que empleará Berea más tarde para vender Bernareggis en Galicia y Asturias asegurando que han sido construidos para los climas de estas regiones (López-Cobas, 2012: 463), tiene su origen en lo que le había planteado Antonio del Valle previamente para las Antillas.

<sup>9</sup> Carta de Chané a Eduardo Puig, La Habana, 31/5/1904, BPD, *Fondo Canuto Berea*, AB-55.



profesional sino también lo personal. En la actualidad, en la Biblioteca Provincial de la Diputación de A Coruña, se conservan 980 cartas de Eduardo Arana y 217 de su hijo Ramón fechadas entre 1857 y 1909<sup>10</sup>. A través de su lectura, se puede apreciar cómo los Arana se constituyeron en verdaderos dinamizadores de la vida musical ferrolana (como músicos de banda, críticos musicales, folkloristas, etc.) pero, también, de la relación que mantenían con músicos afincados en las diferentes ciudades gallegas. Encontramos así, entre su correspondencia, referencias constantes a Juan Montes (Lugo), José e Hilario Courtier (A Coruña, Santiago de Compostela), Santiago Tafall (Santiago), José Balmir (A Coruña), Andrés Gaos Bera (Vigo-Buenos Aires) o José Castro Chané (Habana). Sin duda alguna, el trato y conocimiento mutuo entre los músicos de diversas partes de Galicia, contribuyó sustancialmente a crear una idea conjunta de la regeneración de la música gallega.

En las siguientes páginas expondremos los diferentes ámbitos musicales ferrolanos que se pueden apreciar a través de la correspondencia de los Arana con la Casa Bera, así como el modo en que se va apreciando en ella la creación paulatina de una idea de música gallega.

### La música de banda

Para la época que nos ocupa, la ciudad de Ferrol era una importante plaza militar. Es por ello que su actividad musical estaba íntimamente ligada al mundo castrense. Las compañías escénicas que llegaban a la ciudad (principalmente de zarzuela, pero también de ópera) tenían su público asegurado gracias a los militares allí destinados. Así mismo, la música de salón (para la que la Casa Bera surtía de instrumentos y repertorio) tenía como lugar habitual los hogares de la población castrense. No cabe duda, sin embargo, que en lo que tuvo una importancia esencial el asentamiento del ejército, fue en las diferentes bandas creadas y subvencionadas desde los cuarteles<sup>11</sup>.

El mundo musical de la familia Arana tiene su origen precisamente en este tipo de agrupaciones, habiendo nosotros podido ubicar a Joaquín Arana –padre

<sup>10</sup> Correspondencia a resguardo en el *Fondo Canuto Bera* de la Biblioteca de la diputación provincial de A Coruña. Cajas AB-2, AB-3, AB-4, AB-5, AB-6, AB-7, AB-8, AB-23, AB-45, AB-46, AB-47, AB-48, AB-49, AB-50, AB-51, AB-53, AB-55, AB-56 y AB-57.

<sup>11</sup> Para más información sobre la vida musical ferrolana en la segunda mitad del siglo XIX véase Villanueva (2005). En referencia a las representaciones escénicas véase Ocampo (2001).

y abuelo de Eduardo y Ramón respectivamente— como el primero de esta saga, ejerciendo el cargo de músico mayor de la banda de la infantería de marina de Ferrol<sup>12</sup>. Eduardo Arana, según le cuenta en una carta a Canuto Berea padre, ostentará el mismo cargo desde el 6 de enero de 1858<sup>13</sup>. El ferrolano se pone a partir de aquí a disposición de Canuto Berea, siendo el momento en que se empieza a desarrollar entre ambas familias una relación mucho más estrecha, no sólo profesional sino también personal. Serán, a partir de entonces, habituales las estadias de los ferrolanos en la casa de Coruña de los Berea (y vice-versa) y también se irán habitualmente de vacaciones juntos, a lugares como Santiago de Compostela o el norte de Portugal.

Precisamente gracias a esta correspondencia entre Eduardo Arana y Canuto Berea padre podemos conocer las características de estas bandas militares ferrolanas. En una misiva de 1860, E. Arana le pregunta si él o su hermano conoce algún músico que quiera reengancharse, para lo que le indica cuáles son las condiciones de contratación: 9000 reales por 8 años o 4500 por 4. También pueden hacerlo por un solo año con lo que le darían 320 de entrada más 143 reales más al mes. A mayores, recibían gratificación según valía. Los músicos asimilados llevaban, prácticamente, una vida de civiles: no tenían que comer ni dormir en el cuartel, no asistían a las formaciones militares y, además, se vestían de paisanos. Debía existir escasez de músicos pues, a pesar de que las condiciones no eran malas, Eduardo Arana asegura tener dificultad para cubrir las vacantes<sup>14</sup>.

Las solicitudes de Eduardo a Berea padre para que le consiga músicos son reiterativas. En ocasiones, no era nada fácil encontrarlos, lo que hacía que, dada la escasez en Coruña, Canuto intentase conseguirlos hasta en la ciudad de Vigo<sup>15</sup>, con su cuñado y socio, Andrés Gaos, padre del famoso violinista<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> Carta de Ramón Arana a Felipe Pedrell, Ferrol, 4/12/1896, Biblioteca Nacional de Catalunya (BNC), *Fons Felip Pedrell*, M 964. La relación de la familia Arana con la Casa Berea comienza, precisamente, a través de Joaquín, de quien se conservan varias cartas en el *Fondo Canuto Berea* de la Biblioteca de la Diputación Provincial de la Coruña (AB-23).

<sup>13</sup> Carta de Eduardo Arana a Canuto Berea padre, [Ferrol], 9/1/1858, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-23; Archivo General de la Armada, *Expediente Eduardo Arana*.

<sup>14</sup> Carta de Eduardo Arana a Canuto Berea padre, [Ferrol], 12/3/1860, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-23.

<sup>15</sup> Carta de Canuto Berea padre a Eduardo Arana, [A Coruña], 14/1/1883, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-4, libro 20, f. 146.

<sup>16</sup> Carta de Canuto Berea padre a Andrés Gaos padre, [A Coruña], 12/12/1882, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-4, libro 20, f. 71.

Las bandas funcionaban, así mismo, como escuelas de música. En su correspondencia, Eduardo Arana, habla habitualmente de los “quintos” que está enseñando<sup>17</sup> los cuales, una vez que adquirían nivel, podían pasar a formar parte de la plantilla de contratados. Sin embargo, no todas las incorporaciones se hacían a través de la propia escuela. En ocasiones, se servían de los niños que integraban las bandas de los diferentes hospicios gallegos, los cuales preferían pasar a integrar las filas de las bandas militares, lo que les permitía recibir un sueldo. Tenían tal interés que, a veces, se fugaban de sus centros para alistarse en bandas militares. Esto llevó a que algunas Comisiones de beneficencia como la de Santiago, exigiesen no sólo la petición formal de los hospicianos sino, también, su aceptación por parte de los jefes de los cuerpos militares.

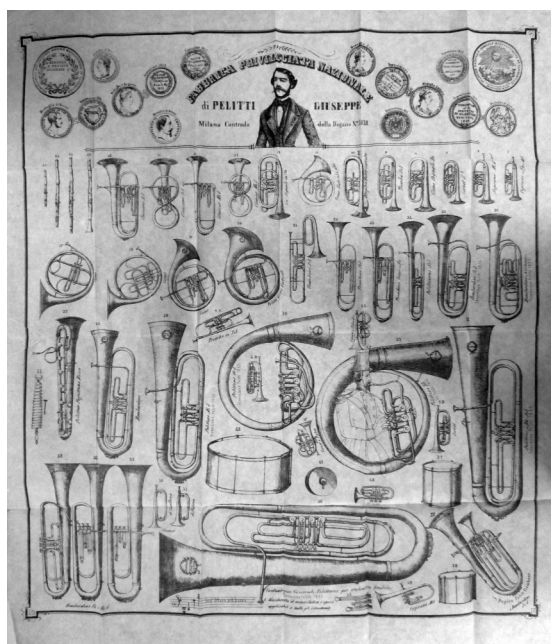
Eduardo Arana, ante la falta de músicos se valdrá de los niños y jóvenes de los hospicios. Si bien músicos y bandas militares estaban de acuerdo (los primeros pasaban a recibir un sueldo y las segundas se ahoraban la formación de estos músicos) no ocurría lo mismo con los que dirigían estos centros. Es por ello que cuando Eduardo Arana en 1865 solicita formalmente varios de estos jóvenes músicos al Hospicio de Santiago, se dará todo un debate en la Comisión de Beneficiencia, pues no estaban por la labor de perder integrantes de su banda (Cancela, 2015: 77-78).

Años después, en 1873, E. Arana se valdrá al Hospicio de la Coruña para surtir a su banda de músicos. Ante la solicitud de los hospicianos de Coruña de formar parte de su agrupación, Arana recurrirá a Canuto Berea para que medie a favor de la solicitud que ya había realizado ante el gobernador civil de la Coruña. El asunto, es tratado con la máxima celeridad por el comerciante coruñés, por lo que pocos días después, ya serán parte de la agrupación ferrolana, en una muestra más, de la movilidad de músicos existentes entre las diferentes ciudades gallegas<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Cartas de Eduardo Arana a Canuto Berea padre, [Ferrol], 1 y 12/3/1860, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-23.

<sup>18</sup> Los integrantes de la banda del Hospicio de la Coruña que pasaron a la del segundo regimiento de Infantería de Marina que dirigía E. Arana en Ferrol fueron: Vicente Ferrer, Manuel Olano, Manuel Gaset, Ricardo Clemente Rey, Joaquín Silva, Esteban Rey, Lorenzo Rey, Modesto Silva, José Lafuente (Cartas de Eduardo Arana a Canuto Berea padre, Ferrol, 27/3/1873 y 3/4/1873, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-23). Al parecer, la propia familia Arana se encargará de la educación de los niños y jóvenes que integraban las bandas de los hospicios. Al menos, eso es lo que se colige cuando, en 1868, Joaquín Arana pide un trombón y un cornetín de pistones para el Hospicio de Ferrol (Carta de Joaquín Arana a Canuto Berea padre, Ferrol, 15/5/1868, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-23).

En la correspondencia entre Eduardo Arana y Canuto Berea padre, podemos encontrar menciones constantes a instrumentos lo que nos permite saber cómo estaban constituida la banda militar que dirigía E. Arana: cornetines, bombardinos, fliscornos, clarinetes, requintos, clarinetes bajos, flautas, flautín, saxos, oboes y fagots (los dos últimos sólo incorporados a partir de 1873) y, como instrumentos de percusión, tambores, redoblantes, bombos y platillos. En el caso de los músicos de plantilla (no los educandos) se buscaban siempre los mejores instrumentos, no escatimando en gastos<sup>19</sup>.



**Imagen 2.** Catálogo de instrumentos Pelitti Giuseppe de Milán, una de las fábricas con las que tenía trato la Casa Berea para traer los instrumentos necesarios para las diferentes bandas gallegas (BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB- 23).

La relación tan estrecha que existía entre Eduardo Arana y Berea padre, lleva a que el primero interceda ante las autoridades castrenses, para que compren todos los instrumentos de la banda con la mediación de la Casa Berea, quien decide adquirirlo finalmente en la Casa Cerveny, in Königgrätz (a 100 km. de

<sup>19</sup> Cartas de Eduardo Arana a Canuto Berea padre, Ferrol, 8/4/1868, 1 y 14/1/1873, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-23.

Praga), y en la Buffet de París los saxofones<sup>20</sup>. El comisionado no será otro que Eduardo Arana quien partirá hacia las casas de instrumentos en julio de 1869<sup>21</sup>.

Una vez que llega a la Casa Cerverny, Eduardo Arana quedará deslumbrado con los instrumentos, que considera inmejorables: “la nueva forma interior de los cilindros, es tan sencilla, fuerte y rápida que creo no habría cosa mejor... me prometo llevar un instrumental modelo, tanto en clase de construcción, como en volumen de sonido, redondo y agradable y lleno”<sup>22</sup>. Se trataban de ejemplares nuevos, en los que Cerverny pone el mayor celo en evitar el espionaje industrial pues, al parecer, la casa Gautrot le había copiado sus contrafagotes<sup>23</sup>. Después de estar casi dos meses y medio en Prusia a la espera de la casa Cerverny terminara de construir el instrumental solicitado, Arana partirá a París para buscar los saxofones Buffet, lo cual le llevará muy poco tiempo, regresando finalmente a su casa la tercera semana de octubre de 1869.

Sin embargo, su estadía en Ferrol no durará mucho. A finales de septiembre de 1869 será destinado con su banda a la isla de Cuba, lugar en el que estará destinado hasta 1878, durante la guerra de los diez años. Era habitual, que diferentes bandas militares de la península fuesen destinadas a Cuba<sup>24</sup>. Eduardo Arana, hará dos viajes a la isla: el primero de 1869 a 1872 y el segundo de 1873 a 1878. En el primer caso sólo lleva música de la Casa Berea (curiosamente unos coros para voces solas, seguramente para realizar su adaptación para banda<sup>25</sup>) pero, en el segundo, la tienda de Berea lo surte también de instrumentos<sup>26</sup> e incluso se servirá de su amigo en La Coruña para que le consiga músicos para contratarlos

<sup>20</sup> Cartas de Eduardo Arana a Canuto Berea padre, Ferrol, 10 y 30/6/1869, 7/7/1869; París, 9/10/1869, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-23.

<sup>21</sup> El viaje, no se llevará a cabo sino después de solventar los problemas con su pasaporte. En un principio, éste le había sido negado por considerar que se atentaba contra la industria española comprando los instrumentos para la banda ferrolana fuera de España, por lo que fue necesaria la intervención de militares de alto rango (Cartas de Eduardo Arana a Canuto Berea padre, Ferrol y Madrid 8 y 15/7/1869, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-23).

<sup>22</sup> Carta de Eduardo Arana a Canuto Berea padre, Königgrätz, 25/7/1869, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-23.

<sup>23</sup> Así lo contaba Eduardo Arana en una de sus cartas: “Cerverny no quiere remitir a ningún corresponsal en París los instrumentos, y sí a un comisionado que él tiene en dicho punto, y siendo de su cuenta (no el pago) enviarlos... No quiere más comisionado que el suyo, porque teme le anden en los cajones y le copien las formas de los instrumentos como ya se lo hizo Mr. Gautrot con los contrafagotes” (Carta de Eduardo Arana a Canuto Berea padre, Königgrätz, 2/10/1869, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-23).

<sup>24</sup> Fe de ello son los numerosos manuscritos resguardados en el Archivo General de Indias, en los que se da cuenta de las Bandas españolas destinadas a Cuba (Archivo General de Indias, *Cuba*, 972 a).

<sup>25</sup> Carta de Eduardo Arana a Canuto Berea padre, Ferrol, 26/10/1869, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-23.

<sup>26</sup> Cartas de Eduardo Arana a Canuto Berea padre, Ferrol, 12 y 21/10/1873 y Santiago de Cuba 22/1/1874, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-23.

y embarcarlos a Cuba. La banda, debería tener escasez de instrumentistas de viento-madera, pues dice que éstos cobrarán más<sup>27</sup>. Una vez en la isla seguirá recurriendo a la Casa Berea para conseguir más repertorio<sup>28</sup> e, incluso, músicos que puedan ocupar el cargo de director en el regimiento de la Corona<sup>29</sup>.

A pesar de que las condiciones no debían ser la mejores, las bandas dirigidas por Eduardo Arana sobresalieron sobre el resto, lo que le valdrá la Cruz de 1ª clase de la orden del mérito naval, otorgada por Alfonso XIII en 1876<sup>30</sup>.

Una vez que fallece Eduardo Arana, Juan Montes preguntará si su hijo Ramón continuará con el cargo, pues es lo que le parece más adecuado<sup>31</sup>. Hasta donde sabemos, además de una muy buena base de música teórica, Ramón era también flautista, instrumento que tocaba desde niño<sup>32</sup>. Si bien Ramón Arana estuvo pensando en presentarse a las oposiciones para ocupar el puesto de su padre, finalmente desistirá por “circunstancias especiales”, que no sabemos bien en qué consistieron<sup>33</sup>.

### La música de salón

En el siglo XIX, sobre todo en la segunda mitad, serán de especial relevancia los salones, lugares de socialización que, en el mundo hispano, tendrán preferiblemente una finalidad lúdica y en los que eran esenciales la presencia de música y literatura<sup>34</sup>. En Galicia, éstos fueron, también, la oportunidad pro-

<sup>27</sup> Carta de Eduardo Arana a Canuto Berea padre, [Ferrol], 2/12/1873, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-23.

<sup>28</sup> Carta de Cristina Pérez (esposa de E. Arana) a Canuto Berea padre, Ferrol, 15/3/1871, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-23.

<sup>29</sup> Carta de Eduardo Arana a Canuto Berea padre, Santiago de Cuba, 21/5/1871, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-23.

<sup>30</sup> A lo largo de su carrera militar, Eduardo Arana llegará a obtener un total de 15 condecoraciones (Archivo general de la armada, *Expediente Eduardo Arana*).

<sup>31</sup> “¿Sabe V. algo de si Ramón Arana piensa optar a la dirección de la Música de Marina? Oí decir que la pretendería uno de Ferrol, y yo me fijo en él, porque indudablemente era llamado para suceder a su abuelo y a nuestro inolvidable amigo su padre D. Eduardo” (Carta de Juan Montes a Eduardo Puig, Lugo, 6/12/1896, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-50).

<sup>32</sup> Carta de Joaquín Arana a Canuto Berea padre, Ferrol, 13/2/1870, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-23.

<sup>33</sup> “[Tenía] el proyecto de presentarme a oposiciones para la plaza de Músico-Director de Infantería de Marina, que actualmente se están verificando. Más que nada, me impulsaba el deseo de ocupar el puesto que mi abuelo y queridísimo Padre (q. e. p. d.) desempeñaron. Desistí por circunstancias especiales, que no puntualizo porque resultarían para V. una lata” (Carta de Ramón Arana a Felipe Pedrell, Ferrol, 4/12/1896, BNC, *Fons Felip Pedrell*, M 964).

<sup>34</sup> Existe un número importante de textos sobre los salones y la música en ellos desarrollada. Entre ellos podemos destacar: Alonso (1993), Díez (2003, 2006 y 2015), Losada (2015) y Touriñán (2015).

picia para desarrollar y difundir el repertorio de corte gallego que empezaba a estar en auge.

Existieron numerosos salones llevados a cabo por gallegos. Conocidos eran, por ejemplo, los *soirees* que organizaba Emilia Pardo Bazán tanto en Coruña como en su residencia madrileña. En esta última, se hacían periódicamente veladas en donde no sólo la literatura tenía una importancia de primer orden, sino también la música, constituyéndose en el lugar propicio en el que se daban a conocer algunos de los incipientes compositores gallegos. Así ocurre, por ejemplo, con José Baldomir quien, cuando visita Madrid en 1899, aprovecha para presentar sus melodías gallegas en la casa de la escritora ante una concurrida y selecta audiencia<sup>35</sup>. Los salones serán para Baldomir uno de los medios más idóneos para presentar sus melodías gallegas. Así, por ejemplo, en Pontevedra también se valdrá de las reuniones que organizaban los miércoles la familia García Estévez para dar a conocer su música, que solía interpretar él mismo cantando y tocando el piano<sup>36</sup>.

Aparte de los realizados en las casas de la aristocracia o la burguesía incipiente, tuvieron especial relevancia los salones dirigidos por músicos. La compositora santiaguesa Eugenia Osterberger, mientras vivió en Coruña, realizaba veladas musicales en su casa los días miércoles. Particular importancia debió tener la música para piano a 4 manos pues, en una misiva que envía a la Casa Berea, solicita que le afinen con urgencia sus dos pianos “pues hoy es día de recibir y no podemos tocar nada a dos pianos” (López-Suevos y Martínez, 2013: 187)<sup>37</sup>.

En A Coruña, la Sala Berea tuvo especial relevancia. Ubicada en el piso superior de la tienda y fundada oficialmente en 1904. Se trataba de un recinto de estética modernista, adornado con cuadros de Wagner, Beethoven, Weber, Mozart, Mendelssohn, Bach, Schumann y Liszt y llena de instrumentos musicales. En ella tocaban habitualmente las alumnas de Canuto Berea hijo, pero también músicos profesionales. Además de ser la sede de la Sociedad Filarmónica coruñesa, lo era de la Sociedad de Cuartetos que estaba formada por Canuto Berea (piano), Forssini (violín), Román (violoncello) y Prado (viola). A

<sup>35</sup> (1899): “A la luz de la lámpara”. *La última moda* (Madrid) 12 de marzo, 7; (1899): “De la región”. *La idea moderna* (Lugo) 5 de marzo, 2.

<sup>36</sup> (1906): “De la sociedad”. *El diario de Pontevedra: periódico liberal* (Pontevedra) 28 de junio, 3.

<sup>37</sup> Osterberger se dedicó a componer, entre otro repertorio, canciones gallegas para voz y piano entre las que se encuentran *Ausencia, Adiós a Galicia, Falas de nai, Neve y Cántigas e melodías galegas*, basadas, estas últimas, en melodías populares recopiladas por José Pérez Ballesteros (López-Suevos y Martínez, 2017: 57). No se conserva repertorio de esta autora de piano a 4 manos.

esta sala acudían diferentes personajes pero, sobre todo, músicos, entre los que se debía incluir Ramón Arana, lo que explicaría que Jorge Bruhmel dedique su artículo “La sala Berea” a Pizzicato.<sup>38</sup>

Parte de la actividad musical de la ciudad de Ferrol se puede seguir, precisamente, gracias a la correspondencia mantenida por los Arana con la Casa Berea. En sus misivas Eduardo nos habla de la Sala que tenía Francisco Piñeiro en Ferrol y que constituía una verdadera competencia para el teatro de la ciudad<sup>39</sup>. Otras salas importantes eran las que organizaban las sociedades recreativas, como *La tertulia*, en la que la gente se reunía a conversar y escuchar música y para la que, Eduardo Arana, servirá como intermediario para conseguirles un contrabajo<sup>40</sup> o *La Peña* de la que hablará Ramón Arana años después<sup>41</sup>.

También se daba el caso de la organización de reuniones especiales (es decir, no presentadas en una sala de manera periódica) que, en la ciudad de Ferrol consistían, generalmente, en agasajar a algún militar de alto rango. Tal es lo que ocurre, por ejemplo, con el baile organizado por Eduardo Arana en el palacio del Capitán General, en el que le interesa especialmente quedar bien, por lo que recurrirá a Canuto Berea padre para que le facilite unos buenos timbales<sup>42</sup>.

Los instrumentos de percusión no solían ser utilizados en los salones, lo que muestra la importancia de este baile, para el que Eduardo formará una orquesta. Sin duda, el instrumento estrella en este tipo de música fue el piano. Numerosas son las cartas en las que se habla de las personas asentadas en Ferrol que necesitan uno para su domicilio. Los Arana, funcionaban como una especie de intermediarios entre la Casa Berea y los habitantes de la ciudad departamental, que bien alquilaban o compraban al contado o a plazos estos instrumentos. También eran los que solían recomendar a los profesores de piano. Estando en Cuba, Eduardo Arana le pide consejo a Canuto Berea para que le recomiende a un buen profesor de piano para la hija del Coronel José Agustín Fernández, que se trasladará a Santiago de Compostela. Dice no saber si todavía

<sup>38</sup> (1904): “La sala Berea”. *El Correo gallego* (Ferrol) 27 de enero, 2; Bruhmel (1904); (1905): “Santiago”. *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago. Decano de la prensa de Compostela* (Santiago) 29 de diciembre, 2.

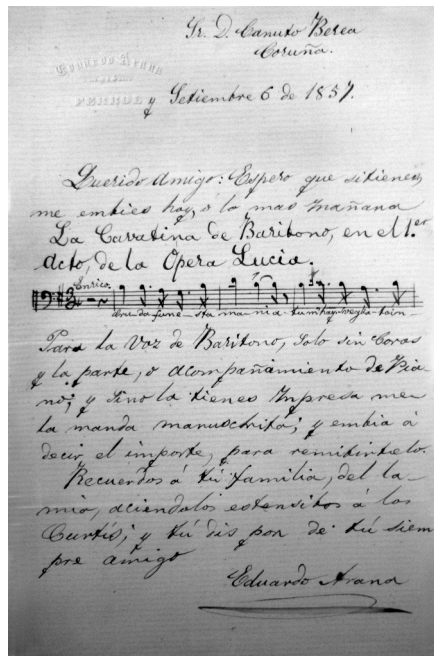
<sup>39</sup> Carta de Eduardo Arana a Canuto Berea padre, Ferrol, 17/1/1860, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-23.

<sup>40</sup> Cartas de Eduardo Arana a Canuto Berea padre, Ferrol, 10 y 16/9/1860, 10/1860 y 19/12/1860, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-23

<sup>41</sup> Carta de Ramón Arana a Eduardo Puig, Ferrol, 24/5/1895, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-49.

<sup>42</sup> Carta de Eduardo Arana a Canuto Berea padre, Ferrol, 7/9/1866, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-23.





**Imagen 3.** Carta de Eduardo Arana dirigida a Canuto Berea padre en 1857 (BPC, Fondo Canuto Berea, AB-23).

vive allí Hilario Courtier, por lo que le pide que, de no seguir éste en la ciudad, le recomiende otra persona<sup>43</sup>.

Por su parte, Ramón Arana, tenía en la ciudad una pequeña orquesta<sup>44</sup> (que debía utilizar en el Casino, en donde trabajaba en las tardes, con los típicos “café-conciertos”) por lo que en varias ocasiones recurrirá a la Casa Berea para que deje a buen precio a sus integrantes diferentes instrumentos de cuerda<sup>45</sup>.

Por su parte Eduardo Arana, no sólo dirigía la banda de la infantería de la marina y organizaba algunos de los bailes importantes que se daban en la ciudad, sino que, también, tenía que formar parte de los músicos que habitual-

<sup>43</sup> Carta de Eduardo Arana a Canuto Berea padre, Santiago de Cuba, 28/3/1877, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-23. Para este año, todavía se encontraba Hilario Courtier en Santiago de Compostela, por lo que finalmente, debió ser él, el profesor recomendado. Para más información sobre los músicos de la familia Courtier véase (Cancela y Cancela: 2013).

<sup>44</sup> Carta de Ramón Arana a Eduardo Puig, Ferrol, 15/7/1892, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-46.

<sup>45</sup> Cartas de Ramón Arana a Eduardo Puig, Ferrol, 29/9/91, 3/10/1891, 27/6/1892, 9 y 22/7/1892, 28/12/1892; Carta de Eduardo Puig a Ramón Arana, A Coruña, 2/9/1891; Carta de Pérez López a Ramón Arana, Ferrol, 20/7/1892, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-7, libro s/n, f. 313, AB-45, AB- 46.

mente tocaban en los salones. En éstos, su instrumento habitual era el piano, pero también tocaba violín, a pesar de que de este último, no parece tener muy buen nivel. Cuando en 1867 se quema el coliseo coruñés y con él arde el estupendo violín que tenía Canuto Berea padre, E. Arana le ofrecerá en venta su instrumento. En sus cartas le dirá que Courtier lo había probado y le había gustado mucho<sup>46</sup>. En cartas posteriores (seguramente con el fin de disuadir a un Canuto Berea nada convencido) llega a asegurarle que se trata de un verdadero Stradivarius:

Respecto a lo que dices del violín, te contesto que sin embargo de lo que pueda decir el amigo que vino de Madrid [persona a la que Canuto había hecho probar el instrumento] y respetamos su opinión, sé por personas muy autorizadas y una de ellos M Alas que el violín es legítimo de Stradivarius y el último que se vendió en Alemania, dieron 24.000 reales por él; bien sé que para sacar alguna cantidad regular por él necesita ocasión y para esto hay que tenerlo depositado en alguna capital extranjera puesto que en Ferrol y en España no hay quien desembolse gran cantidad por un instrumento... Deseo deshacerme de él, porque en mis manos nada gana, lo que puedo hacerte es dejarlo o bien por 6.000 reales en dinero, o en su defecto por un piano de los que vendes en 7.000 reales<sup>47</sup>.

Más allá de los instrumentos empleados, la música interpretada en los salones públicos y de los hogares gallegos, podemos decir que era básicamente de dos tipos: reducciones de música escénica u orquestal y repertorio compuesto expresamente para el salón. En el primer caso, las pequeñas salas se constituían en la posibilidad de escuchar, conocer e incluso estudiar obras a las que, de otra manera, era difícil tener acceso.

Si de la música que solicita Eduardo Arana a la Casa Berea el 50 % era de salón, el 20 % de ésta no eran otra cosa que reducciones de música escénica.

En cuanto al repertorio propiamente de salón, una de las características es que éste solía ser de poca dificultad. Lo más habitual era la interpretación de

<sup>46</sup> Cartas de Eduardo Arana a Canuto Berea padre, Ferrol, 9/1/1867, 29/2/1867, 2/3/1867, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-23.

<sup>47</sup> Carta de Eduardo Arana a Canuto Berea padre, Ferrol, 10/2/1867, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-23. Consideramos poco probable que se tratase de un verdadero Stradivarius, lo que explicaría la negativa de Berea a adquirirlo. Esto lleva a E. Arana, quien tenía un gran interés en venderlo, a pedirle, un año después, que se lo compre al precio que él considere oportuno, o que se lo cambie por el piano que él desee (Carta de Eduardo Arana a Canuto Berea padre, Ferrol, 30/8/1868, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-23).

obras para piano solo (contrastando con el repertorio denominado “de bravura”), para piano a 4 manos o para voz y piano. En algunas ocasiones, sin embargo, esta música se interpretaba con pequeñas agrupaciones, que podían ir desde el típico cuarteto de cuerdas hasta conjuntos de lo más variopintos, dependiendo de los instrumentistas que se juntasen ese día en el salón.

Dentro de este repertorio, sin duda tuvo una especial importancia la músicaailable. El carácter lúdico de los salones, incluía, entre otras actividades, los bailes que eran, así mismo, un importante medio de socialización y cortejo. La música de baile, por lo general, era de fácil ejecución, lo que permitía que los músicos aficionados, conociendo la estructura y los ritmos de cada danza, pudiesen tocar sin problema este tipo de repertorio.

Un claro ejemplo de esto fueron los *Juegos de dados musicales* en los que, a partir de unos temas de pocos compases previamente escritos, se podía “componer” una cantidad importante de bailes. El sistema consistía en lanzar unos dados que decidían las melodías que se debían incluir en cada baile. Conocido fue el *Juego filarmónico* atribuido a Joseph Haydn (aunque hay fuentes que indican que el verdadero autor fue Maximilian Stadler) mediante el que los aficionados, con unos simples dados, podían hacer un buen número de minuets (Bergua, 2010).



Imágenes 4 y 5. *Juego filarmónico* atribuido a Joseph Haydn conservado en la Biblioteca Nacional de España (BNE, M/14856)

Muestra que esta práctica fue utilizada en los salones gallegos, es una carta mediante la que Eduardo Arana invita a Canuto Brea a participar:

Entre un capitán muy aficionado a música y bastante inteligente en el arte y yo, estamos haciendo una imitación de un Juego Filarmónico hecho por Haydn, cuyo juego se hace con dos dados, y según el número que

sale, y con la combinación que se le hace, se componen valeses, rigodones y mazurcas, pero todo antiguo, dichas cosas salen para piano. Ahora estamos haciendo bajo el mismo sistema danzas, pero se necesitan, muchas y sencillas, y en un tono todas, por consiguiente, espero te tomes la molestia de hacer una “docena” de danzas, pero que todas ellas estén en un mismo tono, tanto la primera como la segunda parte. Si quieres ponlas todas en Do mayor, pues las que hizo el capitán, y las mías están en dicho tono de Do. El objeto es reunir muchas y de *diversos autores* para que haya variedad de gustos.

Procura queden sencillas, tanto el canto como el bajo, y sin salidas de tono, ninguno. Se te remitirá copia del original tan pronto remitas tú dichas Danzas, que deseamos sea pronto. Estoy seguro que te gustará, pues con sólo saber música y los dados, puede cualquiera estar haciendo danzas toda la vida, sin sacar ninguna igual.

Con que espero me las envíes pronto y no te pares en gusto, pues el objeto es tan solo el tono, pues hay que intercalar las tuyas con las nuestras<sup>48</sup>.

Se muestra aquí como en la música de salón compartían escenario músicos profesionales y meros aficionados, lo que explica la insistencia de E. Arana en que debían ser sencillas y sin modulaciones. A pesar de que no hemos podido encontrar el juego ideado por Arana, lo cierto es que habiendo sido enviado a la tienda de Berea, no cabe duda que éste debió ser jugado en numerosos salones gallegos. Ello implicó no sólo que se hicieran prácticas comunes en diferentes puntos sino también, la creación de una obra/s en la que colaboraron diferentes autores gallegos, no sólo Eduardo Arana y Canuto Berea.

En los salones los bailes solían organizarse por una serie continuada como las cuadrillas (formadas por contradanzas), las tandas (integradas por valeses) o los turnos (habitualmente por vals, polka, mazurka y danza) (Sans, 2012: 252, 359). Es por ello que Ramón Arana pedirá de manera habitual “tandas de valeses” a la Casa Berea, los cuales eran adquiridos en Francia<sup>49</sup>. Por su parte, Juan Montes compondrá para piano a 2 y 4 manos, diferentes series de bailes, algunos denominados “cuadrillas” pero otros, simplemente “danzas” o “bailados”

<sup>48</sup> Carta de Eduardo Arana a Canuto Berea padre, [Ferrol], 12/11/1858, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-23. El subrayado es nuestro.

<sup>49</sup> Cartas de Ramón Arana a Eduardo Puig, Ferrol, 14 y 28/10/1891, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-45.

e, incluso, alguna serie llamada “Aires Gallegos” que incluían una muiñeira como primer y último número y una alborada en el medio<sup>50</sup>.

Con respecto al empleo de elementos gallegos dentro de la música de salón resulta reveladora la lectura de las cartas escritas por Eduardo y Ramón Arana. Si al primero no le interesa mayormente la música gallega (a pesar de vivir en una época en la que ya se habían dado importantes pasos en el *Rexurdimento* musical con figuras como la de Marcial del Adalid o Juan Montes) el segundo no sólo será su gran defensor sino que será el primero que abogará por un tipo de renovación de un carácter más innovador.

Efectivamente, cuando en 1858 Canuto Berea le envía a Eduardo Arana una *Muiñeira* para que la venda en Ferrol, éste no se muestra muy entusiasmado. Aún así le hace publicidad, a pesar de lo cual sólo se logran vender dos ejemplares. Canuto Berea padre seguirá insistiendo en el repertorio de este tipo, llegándole a pedir, ya en 1864, que haga que algún profesor de piano recomiende a sus alumnos la *Muiñeira* que le manda. E. Arana lo hará con Velasco, pero éste se niega argumentando que no le gusta recomendar música de baile a sus alumnos<sup>51</sup>.

Un cariz completamente distinto toma el asunto con Ramón Arana. Si bien éste ya defendía la idea del uso de la música popular como fundamento para la renovación musical gallega, será la relación epistolar que comienza con Pedrell en 1894, la que le lleve a tomar el asunto con mayor seriedad<sup>52</sup>. A partir de aquí, y del ofrecimiento que éste le hace para que participe con la parte gallega en el *Cancionero musical español*, se dará a la tarea de recopilar toda la música popular posible, lo que da como resultado también su colaboración en el *Cancionero* de Casto Sampedro (Groba, 2011) y su colección *Cantos, bailes y tonadas de Galicia*, con la que ganó el concurso musical de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910 (Malde, 2012).

Para principios de 1895, cuando se da a la tarea de llevar a cabo el encargo de Pedrell, Arana no conocía casi nada de la música popular de la región. En febrero de ese año, escribirá a la Casa Berea solicitando todo lo que tengan de música gallega pues, según asegura, ni siquiera conocía la colección de Adalid (*Cantares viejos*

<sup>50</sup> Véanse las ediciones de obras para piano y armonio y de piano a 4 y 6 manos de Juan Montes (2016 y 2017) realizadas ambas por Joám Trillo y con las introducciones de Carlos Villanueva.

<sup>51</sup> Cartas de Eduardo Arana a Canuto Berea padre, Ferrol, 4/10/1858, 12/9/1864, BPD, *Fondo Canuto Berea*, AB-23.

<sup>52</sup> A este respecto véase el artículo de Xavier Groba en este mismo libro.

y *nuevos de Galicia*) si bien, ya había escuchado algunas obras de Juan Montes<sup>53</sup>.

Una vez que se hace con lo publicado hasta la fecha, recurrirá a diferentes informantes y recopiladores de música popular. A muchos de ellos logra acceder, precisamente, a través de las diligencias que hace con Eduardo Puig. Así, por ejemplo, él será quien le ponga en contacto con Joaquín Lago, José Baldomir y con un profesor de Betanzos del que no da el nombre. R. Arana, incluso le llega a solicitar al propio Eduardo Puig que recoja música popular en el pueblo en el que está de vacaciones, que no era otro que San Pedro de Nóns<sup>54</sup>.

Ramón Arana también mostrará un gran interés por encontrar conexiones con músicas populares de otras zonas de Europa. Considero que hemos de entender esto, no como un mero esfuerzo por su parte para llamar la atención sobre posibles influencias de otras músicas sino, más bien, como un intento por demostrar que la música popular gallega podía ser comparada con buena parte de la música europea.

Este interés le llevará a escribir reiteradamente a la Casa Berea para que le facilite buena parte de la música popular europea editada hasta el momento. Así buscará conexiones con la música escocesa, napolitana, francesa y bretona. En una de estas pesquisas, en las que estaba intentando establecer conexiones entre las danzas de espadas gallegas y las de otras zonas europeas, hará el siguiente encargo a la Casa Berea:

Mi querido amigo:... / 1º Deseo *ver* (si la tiene V. en el Almacén) *las tarantelas* de Heller, que se parecen a las Danzas de espadas. / 2º Deseo *ver la danza de las Bacantes*, de *Filemón y Baucis*, de Gounod, y la *Danza de espadas*, de Óscar de la Cinna. / 3º Deseo *adquirir* la obra. / Gounod. *La danse d'épée*, leyenda bretona, para piano, que debe estar editada por *Le Bean*, de París, y que supongo no tendrá V. en el almacén. / y 4º y

<sup>53</sup> “¿Quiere mandarme *un ejemplar* de toda *la música gallega* que tenga ahí? Sólo conozco algo de Montes, y deseo sacar los cantos de cuna, alalás, muiñeiras, canciones, etc., etc., para el *folk-lore*. Creo haber visto ahí, entre otras cosas, la colección de Adalid” (Carta de Ramón Arana a Eduardo Puig, Ferrol, 5/2/1895, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-49). Llama poderosamente la atención que diga que sólo conoce algo de Montes pues, 15 días antes en carta enviada a Pedrell, le habla de la colección de Adalid, criticándola duramente pues según asegura “tiene el defecto de estar armonizada de manera impropia de la tonalidad de nuestros cantos” (Carta de Ramón Arana a Felipe Pedrell, Ferrol, 20/01/1895, BNC, *Fons Felip Pedrell*, M. 964). ¿Habría aquí Arana por lo que le había escuchado decir a otros? No cabe duda, sin embargo, que después estudiaría su obra con detenimiento (el propio Eduardo Puig se la mandaría ante sus requerimientos) pues existe un manuscrito enviado a Pedrell (sin fechar) en el que le da su parecer de cada uno de los números de la obra de Adalid (Garbayo, 2012: 214-215)

<sup>54</sup> Cartas de Ramón Arana a Eduardo Puig, Ferrol, 10/2/1895, 17/4/1895, 4/6/1895, 27/8/1896, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-8, libro s/n, f. 455, AB-49, AB-50.

último - que *avivase* al de Betanzos a ver si enviase pronto esas Danzas.  
/ Veremos si con tanto encargo me manda V. a paseo. / Adjunto carta para el amigo Baldomir y un millón de afectos para toda su apreciable familia, en nombre de la mía, en particular a su Sra<sup>55</sup>.

Si bien pronto se da cuenta que no existe semejanza alguna entre la música escocesa y la gallega<sup>56</sup>, no cesará en el empeño de encontrar conexiones con la música bretona. La causa de ello se debía a que Murguía aseguraba que las *Melodías populares de Bretaña* publicadas por Bourgault-Ducoudray no sólo recordaban a las gallegas sino que algunas, incluso, eran idénticas. Esto le llevará a Ramón Arana a solicitar esta publicación en La Coruña, así como a pedirle a Pedrell su opinión al respecto<sup>57</sup>.

En todo caso, más allá de la posible semejanza entre la música gallega y la de otras zonas de Europa, nos interesa llamar la atención sobre el hecho de que Ramón Arana considere el *Alalá* como el género gallego por excelencia. Arana será así, pionero a la hora de resaltar la importancia de un género, al que no habían dado mucha importancia los recopiladores anteriores<sup>58</sup>. Años después, desde las columnas de *A nosa terra*, se planteará (casi expuesto como novedad) que la música que mejor representa al alma gallega no es la *Muiñeira*, como muchos creen, sino el *Alalá*, mostrando, una vez más, lo mucho que Ramón Arana se adelantaba en sus planteamientos:

Tampouco coidamos que a muiñeira seia representativa do noso xenio musical. O seu ritmo e forma melódica atópanse na *Fixenia in Aulide* de Glück, como no ñora o Sr. Doncel<sup>59</sup>, e no folk-lore catalán ha canzós –el *Noy de la mare*, por exemplo– eisautamente iguaes que a nosa muiñeira do endecasílabo anapépstico. Nosco coidamos qu’o mais característico da nosa música é o alalá, con todol-os respetos debidos á capacidade do Sr. Doncel<sup>60</sup>.

A pesar del gran esfuerzo realizado por Ramón Arana, no debemos pensar

<sup>55</sup> Carta de Ramón Arana a Eduardo Puig, Ferrol, 24/4/1895, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-49.

<sup>56</sup> Cartas de Ramón Arana a Felipe Pedrell, Ferrol, 20/08/1895, 20/09/1895, BNC, *Fons Felip Pedrell*, M. 964.

<sup>57</sup> Carta de Ramón Arana a Eduardo Puig, sin fecha, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-50.

<sup>58</sup> Cartas de Ramón Arana a Felipe Pedrell, Ferrol, 10/11/1895, 13/9/1896, BNC, *Fons Felip Pedrell*, M. 964.

<sup>59</sup> Hacen referencia a José Doncel, director de la Filarmónica de la Coruña y a quien escriben los editores de *A nosa terra* respondiendo a un artículo que éste había publicado en el mismo número.

<sup>60</sup> (1919): “Pol-a música galega. A propósito dos nosos concertos [resposta da redacción]”. *A nosa terra* (A Coruña) 25 de mayo, 3.

que la recolección de música popular y su clasificación eran para él un fin en sí mismo. Ciertamente era importante poder conservar y estudiar esta música pero, podemos asegurar que, lo que realmente movía a Ramón Arana era la posibilidad de dotar a los músicos académicos de un material genuino a partir del cual pudieran llevar a cabo la regeneración musical deseada.

No hemos de creer, sin embargo, que el mero uso de melodías gallegas en la música de salón, sinfónica o escénica, era considerado suficiente por R. Arana. Éste criticará duramente el mal uso de estos temas cuando son presentados como una mera copia acompañados de una mera armonización que no siempre era la mejor. A este respecto, Arana considerará que el único que ha hecho algo realmente adecuado ha sido Juan Montes, al lograr asimilar como propia, la música popular, logrando que no se note en donde termina la melodía del pueblo y en donde entra la mano del compositor lucense (Garbayo, 2012: 220-221).

Ramón Arana conocerá a Montes desde niño, pues éste era un gran amigo de su padre. Su admiración por él, debió comenzar desde muy pequeño, cuando debía oírlo tocar las veces que se hospedaba en su casa. El compositor lucense será para Arana una referencia a lo largo de toda su vida y se constituirá en un punto de comparación constante. No sólo no le gustaba lo que habían hecho algunos compositores anteriores, como Marcial del Adalid, sino que, una vez fallecido Montes, no ve a ninguno de los compositores que quedan, con la suficiente capacidad para llevar a cabo con bien el ansiado regeneracionismo. Así se expresará en una carta dirigida a Pedrell: “[Montes] Era lo mejorcito, por no decir lo único, que teníamos, y no encuentro entre los musicantes de la región, ninguno que sea capaz de continuar su brillantísima labor”<sup>61</sup>.

Para el año en que fallece Juan Montes, José Baldomir estaba comenzando a despuntar como compositor. Sin embargo, a pesar de utilizar en sus obras melodías gallegas (muchas de las cuales, por cierto, debían ser aquellas que recopilaba y que R. Arana le pide en 1895), sus composiciones no convencen al crítico ferrolano. Según expondrá desde su columna de *El Correo gallego* (en sendos artículos de 1901 y 1902) el uso de melodías populares no bastan para que su obra tenga un verdadero sabor regional. Según señala, le falta usar los giros melódicos y las cadencias adecuadas que hagan que su obra sea algo original, pero sin perder el verdadero sabor popular<sup>62</sup>.

Pocos años después, cuando Baldomir publique su segunda serie de Melo-

<sup>61</sup> Carta de Ramón Arana a Felipe Pedrell, Ferrol, 14/7/1899, BNC, *Fons Felip Pedrell*, M 964.

<sup>62</sup> La transcripción de estos artículos puede ser consultada en Garbayo (2012: 222-224).



días gallegas, Ramón Arana preguntará si ha mejorado su forma de componer:

Querido amigo... Un ruego encarecido para Canuto [Berea hijo]. ¿Mejoró el *maestro* Baldomir en su productividad artística? ¿Valen más que las anteriores melodías las que, según leí, publicó ahora? ¿Sigue escribiendo a lo Tosti-galleguizado? Que me dé –se lo ruego– su opinión autorizada, porque, y a pesar de que el maestro no me honró remitiéndome dichas últimas melodías, estaba dispuesto a dedicarle unos parrafitos, aún a riesgo de perder completamente su hartó deseada amistad<sup>63</sup>.

Ramón Arana, una vez fallecido Montes no encontrará, no sólo en Baldomir, sino en ningún otro compositor, el autor capaz de llevar a la música gallega al lugar que ésta se merecía.

### Conclusiones

El *Rexurdimento* musical gallego fue un movimiento que, como hemos visto, tiene su base en las importantes redes de contacto que existieron entre los diferentes músicos gallegos y de otras zonas de España. A pesar de esto, no podemos decir que todos fueran a la misma velocidad. Mientras músicos como Canuto Berea padre o el propio Juan Montes ya eran grandes defensores de la creación de una música que recurriera a la música popular gallega (así como a sus poetas) otros, como Eduardo Arana, no mostraron, a lo largo de su vida, mayor interés por esto. Contratará con él su hijo Ramón. De él podemos decir que ya desde el inicio de su actividad como crítico musical manifiesta interés por la creación de la música gallega. Sin embargo, será a partir de su contacto con Felipe Pedrell en 1894, cuando realice trabajos más precisos de recopilación, análisis y comparación de la música popular. La importancia de esta faena, estribaba en el poder surtir de materia prima a los compositores gallegos. Hay que aclarar, sin embargo, que él siempre abogará porque no se realicen meras copias serviles del folklore, sino obras originales en las que se pueda apreciar la inspiración y sabor popular sí, pero sin ser meras armonizaciones de las melodías recogidas. Llama la atención el hecho de que con el fin de regenerar

<sup>63</sup> Carta de Ramón Arana a Eduardo Puig, Ferrol, 22/5/1904, BPC, *Fondo Canuto Berea*, AB-55. Arana hacía aquí una clara referencia a lo que había señalado unos años atrás el crítico C. Roda quien, después escuchar *Meus amores* en el Teatro Real, dirá que está escrita a lo Tosti, lo que hace que pierda todo el ambiente popular.

la música gallega Arana recurra sólo a la música popular y no se intente también beber de las fuentes de la música académica. Más llamativo todavía, si tomamos en cuenta que R. Arana aplaudirá el trabajo que, a este respecto, hace Pedrell con la música del siglo de oro española.

En todo caso, los frutos de la música que abogaba por el *Rexurdimento* los encontramos, principalmente, en la música de salón. No ha de extrañarnos que así fuera. Los salones, en la segunda mitad del siglo XIX, fueron los mayores centros de socialización y, por consiguiente, uno de los lugares más adecuados para dar a conocer nuevas composiciones. A esto, hemos de añadir el carácter de este tipo de repertorio, por lo general, de poca dificultad, lo que facilitaba su interpretación por parte de meros aficionados.

La música escénica, también fue uno de los géneros, en los que se buscó la ansiada renovación. Arana, precisamente sostendrá en una carta enviada a Pedrell en enero de 1895, que la canción popular debería ser el fundamento de la ópera regional. Si bien a este respecto se hicieron algunos intentos, no serán suficientes para alguien que soñaba con que en Galicia, pudiese llegar a hacerse con su música popular, algo similar a lo que había hecho Wagner en sus óperas con la música y leyendas del folklore alemán<sup>64</sup>.

### Obra citada:

- (1899): “A la luz de la lámpara”. *La última moda* (Madrid) 12 de marzo, 7.
- (1899): “De la región”. *La idea moderna* (Lugo) 5 de marzo, 2.
- (1904): “La sala Berea”. *El Correo gallego* (Ferrol) 27 de enero, 2.
- (1905): “Santiago”. *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago. Decano de la prensa de Compostela* (Santiago) 29 de diciembre, 2.
- (1906): “De la sociedad”. *El diario de Pontevedra: periódico liberal* (Pontevedra) 28 de junio, 3.
- (1919): “Pol-a música galega. A propósito dos nosos concertos [resposta da redacción]”. *A nosa terra* (A Coruña) 25 de mayo, 3.
- Alonso, Celsa (1993): “Los salones: un espacio musical para la España del XIX”. En *Anuario musical*, 48, 165-206.
- Bergua, Alba (2010): “*Eppur si muove* (VIII). Tocar con los dados”. En [https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/antiores/octubre\\_10/15102010\\_02.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/octubre_10/15102010_02.htm) (consulta 1 de agosto de 2017).
- Bonastre, Francés (1998): “Felipe Pedrell y el regeneracionismo musical”. En

<sup>64</sup> Tema este que ya hemos tratado en otro texto (Capelán, 2015).

- <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=2781> (consulta 30/7/2017).
- Bruhmel, Jorge (1904): “En la sala Berea”. *El Correo gallego* (Ferrol) 30 de noviembre, 1.
- Calle García, José Luis (1993): *Aires da Terra: la poesía musical de Galicia*. Madrid: José Luis Calle García.
- Cancela, Beatriz y Cancela, Alberto (2013): *La saga Courtier en Galicia*. Santiago de Compostela: Alvarellos.
- Cancela, Beatriz (2015): *La banda municipal de música de Santiago de Compostela (1848-2015)*. Tesis doctoral. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Capelán, Montserrat (2015): “El regeneracionismo musical y el modelo wagneriano en la escena musical gallega”. En Carlos Villanueva, Justo Beramendi, Carlos García Martínez y Margarita Santos Zas (eds.): *Víctor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas*. A Coruña, Santiago, Pontevedra: Fundación Barrié de la Maza, Museo do Pobo Galego, Diputación de Pontevedra, 303-330.
- Díez Huerga, Aurelia (2003): “Las sociedades musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868)”. En *Anuario musical*, 58, 253-277.
- Díez Huerga, Aurelia (2006): “Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)”. En *Anuario musical*, 61, 189-210.
- Díez Huerga, Aurelia (2015): “La música en los salones del Oviedo decimonónico: el mundo salonier en la ciudad de *Clarín*”. En *Anuario musical*, 70, 101-116.
- Garbayo Montabes, Francisco Javier (2012): “Ramón de Arana, ‘Pizzicato’: corresponsal de Felipe Pedrell, crítico y ensayista musical”. En Montserrat Capelán, Luis Costa, Javier Garbayo y Carlos Villanueva (eds.): *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia. Metodoloxías para o estudio*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 183-228.
- Garbayo Montabes, Francisco Javier (2015). “Víctor Said Armesto en el entorno de Perfecto Feijóo y Aires d’a Terra”. En Carlos Villanueva, Justo Beramendi, Carlos García Martínez y Margarita Santos Zas (eds.): *Víctor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas*. A Coruña, Santiago, Pontevedra: Fundación Barrié de la Maza, Museo do Pobo Galego, Diputación de Pontevedra, 261-303.
- Groba González, Xavier (2011): *O legado musical de Casto Sampedro Folgar (1848-1937): O canto galego de tradición oral*. Tesis doctoral. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Groba González, Xavier (2012): *Casto Sampedro e a música do cantigueiro galego de tradición oral*. Redondela: Concello de Redondela.
- Liaño Pedreira, María Dolores (1998): *Catálogo de partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña*. A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña.
- López-Cobas, Lorena (2012): “As dinámicas comerciais como motor dunha realidade mu-

- sical: Canuto Bera Rodríguez, un exemplo do século XIX”. En Montserrat Capelán, Luis Costa, Javier Garbayo y Carlos Villanueva (eds.): *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia. Metodoloxías para o estudio*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 453-476.
- López-Suevos, Beatriz y Martínez, M<sup>a</sup> Rosario (2013): “Eugenia Osterberger (Mme. Saunier). Una aportación femenina a la creación musical gallega”. En *Nalgures*, IX, 151-231.
- López-Suevos, Beatriz y Martínez, M<sup>a</sup> Rosario (2017): *Eugenia Osterberger. A compositora galega da Belle Époque (1852-1932)*. Ourense: Ouvirnos.
- Losada Gallego, Carmen (2015): *Mujeres pianistas en Vigo. Del salón aristocrático a la edad de Plata (1857-1936)*. Tesis doctoral. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela.
- Malde, Carmen (2012): “El averiguador popular: Ramón de Arana y su cancionero *Cantos, Bailes y Tonadas de Galicia (1910)*”. En Montserrat Capelán, Luis Costa, Javier Garbayo y Carlos Villanueva (eds.): *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia. Metodoloxías para o estudio*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 261-280.
- Montes Capón, Juan (2016): *Obras para piano (I)*. Joám Trillo (ed.). Pontevedra: Agadic, Dos Acordes.
- Montes Capón, Juan (2017): *Obras para piano (II) a 4 e 6 mans*. Joám Trillo (ed.). Vigo: Agadic, Dos Acordes.
- Ocampo Vigo, Eva (2001): *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Sans, Juan Francisco (2012): *Los bailes de salón en la Venezuela del siglo XIX: géneros, interpretación y estilo*. Tesis doctoral. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Torres, Jacinto (1990): “La prensa periódica musical española en el siglo XIX. Bases para su estudio”. En *Periódica música*, VIII, 1-12.
- Tourrián, Laura (2015): “Cantares gallegos de salón: la influencia de folklore gallego en la obra musical de Marcial del Adalid”. En Carlos Villanueva, Justo Beramendi, Carlos García Martínez y Margarita Santos Zas (eds.): *Victor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas*. A Coruña, Santiago y Pontevedra: Fundación Barrié, Museo do Pobo Galego, Diputación de Pontevedra, 331-349.
- Villanueva, Carlos (2005): “La Galicia que mira al mundo: la música en la época de Canalejas. El modelo ferrolano”. En Charo Ferreiro e Inmaculada Pena (coord.): *Congreso José Canalejas e a súa época: actas do congreso en Ferrol*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 45-69.

## RAMÓN DE ARANA, “PIZZICATO” (1858-1936) Y EL REGENERACIONISMO MUSICAL EN GALICIA<sup>1</sup>

F. JAVIER GARBAYO MONTABES  
*Universidade de Santiago de Compostela*

**RESUMEN:** El periodista, folclorista y profesor ferrolano Ramón de Arana y Pérez (1858-1936) que firmaba sus trabajos como *Pizzicato*, es uno de los cronistas musicales más importantes de la prensa gallega en las décadas finales del XIX y primeras del XX. Más de 150 trabajos en periódicos y revistas, de ámbito regional, nacional y en el de la emigración a América, así lo avalan, tratando siempre temas de la mayor actualidad. Las temáticas de sus trabajos son variadas, dejando ver sus empeños por llevar adelante en Galicia una empresa regeneracionista similar a la iniciada por Barbieri y Pedrell en la música nacional. Entre todos destacan columnas sobre el acontecer musical y escénico ferrolano, con documentadas críticas, los dedicados a los certámenes musicales celebrados entonces en la región, los que se ocupan de la figura del compositor lucense Juan Montes o los dedicados al folclore y a la organografía propia de Galicia.

**PALABRAS CLAVE:** Ferrol, Prensa, *Rexurdimento*, Música gallega, Certámenes musicales, Juan Montes, Felipe Pedrell.

**RESUMO:** O xornalista, folclorista e profesor ferrolán Ramón de Arana y Pérez (1858-1936), que asinaba os seus traballos como *Pizzicato*, é un dos cronistas musicais máis importantes da prensa galega nas décadas finais do XIX e primeiras do XX. Máis de 150 traballos en xornais e revistas, de ámbito rexional, nacional e no da emigración a América, así o avalan, tratando sempre

---

<sup>1</sup> Investigación realizada en el marco del I+D+i: *Fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875-1951): Ciudades del Eje Atlántico* (REF: HAR2015-64024-R), proyecto financiado por el MINECO mediante una ayuda con Fondos FEDER de la Unión Europea.

temas da maior actualidade. As temáticas dos seus traballos son variadas, deixando ver os seus empeños por levar adiante en Galicia unha empresa rexeneracionista similar á iniciada por Barbieri e Pedrell na música nacional. Entre todos destacan columnas sobre o acontecer musical e escénico ferrolán, con documentadas críticas, os dedicados aos certames musicais que tiveron lugar entón na rexión, os que se ocupan da figura do compositor lucense Juan Montes ou os dedicados ao folclore e á organografía propia de Galicia.

**PALABRAS CHAVE:** Ferrol, Prensa, Rexurdimento, Música galega, Certames musicais, Juan Montes, Felipe Pedrell.

**ABSTRACT:** The Galician journalist, folklorist, and professor Ramón de Arana y Pérez (1858-1936), who signed his works as *Pissicato*, is one of the most outstanding musical commentators in the Galician press at the end of the XIX century and beginning of the XX. More than 150 articles attest to this in regional, national and even American newspapers and magazines, always focusing on relevant issues of the time. The subject-matter of his articles are always varied, making it clear that he is determined to champion the *regenerational* cause in Galicia similar to the one undertaken by Barbieri y Pedrell on the national scene. Among his most outstanding columns are those concerning the musical and stage arena in Ferrol: his documented reviews, coverage of musical competitions taking place in the region, those covering the figure of the Lugo composer Juan Montes or those dedicated to folklore and to the typical musical organography of Galicia.

**KEY WORDS:** Ferrol, press, *revival*, galician music, musical competitions, Juan Montes, Felipe Pedrell.

### La recuperación de Ramón de Arana, una labor en proceso

A pesar de que el periodista, folclorista, musicógrafo y divulgador ferrolano, Ramón de Arana y Pérez (1858-1936)<sup>2</sup> desarrolló una nada desdeñable labor en el ámbito de la música gallega durante dos últimas décadas del siglo XIX y primeras del siglo XX, su figura ha recibido hasta el momento insuficiente atención por parte de la investigación y de los estudios especializados.

De manera genérica y casi siempre anecdótica era reconocida su larga labor como cronista musical local que firmaba sus columnas y galeradas bajo el seudónimo de *Pizzicato*, realizada primordialmente desde las páginas del diario ferrolano de índole conservador, *El Correo Gallego*, uno de los decano de la prensa gallega. En función de ello Arana viene siendo considerado desde entonces y a lo largo de todo el siglo XX, como un cronista local, curioso en sus agudas, irónicas y también en ocasiones polémicas valoraciones de los hechos que analiza, presente con nostalgia en la memoria colectiva de la ciudad (Otero, 2008)<sup>3</sup>, pero recibiendo, en definitiva, un reconocimiento general alejado del verdadero valor que poseen sus trabajos en diferentes ámbitos.

Un rápido repaso a los estudios sobre prensa ferrolana y gallega realizados por Blanco Villa (1978: 197, *passim*), Navaza (1996) y Llorca Freire (1993: 66,78), así nos lo demuestra. En ellos no encontramos prácticamente ninguna referencia ni valoración a su presencia y labor, siendo Llorca Freire quien en su *Historia da Prensa Ferrolá* nombra a *Pizzicato* entre los colaboradores de *El Correo Gallego*, *El Clamor Público* y el *Almanaque de Ferrol* que dirigía Leandro de Saralegui y Medina, pero sin entrar a considerar la justificación de su obra en el contexto histórico y cultural que la acoge.

<sup>2</sup> El propio Arana indica en su trabajo “Certamen musical de La Coruña. Scherzo”, aparecido en *El Correo Gallego* de Ferrol, el 25 de abril de 1884 (Pizzicato, 1884) que el año de su nacimiento año fue 1858, zanjándose las razonables dudas al respecto planteadas en diferentes trabajos (Groba, 2012 [I]: 132-133) (Garbayo, 2012: 187-188).

<sup>3</sup> Fuera del testimonio inicial de una informadora ferrolana, en este trabajo periodístico su autor sigue con bastante fidelidad lo plasmado por Guillermo Llorca Freire en su libro *Ferroláns*, citado más adelante.

Ambos aspectos se evidencian detrás de sus escritos marcados en gran medida por las ideologías y circunstancias del momento vital: años inmediatamente posteriores al *Rexurdimento* y vigencia un tanto nostálgica de su importante herencia y pensamiento, *Restauración* monárquica tras las sucesivas crisis vividas en España a lo largo del siglo XIX y especialmente tras la Primera República y *Regionalismo* como tendencia pujante en el terreno político y cultural, en medio de una crisis de valores acuciada por el desastre colonial que se avecinaba a vivir el reino. Todo ello en medio de un país empobrecido como era Galicia, dónde se arrastraba un notable retraso económico y social, estigmatizado por el caciquismo, el hambre y el inmenso drama de la emigración como única posible a la miseria, y donde se esperaba la llegada del nuevo siglo sin demasiadas esperanzas de cambio, afanándose en la búsqueda de una identidad propia y caracterizadora.

Algunos datos, pocos y genéricos, sobre la personalidad de Ramón de Arana en su contexto, fueron aportados en su momento por Couceiro Freijomil desde su notable *Diccionario bio-bibliográfico de escritores* de 1951 (1951: 76), recogidos años después en las páginas de la *Gran Enciclopedia Gallega*<sup>4</sup>, siendo estos los datos que han venido aportándose casi siempre como referencia. Realmente, ya por entonces Filgueira Valverde había dedicado a nuestro periodista interesantes notas en su peculiar narración de la evolución histórica de la música gallega que antepuso como introducción a la edición del *Cancionero* de Casto Sampedro y Víctor Said Armesto, refiriendo la intervención del ferrolano en las labores preparatorias de la obra premiado por la Academia en 1911 y señalando la excepcionalidad de su no siempre tenida en cuenta aportación (Sampedro y Folgar, 1942: 41-42; Villanueva, 2007: 11-17, 105-111; 2014: 95-111).

Bastantes años después, en 1982, el propio Filgueira, conocedor como nadie de la excepcionalidad de este legado y de su importancia en el contexto pontevedrés, volvió a fijar su atención sobre él, resaltando como novedad su relación con Pedrell, desde el breve trabajo titulado “Cuatro musicólogos gallegos. Sampedro, Tafall Abad, Arana, Said Armesto”, aparecido en la revista de divulgación musical *Ritmo* (Filgueira Valverde, 1982: 28). Se trata de un pequeño artículo, breve pero certero en sus valoraciones, que ha sido recientemente anotado e interpretado por Carlos Villanueva con motivo de la dedicación a su figura del *Día das Letras Galegas* en 2015 (Villanueva, 2015: 65-85).

---

<sup>4</sup> “Arana y Pérez, Ramón de”, *Gran Enciclopedia Gallega*, vol. 2, Silverio Cañada Editor, Santiago-Gijón, 1984, p. 143.



Para aquella ocasión, el polígrafo pontevedrés caracterizaba al erudito ferrolano como *poseedor de una formación histórica y artística con sólidos conocimientos de armonía y sobre todo de notación musical (...) Apasionado de la verdad, matemático, conocedor de las fuentes como Tafall, riguroso, primorosísimo en la recolección*, si bien omitiendo aspectos relacionados con el enfrentamiento epistolar mantenido con Sampedro con motivo de la elaboración y presentación al premio de la Academia del *Cancionero*, puntualizados y documentados ampliamente en las lecturas posteriores de Villanueva (2015: 147-182; 2015: 76-77), Groba González (2012 [1]: 137-140) y Garbayo (2015: 277-282).

Por su parte Llorca Freire en sus biografías *Ferroláns ilustres* de 1996, dedica a Arana también muy escasa atención. Aporta algún dato nuevo y hace un juicio de valor sobre su labor genérica en la prensa, incidiendo en ese aspecto anecdótico ya indicado: *Escribe crítica musical –señala– a cotío severa e corrosiva e amenos e curiosos artigos nos que se preocupa pola recuperación das melodías galegas* (Llorca Freire, 1996: 29-30), tema este último que referido a la categoría de música gallega como formulación más genérica, subyace como directriz o *leitmotiv* de sus más importantes escritos.

Este primer apartado dedicado a las referencias breves, se cierra con la voz que dedica a los Arana el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Nuestro biografiado figura allí al lado de la entrada mucho más extensa sobre su padre (Cortizo: 1999: 545), el laureado compositor y director de banda militar, Eduardo de Arana Fernández, también ferrolano de quien Pedrell incluye biografía en su *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano americanos*, realizada precisamente por su hijo, Ramón ([Arana], 1897: 80-81). Es X. M. Carreira quién en esta ocasión, al lado de los datos ya conocidos, aporta un pequeño listado refiriendo algunos de sus trabajos y destacando que fue pionero en el *estudio de la organología tradicional gallega y la recepción gallega de la ópera italiana* (Carreira, 1999: 545) aspectos ambos que la crítica ha demostrado fundamentales en el contexto de su producción.

Ya en el terreno de las referencias algo más amplias a la labor como folclorista y corresponsal de Arana es obligado citar las investigaciones realizadas, individualmente o como equipo, por los profesores Luis Costa, Carlos Villanueva y Xavier Groba desde la Universidad de Santiago de Compostela. Es a ellos realmente a quienes corresponde el nada desdeñable mérito de haber resucitado el interés por la figura de *Pizzicato*, situándola en su justa medida dentro de su contexto y contribuyendo notablemente al conocimiento y difusión de sus aportaciones.

Primero lo fue la extensa tesis doctoral de Luis Costa sobre *El pensamiento nacionalista en Galicia hasta 1936*, notable trabajo académico donde el investigador hace análisis detenido de la intelectualidad musical surgida en Galicia a partir del *Rexurdimento*. En ella se deja ver claramente la existencia en la Galicia de entonces de toda una red de relaciones entre músicos, literatos y pensadores, con toda una serie de planteamientos teóricos que evidencian la imbricación de su pensamiento en el lugar común de la búsqueda de esa identidad musical propia señalada con anterioridad (Costa, 1999: 97-177; 397-400). En la tesis se apuntan además y de manera transversal elementos que se han demostrado fundamentales en el análisis arañiano: por un lado su relación personal con los lucenses Indalecio Varela Lenzano y Juan Montes, por el otro su vinculación con Pedrell, Casto Sampedro y Tafall Abad.

A este estudio y también bajo la dirección de Villanueva, años después siguió la tesis de Xavier Groba González (Groba, 2011), convertida en libro en 2012 con motivo del 75 aniversario del fallecimiento del abogado y arqueólogo pontevedrés. En esta última referencia se dedican extensas páginas a desentrañar al Arana corresponsal y colaborador de D. Casto. Reúne además el trabajo un perfil biográfico actualizado a su momento así como análisis de su faceta folclorista con la descripción minuciosa de todo el material que Arana envió a Sampedro y que se conserva en el legado de este último al Museo de Pontevedra, el acercamiento a su metodología de trabajo (Groba, 2012 [I]: 129-194), la transcripción de todas sus cartas (Groba, 2012 [II]: 21-77) y una selección de las que se cruzó con Pedrell depositadas en el *Fons Pedrell* de la Biblioteca de Catalunya (Groba, 2012 [II]: 161-173). Este último apartado es muy interesante, ya que por medio de él y en ausencia de otros fondos epistolares relacionados con nuestra figura, son un corpus muy completo arañiano, conteniéndose en ellas menciones a sus circunstancias vitales, opiniones sobre la situación política del país, visión del teatro lírico nacional, del estado de la música gallega y también sobre su colaboración, relación y posterior desencuentro con Sampedro<sup>5</sup>.

Para entonces los tres investigadores habían colaborado ya en la serie de estudios críticos que introducen y acompañan la reedición del *Cancionero* de Sampedro que llevó adelante la Fundación Barrié en 2007, coincidiendo en señalar la importancia de Arana no solo en las labores previas a la redacción final del monumental trabajo así como en las circunstancias ajenas y tensiones

---

<sup>5</sup> Este aspecto es tratado por el Dr. Groba González en otro capítulo de este mismo libro.

propias de trabajos tan dilatados, que devengarían en definitiva en una “latente ausencia” del ferrolano en el resultado final, pero donde se respira siempre su aportación fundamental (Villanueva, 2007a: 91-149; Groba, 2007: 151-200).

Por último, los más recientes trabajos de la profra. Carmen Malde (Malde, 2012: 371-393; Apéndices: 66-73) y nosotros mismos (Garbayo, 2012: 261-279), han seguido en esta misma línea, notificando los avances producidos en la localización y análisis de fuentes relativas al autor, con algunas novedades sobre su biografía y labor periodística y aportando nuevas herramientas de análisis crítico. Entre ello, el hecho más destacable ha sido, sin duda, la localización por parte de la profesora ferrolana del expediente de su antología de *Tonadas, cantos y bailes de Galicia*, premiada en Madrid en la Exposición Nacional de 1910, rescatando el texto de su clasificación del folclore gallego, cuyas noticias fragmentadas hasta el momento nos venían por medio de la correspondencia con Pedrell.

Todas estas aportaciones se inscriben en un mismo contexto con un planteamiento de fondo que no deja de preguntarse de manera continua sobre el paradero del archivo personal de Ramón de Arana. No cabe duda que *Pizzicato* fue poseedor de una notable biblioteca y un rico archivo personal que, por el momento, no ha sido posible localizar. Algunas referencias de la prensa nos permiten suponer realmente su existencia, a lo que hay que sumar la profusión de datos y citas que vierte en sus escritos y cartas y la propia relación que mantuvo con los otros protagonistas del panorama musical gallego. Tenemos que añadir a ello las condiciones excepcionales que le brindaba su puesto de redactor en *El Correo Gallego*, proporcionándole acceso directo e inmediato a multitud de noticias y de contactos y, por supuesto, los datos cruzados que nos llegan de otros fondos documentales importantes como son los de Canuto Berea en la Diputación de A Coruña, Casto Sampedro en el Museo de Pontevedra y Felipe Pedrell en la Biblioteca de Catalunya. Se hace necesario además seguirle el rastro en otros fondos como el de Santiago Tafall, Indalecio Varela Lenzano y, desde luego, el de Juan Montes, sabiendo sin duda que estos son solo algunos de los personajes con quienes cultivó las relaciones profesionales y de amistad.

Arana fue además un personaje muy integrado en la sociedad ferrolana desde diversos puestos como el de profesor de la Escuela de Artes y Oficios, miembro de la Junta de obras del puerto, Junta de Gobierno del Hospital de la Caridad, Cámara de la propiedad urbana, directivo del Casino ferrolano o representante de la Sociedad de Autores, por lo que queda pendiente una prospección en los archivos ferrolanos –civiles y militares– que sin duda aportaría grandes y necesarios avances a la investigación comenzada.

### Caracterización de *Pizzicato*, el periodista musical

Para la elaboración de este trabajo hemos localizado más de 150 títulos debidos a Ramón de Arana, aparecidos principalmente en diferentes medios periodísticos gallegos, peninsulares y de la prensa gallega de la emigración. Todos ellos pertenecen a la etapa comprendida entre 1881 y 1914, siendo especialmente abundantes en el período entre los años 1882 y 1904.

Por razones obvias dónde más publicó *Pizzicato* fue en el diario ferrolano *El Correo gallego*, un periódico de corte tradicionalista muy implantado en la ciudad y donde ejerció como redactor jefe desde finales del siglo XIX y durante el resto de su vida. Otros medios y revistas gallegas que muestran escritos suyos son el periódico de actualidad local relacionada con la Marina y asuntos generales, *El Departamento*, editado entre 1892 y 1897 (Llorca Freire, 1993: 63), *El Clamor Público*, periódico ferrolano de tendencia republicana publicado entre 1899 y 1901 (Llorca Freire, 1993: 66), el popular *Almanaque de Ferrol* que dirigido por Leandro de Saralegui aparecía puntualmente a finales de cada año y anunciando el siguiente, *La Voz de Galicia* de A Coruña y periódico de mayor difusión en toda la región; los diarios lucenses *Eco de Galicia*, *El Regional*, *La Idea Moderna* y *el Lucense*; *La correspondencia gallega*, de Pontevedra y *La temporada de Mondariz*, revista de actualidad del famoso balneario y centro de gran actividad política, cultural e intelectual en la época, editada desde Madrid por su gerente, Enrique Peinador Lines.

Dentro de la prensa gallega de la emigración tenemos que citar las publicaciones bonaerenses *Eco de Galicia*, uno de los más notables periódicos de este tipo de prensa de la Galicia del otro lado del Atlántico y el *Almanaque gallego* que editaba el intelectual lugués emigrado a Argentina, Manuel Castro López, así como *Tierra gallega* de Montevideo y *Labor gallega* de La Habana.

Sin que ello afecte realmente a la temática o metodología de sus trabajos, Arana publicó también en el *Boletín de la Real Academia Gallega* (Arana, 1911a, 1911b, 1911c, 1911d). Son estos trabajos reediciones de apuntes anteriores que aparecieron en la prensa cotidiana ya citada, si bien dirigidos para la ocasión a un público mucho más erudito. Se trata, en todo caso, de publicaciones tardías respecto al grueso de sus escritos, que fueron parejas a su reconocimiento y homenaje por parte de la intelectualidad gallega del momento, hecho que le valdría en 1919 la propuesta de ingreso como numerario en la Real Academia Gallega, ocupando la vacante por fallecimiento de Saralegui y Medina y avalado entre otros por Manuel Murguía y Francisco Tettamancy. Renun-

ciaría a este puesto en diciembre de 1925<sup>6</sup>, desconociendo las circunstancias particulares que rodearon este hecho.

El elenco amplio de publicaciones de ámbito regional se ve enriquecido con los trabajos aparecidos en Barcelona desde las páginas de la *Ilustración Musical Hispano-Americana* que editaba el maestro Pedrell y *La música Ilustrada Hispano-Americana* así como con el Boletín de la *Unión Ibero-Americana* editado en Madrid y la *Revista musical* de Bilbao. A ellos hay que sumar, por último, numerosas colaboraciones en el diario madrileño *El liberal*, donde a lo largo de 1900 fue columnista habitual de la sección *El averiguador popular* (Malde, 2012: 265; Apéndices: 70), realizando una importante labor de divulgación de diferentes temas relacionadas los más de la veces con la música, pero también con diferentes tradiciones y temas culturales, respondiendo con eficacia a las sugerencias que los lectores del periódico iban planteando por medio de preguntas que enviaban a la redacción.

Entre todos estos escritos, son numerosos los trabajos que repiten total o parcialmente su contenido, de manera que algunos temas importantes de su producción encuentran antecedentes, adaptaciones y réplicas en diferentes lugares a lo largo del tiempo. Así sucede, por ejemplo con los trabajos generales sobre caracterización y filiación de la *non-nata* -como él la calificará- música regional gallega y sus compositores, las figuras de Juan Montes y Andrés Gaos, los escritos sobre los certámenes de música regional o su famoso trabajo organográfico *Solo de Gaita*.

Las primeras crónicas de Ramón de Arana que hemos identificado datan exactamente del último trimestre de 1881, cuando el ferrolano contaba con 23 años. La primera de ellas es una nota necrológica sobre Marcial del Adalid, aparecida en *El Correo Gallego* el 30 de octubre de ese año y que curiosamente está firmada por *Apava*, es decir, Arana en grafía griega (Arana, 1881)<sup>7</sup>. Este trabajo se vio seguido por otros dos de corte también biográficos y dedicados a los músicos gallegos, publicados entre diciembre del 81 y enero del 82. Damos como evidente la existencia de algún escrito de corte similar algo anterior pero que, a pesar de referirse Arana a él y aportar datos

<sup>6</sup> Real Academia Galega, Expediente Ramón de Arana.

<sup>7</sup> Supimos de este trabajo por gentileza de nuestra compañera en labores de investigación, Laura Torián Morandeira que da cuenta detallada del mismo en el capítulo de este libro dedicado a Marcial del Adalid.

supuestamente certeros sobre el mismo, no hemos podido localizar en nuestra investigación<sup>8</sup>.

Se trata de sus “Músicos gallegos. Apuntes biográficos-bibliográficos”, I y II, publicados en el mismo medio (Arana, 1881; 1882). Estos escritos iniciales reflejan ya en su concepción de partida el conocimiento de qué se hacía en España desde el punto de vista de la historiografía musical, así como una latente admiración por la labor llevada adelante por Barbieri y Pedrell como se ve desde la propia denominación *biográfica-bibliográfica* de sus títulos. Muestran estos dos trabajos a un Arana necesariamente en formación, bajo el peso de su abuelo y su padre como referentes innegables, no integrado por completo en su labor posterior y a caballo entre Ferrol y la Escuela Especial de Ingenieros de la Armada, a cuyas clases seguía asistiendo como oyente<sup>9</sup> tras sufrir una serie de gastralgias que le obligarían a cursar numerosas bajas por enfermedad y acabar solicitando su abandono definitivo del ejército, según consta en su expediente personal en la Armada<sup>10</sup>.

Como particularidad y fuera de la excepcionalidad que presenta la aparición de su nombre en griego, estos primeros estudios aparecen firmados todavía con su nombre y primer apellido, algo nada usual años después, pues a partir de 1884 casi siempre lo hará con el pseudónimo de *Pizzicato*<sup>11</sup> por el que fue ampliamente conocido. En este sentido, encontramos también trabajos firmados como *R de A*, tanto en la *Ilustración* pedrelliana (Pizzicato, 1895a), como en una serie de notas breves en *El Correo* cuando ya estaba retirado. Similar es el caso del apócope de su nombre y dos apellidos, *RAP*, localizado en una sola ocasión, en noviembre de 1912, al final de una interesantísima columna de opinión, con motivo de aclarar algunas informaciones aparecidas en la prensa Argentina que ponían en duda la autoría de la célebre *Alborada* de Pascual Veiga y la atribuían a un plagio sobre Marcial del Adalid (Pizzicato [RAP], 1912b). Acompañan al artículo apreciaciones notables sobre la vinculación

<sup>8</sup> La secuencia numérica de los mismos permite suponer que se trata de una serie de tres trabajos de tipo biográfico, aparecidos en el mismo diario y que no deberían ser demasiado distantes en el tiempo. Sin embargo y a pesar de la revisión de fuentes detenida y amplia realizada al respecto, no hemos hallado ese trabajo inicial de la serie.

<sup>9</sup> Así lo dice una nota breve aparecida en 16 de octubre de 1884 en la sección “Noticias locales” de *El Correo Gallego*.

<sup>10</sup> Archivo General de la Armada, Expediente Arana y Pérez, Ramón de.

<sup>11</sup> Incluimos en la bibliografía final los trabajos de Pizzicato referenciados, ordenados por este seudónimo y de manera cronológica. Entre corchetes se indica si en cada caso aparece firmado bajo su nombre y apellido o con alguna de las variantes señaladas.

real de la pieza con el folclore y la música popular, contenidas en parte en trabajos iniciales, lo que marca, al final de su carrera, la inmutabilidad en la defensa de sus principios en cuanto a música gallega se refería.

No podemos descartar por lo demás, que algunas de las numerosas columnas sin firmar o firmadas con pseudónimo pasajero, que suelen aparecer en *El Correo Gallego* conteniendo informadas críticas y crónicas locales de conciertos, óperas y zarzuelas, o actos de música religiosa, puedan atribuirse igualmente a su autoría. Una personalidad arrolladora desde el punto de vista musical como es la de nuestro autor, ejerciendo además el puesto de redactor jefe en *El Correo* y en una pequeña ciudad con numerosos seguidores, creemos que sería evidencia suficiente como para barajar esta hipótesis con cierta garantía de éxito. El detenido análisis comparativo de unos y otros escritos desde el punto de vista literario e ideológico ofrecería resultados interesantes al respecto permitiendo sumar al elenco de *Pizzicato* nuevas atribuciones periodísticas.

La lectura de los escritos de *Pizzicato* permite concluir la presencia constante en ellos de una combinación entre crónicas de efemérides que tenían lugar en la ciudad y en la región, columnas de opinión sobre temas musicales gallegos, trabajos de divulgación tanto de temas locales como de dimensión más amplia y apuntes de corte histórico, biográfico y organográficos. Algunos de ellos aparecen en secciones determinadas del periódico que los incluye: “El averiguador popular” (*El Liberal*. Madrid), “Bibliografía musical”, “Cosas de mi pueblo”, “Del interior”, “Desde el paraíso”, “Ópera en Ferrol” o “Musiquerías” (*El Correo Gallego* de Ferrol), como apartados de carácter más o menos fijos, dirigidos por tanto a un público lector fiel que esperaba estos escritos con cierta periodicidad.

En general, todos estos trabajos hacen gala de una potente erudición fruto de conocimientos actualizados en el ámbito de la prensa y de la bibliografía musical tanto regional, como de la nacional y la extranjera. Así, sobre todo en sus inicios son abundantes las referencias a obras francesas y alemanas, en menor medida, inglesas, italianas y portuguesas que aparece citada tanto en el cuerpo del artículo como en nota a pie. Posee además un conocimiento activo y crítico de la prensa regional con la que, particularmente en sus inicios, dialoga y polemiza, lo que unido a sus múltiples y siempre actualizadas informaciones otorgan a sus trabajos pleno interés, no faltando series temáticas largas, de planteamiento más complejo que los simples artículos sueltos, respondidas en mejor o peor tono y unas veces a favor y otras en contra, por colegas y desde Coruña, Vigo, Pontevedra o Lugo. Hay tras este conocimiento de los temas, en defini-

tiva una buena red de contactos con músicos, periodistas y escritores e intelectuales que proporcionaban a *Pizzicato* los datos y hechos para formular las opiniones referencias que tenía de los temas que analizaba.

Esta erudición a veces cae en la profusión de datos y citas y puede resultar en ocasiones excesiva, contrasta vivamente por ejemplo con la inclusión con cierta frecuencia en los textos de palabras y expresiones propias del idioma Gallego, haciendo *Pizzicato* gala de un *enxebriismo* que no le era ajeno, seguramente acorde con su carácter campechano y que él reivindicaba como propio del pueblo en sus manifestaciones, frente a las manipulaciones musicales y artísticas que enmascaraban su sentimiento y que estaban haciendo muy poco por la música gallega:

Creo y confieso que los pícaros fríos, la sequedad de la atmósfera, *remexen* los malos humores; y entre regionalismo mal entendido y peor aplicado, y esa *ninphomanía musical* que se desarrolla en nosotros, —nuestras debería decirse— certámenes, estamos los gallegos haciendo el burro y los Varela Silvari tocan... de la inmortalidad el alto puesto (...).

Tiene muchísima gracia el pedir transcripciones para piano de cantos populares; y respecto a la *Alboradas y Muíñeiras* confiesen Vdes., Teótimos y Teominas que las infrascritas composiciones no exigen piano, sino gaita, tenga o no llaves y barquín, con o sin *tamborileiro*.

La recompensa para los gaiteros es innecesario mencionarla: *cachelos*, un buen pedazo de *cocho*, arenques de Muros y vino de Vigo, del que hace llorar. Eso sí que había de ser el colmo del regionalismo (*Pizzicato*, 1890).

Estas afirmaciones datan de 1890 opinando con ocasión del certamen musical que se había de celebrar en Tuy, sobre las nada razonables y hasta de dudoso gusto exigencias del jurado para las composiciones presentadas, así como nada atractivos e inservibles premios que se otorgaban a los ganadores.

Con este tipo de recurso dialéctico de marcado efectismo en su momento, el columnista se posicionaba de una manera clara al lado del pueblo como idea colectiva. Quedaba legitimado a su lado, marcando su conocimiento directo de los temas relacionados con sus verdaderas manifestaciones musicales. Esta postura lo autorizaba para batallar contra las élites que lideraban del falso regionalismo artístico y la manipulación que hacían de los certámenes, abogando en definitiva por el establecimiento de una música gallega verdadera como categoría práctica y acorde con los principios inmutables del Arte.



Los escritos de Arana son tan numerosos como heterogéneos e incluso eclécticos, tanto por su temática como por su tipología. Observamos en ellos una serie de tendencias claras que permiten acercarnos a un primer intento de ordenación necesaria para el estudio. De entrada sorprende, por ejemplo, que escriba no solo sobre música y músicos, habiéndonos dejado también páginas relativas a curiosidades de carácter divulgativo y temas generales de actualidad local: las sucesión de las mareas en la ría de su Ferrol natal (Pizzicato, 1890c), las molestias ocasionadas por los vagabundos y maleantes que habitaban las calles de la ciudad (Pizzicato, 1891), el submarino de Isaac Peral (Pizzicato, 1891a) o las curiosidades que afectan a la historia y uso de los abanicos (Pizzicato, 1892).

Estos trabajos revelan a un *Pizzicato* desenfadado, sin traslucir las trifulcas y dialécticas musicales en las que ya por entonces se encontraba inmerso. En algunos casos este periodismo deja ver su otra faceta profesional: la de ingeniero de la Marina, retirado prematuramente de la vida castrense y profesor de matemáticas y de maquinas en la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad gallega desde 1893, estando todavía en activo en 1922 (Piñeiro y Gómez Blanco, 1994: 140, 151).

Existen entre sus trabajos crónicas marcadas por un evocador y no exento de musicalidad y lirismo que se aplica a pasajes que preceden secciones de tratamiento más técnico en lo referente a música. La más famosa de ellas es, sin duda, la que contiene el primer trabajo escrito para Pedrell, aparecido en las páginas de su célebre revista en febrero de 1895 con el título de *La música gallega* (Pizzicato, 1895). Como no podía ser menos se trata de un trabajo contextualizador y reivindicador del arte regional, desde sus axiomas históricos dedicado al música de Tortosa y que se había visto precedido por un extenso trabajo en cuatro entregas de José de Inzenga en la misma línea de reconocimiento (Inzenga, 1888, 1888a, 1888b, 1888c), con quién coincide en diversos puntos, pues la obra de éste era reconocida y valorada por Arana. Como novedad, partiendo del tema general, Arana deriva a su campo de batalla, sacando el tema de los *Certámenes* musicales y el desconocimiento total que se tenía en ellos del verdadero folclore de la región y abogando por su recuperación y uso como base de grandes formas clásicas:

En el risueño valle, en la agreste montaña, en las riberas del manso río, en las costas del encrespado mar; allí están nuestros tiernos y sencillos cantos impregnados de acres y rústicos aromas, de soñadora melancolía. Suspiros, *saudades*, nostalgias, el amor al terruño, la vaga aspiración del ideal, el alma entera: todo lo encierran (...)

Nosotros los gallegos, somos la gente más cantarina del globo terráqueo: en la vida íntima del hogar, bodas y bautizos, en fiestas y romerías *tascas y regueifas, magostos y fiadas, mayos y foliones, ruadas y aninvos*; meciendo al niño, pidiendo limosna, pregonando mercancías, en todas las circunstancias. Pues bien; este inapreciable tesoro, que en otros países sería recogido con amoroso afán y avaricioso deseo, flota con las tristes nieblas, gime con los rumorosos pinos, y se burla, con mil piruetas, de los organizadores de nuestros *Certámenes musicales* (...)

No opinan ustedes, señores organizadores de certámenes y concursos musicales, entusiastas, platónicos, admiradores platónicos de la *non-nata* música regional, no les parece, repito, que ya va siendo hora de que apearse del machito y confesar sinceramente nuestra ignorancia?

¿No es verdad que estamos en el *limbo musical*?

Los certámenes regionales con sus desgraciados temas de concurso justifican la conocida frase de Voltaire:- *Lo demasiado necio para ser declamado, se canta.*

Aburridos de *alboradas y muiñeiras*, podemos exclamar con Fontenelle: *Sonate* —es decir, *muiñeira y alborada*— *¿qué me veux-tu?* (Pizzicato, 1895).

El precedente inmediato de este texto es un trabajo sobre el certamen musical a celebrar ese año en La Coruña, aparecido en junio de 1890 en *El Correo Gallego*, formando parte de todo un plan epistolar de acción relativo a los certámenes musicales gallegos y en cuya conclusión original, suprimida en la revista barcelonesa, *Pizzicato* anunciaba su continuidad:

Y ustedes, oh lectores amables y píos, dirán con sobradísima razón y cara *feroce*:

Erudito pesetero, calamidad literaria ¿qué pretende usted? Qué deben ser esos zarandeados certámenes? Estamos hasta la coronilla con tan pesado e indigesto farrago de alegatos curialescos: termine de una vez.

Complaceré a ustedes, responde humildemente

Pizzicato (Pizzicato, 1890a).

A este trabajo y también bajo la tutela pedrelliana, seguiría otro al año siguiente, con intención de puntualizar algunas opiniones aparecidas en *La Tierra gallega* de La Habana, con motivo de los nuevos triunfos cosechados allí por José Castro “Chané”, deshaciendo tópicos e imprecisiones frecuentes que eran poco veraces con la realidad histórica de nuestra música y con su folclore y que habían aparecido ya en varias ocasiones en escritos anteriores (Pizzicato, 1896).

Otro caso de prosa rica y efectista, donde Arana combina los datos musicales con licencias narrativas es el de sus “Confidencias de un violín”, un escrito puesto en boca de un violín a modo de autobiografía, insertado entre dos trabajos dedicados al jovencísimo violinista coruñés Andrés Gaos que para Pizzicato representaba la perpetuación del arte del gran Pablo de Sarasate.

Gaos había causado una gran sensación en su presentación en Galicia y *Pizzicato* así lo mostraba el 23 de octubre de 1890, con toda la esperanza puesta en su prometedor futuro

La Coruña le vio nacer. En Vigo se iniciaron los primeros resplandores del genio y alcanzó los primeros éxitos. Monasterio descubrió en el adolescente las facultades que desarrolló bajo su dirección y en París y Bruselas completó su educación artística.

La prensa belga, la francesa, la portuguesa y la española reflejaron fielmente el entusiasmo de todos los que han tenido la fortuna de oírle. Los elogios, los aplausos, el éxito ruidoso, acompañan al precoz violinista.

Hoy inaugura una excursión artística y Galicia, su querida patria, inicia las ovaciones que nunca han de abandonarle.

Hace breves días los periódicos coruñeses dieron cuenta del concierto celebrado en el Teatro de San Jorge en compañía de otra gloria regional, Canuto Berea, un adolescente que empieza por donde algunos terminan y muy pocos llegan.

Ferrol tiene la honra de albergar al joven Gaos y solo la noticia de su llegada encendió entusiasmos y enardeció deseos. Unos y otros han de satisfacerse cumplidamente (*Pizzicato*, 1890e).

Al día siguiente, el mismo periódico publicaba las “Confidencias” señaladas anunciando de manera implícita la crítica al propio concierto y creando expectativa entre los lectores de una manera original y sorprendente.

Consta este escrito de dos partes bien diferenciadas que se complementan y retroalimentan; la primera de ellas son propiamente las confidencias hechas por un violín a los lectores, mediante la narración del nacimiento y aportaciones realizadas sobre el instrumento y por el instrumento a lo largo de su historia; la segunda la crónica de un concierto imaginario, desde la perspectiva del propio instrumento, caracterizándose y describiéndose los colores de sus sonidos y sus posibilidades musicales, en un tono más propio de una extraña relación amorosa violín/intérprete intérprete que de crónica musical:

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

Se añade al final una coda para anunciar de manera indirecta la próxima crítica al debut ferrolano de Gaos:

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

Y que me esperan muchas y muy grandes, es indudable (Pizzicato, 1890e).

El escrito en cuestión alcanzó cierto éxito y notable difusión, pareja a la fama que cobraba el fenómeno, apareciendo en 1895 en la revista de Pedrell (Pizzicato [R de A], 1895a) con dedicatoria expresa al concertista coruñés y algunos años más tarde (en 1901) en *La Música Ilustrada Hispano-Americana* (Pizzicato, 1901), si bien en esta ocasión aparece ya totalmente descontextualizado de su origen gaosiano y convertido realmente en un ejercicio de literatura musical.

A esta crónica siguió el día 28, la crítica entusiasta al concierto, dando cuenta de una apoteósica velada que había tenido lugar en el Teatro-Circo de la ciudad departamental, donde, acompañado por el “Sr. Zurró” al piano, Andrés Gaos había demostrado sobradamente categoría de gran virtuoso, tocando con maestría páginas de Wieniawski, Sarasate, *Zarryki*, Mendelssohn, Paganini y Monasterio:

Decíamos, y hoy lo repetimos muy alto para que todos lo oigan, que el joven violinista Sr. Gaos Berea no es un virtuoso de vulgares facultades y limitados recursos, que no se trata de un timador, ni de una medianía, ni de una esperanza, sino de una realidad grande y hermosa, de un artista lleno de vida, de fuego, de pasión, enamorado del violín, dueño y señor de un mecanismo perfecto, artista completo de los pies a la cabeza, como dijo El País.

Hay que verle, hay que oírle para comprender todo lo que puede y todo lo que vale. Asombra su maravillosa destreza, el sonido que brota de aquel arco que nunca se acaba, la afinación justa y perfecta, la pureza de los armónicos, la precisión de los *stacatti* y soltura de los *pizzicati* (...)

Hoy el violinista gallego, lleno de fe, de entusiasmo, empieza su carrera y el éxito es su compañero inseparable. Cabe perfección, si cabe más allá; las dificultades del violín crecen a medida que el dominio aumenta, en razón directa a las dificultades de la artista. Lo que ayer no existía, hoy es realidad: vive Sarasate y el secreto de su ejecución inenarrable (...) (Pizzicato, 1890f).

### 3. Los trabajos de divulgación y bibliografía musical

Ciñéndonos al contenido y al fin perseguido por las crónicas de *Pizzicato*, hemos de referirnos en primer lugar a sus escritos divulgativos, en los que aparecen combinadas curiosidades con temas musicales, como señalábamos hace un momento. En este terreno destacan la serie de columnas publicadas a lo largo de 1900 en el diario madrileño *El Liberal*, en concreto en su sección “El averiguador popular”, sección habitual de este periódico que se ordenaba como preguntas enviadas por los lectores que eran respondidas en la distancia tanto por Arana como por otros redactores.

Esta peculiaridad marca la característica divulgativa de las entradas y su formato breve, lo que no es óbice para que *Pizzicato* despliegue su habitual profusión de datos. Las temáticas musicales de la serie son nuevamente heterogéneas: la danza macabra, las hogueras de San Juan, canciones tradicionales e himnos nacionales europeos –*La xiraldilla*, *Els segadors*, *God save the Queen*–, instrumentos musicales –gaita, guitarra, timbales, carracas– aires populares en obras líricas, *peteneras*, *cencerradas*, la historia de los conservatorios de música, los orígenes de la ópera española o la *misa del asno*, entre otros<sup>12</sup>.

Otro apartado divulgativo muy recurrente en el corpus de sus escritos son las columnas dedicadas a “Bibliografía musical”, un terreno del que el periódico ferrolano ofrecía desde hacía tiempo cumplida información, allegando puntualmente noticias de algunas novedades, revistas y enciclopedias del ámbito. En los años finales del XIX esta sección solía ir sin firmar y así seguiría tras la

<sup>12</sup> Puede verse el listado de los trabajos de *Pizzicato* a aparecidos en *El averiguador popular* en Malde, (2013, Apéndices: 70).

aparición de *Pizzicato* entre los colaboradores del periódico, hasta los primeros años del siglo XX.

Los primeros trabajos de *Pizzicato* dentro de la renovada sección bibliográfica datan de los años 1901 y 1902 y son sendos artículos dedicados a José Baldomir y al análisis de sus melodías gallegas para voz y piano editadas en Coruña por Canuto Berea (*Pizzicato*, 1901a; 1902b).

Estas melodías son analizadas en función de la “autenticidad” de su base folclórica y comparadas con las de Juan Montes como directriz a seguir en este tipo de composiciones y en general de la música gallega. Arana se cuestiona en ellas la raigambre popular de algunos de los temas utilizados por el compositor coruñés y la legitimidad de sus transformaciones posteriores, como refiere al hablar de *Mayo longo*:

En mi modestísimo entender, y ya lo he escrito muchas veces, creo que Montes fue, por ahora, el único maestro gallego que alcanzó el dominio perfecto de tan envidiables procedimientos, y sus hermosas Baladas, por ejemplo, pudieran servir de muy saludable y provechosa enseñanza a todos los que intenten proseguir las huellas del ilustre maestro lucense. Que el Sr. Baldomir tiene entusiasmos grandes y facultades muy apreciables, todos, repito, todos, lo reconocen; que haya conseguido, en absoluto, lo que se propone, paréceme que en no pequeña parte lo ha realizado con buena fortuna. Su *Mayo longo*... es una melodía cuya primera frase contiene, indudablemente, sabor y color gallegos –valga la palabra;– pero la segunda, menos original, no tiene a mi juicio, perfecta compenetración con la primera, ni responde quizás á la espontaneidad de ésta, ni resulta con la unidad de conjunto que tantísimo valoran los trabajos de esta índole (*Pizzicato*, 1901a).

Dos son también los trabajos bibliográficos dedicados a Felipe Pedrell, uno en el terreno de la música teatral y a propósito de la trilogía *Los Pirineos y la crítica* y el otro sobre su labor pedagógica, plasmada en sus *Ejercicios preliminares de orquestación* (*Pizzicato*, 1903).

Refiriéndose a la primera, *Pizzicato* concluye:

En este admirable concierto de atinadísimos conceptos, destácase el unánime sentir de todos los escritores mencionados al expresar su conformidad en que el maestro Pedrell significa y representa la más saliente personalidad de la moderna escuela española; y que *Los Pirineos* es el

ensayo más trascendental en nuestra península del drama lírico que nació con la escuela romántica para llegar con las obras de Wagner a la relativa perfección (...) y que (...) las naciones todas aceptan y acatan como prueba real y aprueban como prueba real, incuestionable, de preceptos y teorías basadas en inmutables principios (Pizzicato, 1902).

Esos “inmutables principios” a los Arana alude en su columna hacían referencia al ideal regeneracionista que había alentado toda la empresa que iniciada en su planteamiento por Barbieri, se veía continuada por el maestro y que fructificaba ahora en esta magna trilogía, metáfora de la necesaria reforma de la música teatral española (Pedrell, 1891). En todo este ideario, el canto popular como fuente inagotable de inspiración y el conocimiento del pasado musical propio y de sus grandes nombres, jugaban un papel de la mayor importancia, generando un movimiento del que Galicia no podía sustraerse.

Como fin último de todo el proceso y como aspiración máxima e ideal, estaba la creación de una *ópera gallega*, por temática, melodías y lengua, similar en planteamientos a la *Escuela Lírico Nacional* propuesta por aquél. Para ello y alineándose con el maestro, Pizzicato venía proponiendo desde años antes, un ambicioso plan de actuación que necesariamente había de pasar por el estudio del folclore y de la historia musical, como paso previo para celebrar después certámenes musicales y solo entonces alcanzar la creación de esa Escuela Lírica propia, en párrafos que bien podrían pertenecer por su vinculación a *Por nuestra música*:

Ante todo, y por consiguiente antes de los certámenes, debemos empezar por abrir concursos a premios de literatura y artes musicales.

La inexplorada riqueza de las canciones, bailes o instrumentos regionales; las empolvadas obras de archivos de catedrales y bibliotecas; los ignorados músicos gallegos; nuestra influencia, nuestra significación en el arte de los sonidos, debe aparecer de una manera clara y precisa, en disquisiciones, monografías y estadios biograficos-bibliograficos.

“Las canciones y sonatas populares deberán ser tomadas – como lo exige la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando- directamente del mismo pueblo que las canta o toca, deberán ser transcritas con la más rigurosa exactitud, sin prometer la menor supresión, aumento ni arreglo; las que sean solo cantables, copiándolas sin acompañamiento alguno; las que se canten acompañadas de instrumentos de cuerda, de viento o de percusión, con el propio o propios que respectivamene le correspon-

dan; y en fin, las sonatas puramente instrumentales, a solo o concertadas, como ellas en sí, pero anotando en todo caso el nombre o nombres vulgares de cada instrumento, su descripción y su escala con relación al tono de la escala” (...)

Acopiados los materiales, conocidas y analizadas nuestras fuerzas quizá podamos llegar a lo que nadie ha pensado, que sepamos, a la creación de la *Opera gallega*. No dirán ustedes que pecho de corto ni de tibio (Pizicato, 1890a).

Continúa después nombrando como precedentes de esta gran labor las óperas cómicas napolitanas y los temas populares utilizados por Glinka en sus obras líricas, concluyendo con una dura crítica a la realidad que se vivía en España: *la zarzuela es hija ilegítima de las canciones españolas ¿he dicho algún disparate al pretender que la música gallega llegue a convertirse en zarzuela, opereta o drama lírico?*. Entonces, *en los certámenes literarios habría premios para libretos de óperas en uno, dos o más actos, escritos sobre acontecimientos regionales y en dialecto gallego (...)*

Pasa a continuación a atacar duramente a Varela Silvari y al falso regionalismo, vertiendo sobre él acusaciones de manipulación histórica, en un tono exaltado y no exento de socarronería, contraponiendo a sus fantasías interpretativas sobre los datos, nombres de reconocidos músicos gallegos *reales*, que van desde el medieval Martín Códax hasta el músico coruñés prácticamente contemporáneo, Marcial del Adalid.

Tras ello, llega a una conclusión: Como consecuencia de toda esta actuación plan, se oírían interpretadas de la mejor manera posible, la música clásica en sus variadas formas instrumentales y vocales, las músicas militares, la de orfeones, sextetos y agrupaciones artísticas, proponiendo además para los *Certámenes* un jurado literario y musical, formado solo por autores patrios: *Pardo Bazán, Barbieri, Valera, Ballesteros, Zuzenga, Balaguer, López Ferreiro, Peña y Goñi, Murguía, Saralegui, Leopoldo Alas, Arrieta, Barreiro, Monasterio, etc.*, nombres todos ellos que eran la mayor garantía de acierto y éxito en la empresa.

Reivindica también Arana en esta conclusión la dignidad de los premios que debían ofrecer las instituciones organizadoras, abogando por que dejasen de ser simbólicos y se convirtiesen en más prácticos, finalizando a modo de moraleja:

Dirán ustedes: amigo mío, cada certamen en esas condiciones nos costaría un dineral.

Efectivamente, responde un servidor; pero quiere decir que en vez de



celebrar diez certámenes malos y peores, en un par de años, tendríamos, cada diez años, un certamen regional, internacional o universal, como el diluvio, lo que Vds. quieran, pero acontecimiento verdad, digno del arte, porque lo honrábamos, y digno de Galicia, al honrarnos a nosotros mismos (Pizzicato, 1890a).

Otros trabajos de Arana aparecidos fuera de la sección pero que divulgan igualmente bibliografía musical son los dedicados a Santiago Tafall Abad y a Julio Atadill y sus célebres *Memorias de Sarasate* (Altadill, 1909).

El primero de ellos versa sobre la *Tonalidad de la música gallega* (Pizzicato, 1903b), en referencia al trabajo del maestro de capilla y organista compostelano, *La tonalidad y el ritmo en la música popular de Galicia*, aparecido en el *Boletín de la Real Academia Gallega* entre 1901 y 1903 (Tafall, 1901; 180-183, 265-276; 1903: 496-507) (Costa, 1999).

En su recensión crítica, Arana, tras reconocer y analizar las aportaciones realizadas en este terreno por Murguía y por el propio Tafall, se muestra abierto a aceptar sobre la música popular gallega la influencia de diversos modos y escalas orientales, árabes, provenzales, griegas y también litúrgico-romanas en contra de una visión más excluyente del fenómeno, pero siempre dentro de los marcos estrechos de esta última y muy acorde con el tradicionalismo defendido por su autor:

No es posible en los estrechos límites de un rápido bosquejo, puntualizar todos y cada uno de esos fidedignos indicios de procedencia, ni cabe tampoco, sin el recurso del pentagrama, exhibir el oportuno ejemplo que reafirme una indicción o una prueba.

Con semejantes y necesarios auxilios fácil sería patentizar, verbigracia, la incuestionable procedencia griega o litúrgica de muchos *alalás*, particularmente de la provincia de Lugo; de algunas canciones de Santiago, donde la influencia provenzal perdura a través del tiempo; de los *aguinaldos* y *cantares d'o pandeiro*; de las *canciones d'os cegos*; de la música de gaita y zanfoña; y en todo ello veríase el diatonismo revelador de aquellos *modos*, genuinos y característicos de lejanas edades.

Más también no faltarían ejemplos de las escalas cromáticas orientales, de algunos giros y cadencias francamente meridionales, música tal vez importada, lo cual, por explicable, aunque lenta de difusión habrá contaminado con sus grupos rítmicos ó textura melódica la pureza de ancestrales inspiraciones, compenetrándose después con ellas.

No es quizá en la *Muiñeira* ni en la *Alborada* donde pudiera hallarse lo que vanamente se intenta representar como resumen o síntesis de nuestro valioso bagaje artístico<sup>13</sup>.

La atención de los indoctos fijase, más por sentimiento que por reflexión, en aquéllas tonadas del popular instrumento; pero creo, repito, que no están allí y sí en los hermosos y personalísimos –valga la palabra– y *enxebres* alalás, en los cantos de Navidad, año nuevo y Reyes; en los también ya citados de los ciegos y del pandero; en las tiernas cantigas que se basan en muchos de esos motivos; en coplas y hábiles tradicionales en varios gremios... ahí es donde debe recurrir el folklorista, el erudito, el arqueólogo que pretenda abordar el no fácil estudio de la tonalidad en la música gallega (Pizzicato, 1903a).

Movido por la admiración que sentía por la figura de Sarasate que había fallecido en 1908, que en vida había tocado en Ferrol y cuyo Arte había sentido Arana reencarnarse en la figura de Andrés Gaos y en agradecimiento al envío por parte de su autor, el libro de Altadill sobre el navarro es objeto de una elogiosa referencia. Pizzicato valora de la publicación el conocimiento directo y privilegiado que el autor tenía del personaje biografiado, la extensa labor de recopilación documental realizada así como los acertados juicios artísticos de su contenido, estando unos y otros imbricados por un estilo ameno y cercano que invitaba a su lectura.

Como aportación personal a la crónica, *Pizzicato* señala una crítica suya, citada por Altadill en su descripción de las dos giras gallegas del violinista navarro (Altadill, 1909: 261-271), dedicando también un recuerdo a los cuatro conciertos ofrecidos por el violinista navarro en la ciudad departamental en 1886 y 1896:

Todavía se recuerda en Ferrol los dos conciertos de la tournée primera, en septiembre del 86, y los dos últimos, en enero del 96, de la definitiva estancia entre nosotros de la impercedera gloria del arte músico nacional (...)

Yo uniría al concierto de alabanzas que se otorgan a las *Memorias* mi humilde parabién, si el Sr. Altadill [no] hubiera seleccionado del volumen,

<sup>13</sup> Arana consideraba la música instrumental de gaita y zanfona como fuente poco fiable de folclore por su manipulación por parte de los intérpretes y su gran difusión en los entornos urbanos. De esta manera, abogaba porque la verdadera esencia de la música gallega había que buscarla en el repertorio vocal.

un pobre articulejo de mi indocta pluma, en la cual pretendí, hace trece años, expresar la fervorosa admiración por el llorado concertista (...) <sup>14</sup>  
Obligado a la atención abrumadora y avergonzado por la defensa honrosísima, ¿se estimaría mi aplauso modesto a vanidades que nunca he sentido? Sirvan estas líneas de afectuosísimo testimonio de cariño al insigne biógrafo de Sarasate, y acéptelas –se lo ruego– por lo que tienen de cordiales y efusivas (Pizzicato, 1909).

#### 4. Trabajos de corte histórico y biográfico

En el primero de los apartados nos acercábamos al *Pizzicato* conocedor erudito de los temas y curiosidades de historia local en general, apareciendo su nombre citado en algunas referencias de trabajos como autoridad en temas y ámbitos no estrictamente musicales sino en el campo de la historia, la heráldica (Saralegui y Medina, 1901: 201, nota 2) o la toponimia (Brugoa, 2010, 265-66). Este interés por los temas históricos en el ámbito local, trasladados a la vida cultural ferrolana y al terreno de su actividad teatral y musical, originaría dos trabajos importantes aparecidos en el *Almanaque* que editaba Saralegui, relacionados uno con la llegada a la ciudad de la compañía de ópera de Nicolás Setaro y el otro con el órgano de la basílica neoclásica de San Julián.

El *Almanaque de Ferrol para el año 1907* publicó a finales de 1906 un bien documentado trabajo de *Pizzicato* titulado “El Teatro en Ferrol. Una efemérides” (Pizzicato, 1906: 120-128), dando cuenta de una serie de importantes documentos conservados en el Archivo Municipal de la ciudad relativos al establecimiento en 1770 de la compañía de maestro de óperas napolitano Nicolás Setaro y la construcción de un teatro de comedias en la ciudad que duraría hasta su destrucción por un incendio en 1807. El estudio analiza las características del recinto, costumbres y peculiaridades de su uso y conductas del público, así como la descripción de los tipos de funciones que allí se desarrollaban. También da noticias sobre las salidas de los artistas a actuar en Lugo y A Coruña y datos relativos las diferentes compañías que pasaron por él, en especial la de José

<sup>14</sup> La crítica referida por Arana, aparecida en un periódico ferrolano en enero de 1896, es incluida por Alradill en su libro (1909: 492-494). En ella Pizzicato, además de elogiar las cualidades musicales y virtuosismo del violinista navarro, ofrece un boceto sobre la historia del instrumento y de su repertorio, pudiendo por tanto considerarse en cierto modo en la misma línea sus “Confidencias de un violín” citadas anteriormente en sus diferentes versiones y dedicadas originalmente a Andrés Gaos (Pizzicato, 1890e).

Accinelli y Juan Bautista Longuerín y la de Bartolomé Alegre, de la que ofrece además los nombres y roles de los artistas que la conformaban en el año 1800.

En honor a la verdad tenemos que señalar que Arana en este trabajo estaba recogiendo la noticia ofrecida tiempo antes por el historiador local José Montero Aróstegui, quien en 1858 había documentado la presencia de Setaro en Ferrol y la construcción del teatro (Aróstegui, 1858 [2003]: 410)<sup>15</sup>, aspectos ambos sobre los que ahora se aportaba nueva luz ampliando notablemente la información.

En todo caso, el tema Setaro ha tenido relevancia grande en la historiografía musical gallega y peninsular y así ha sido resaltado por X. M. Carreira en varias ocasiones (Carreira, 1987: 601-622; 1990: 28-117; 2000: 36) y C. Rodríguez Suso (1988: 245-268), ahondando ambos en el contexto de la recepción de la ópera italiana en España y Portugal en la segunda mitad del siglo XVIII, documentando la presencia de la citada compañía en diferentes ciudades italianas, españolas y portuguesas (Carreira, 1999: 968).

Tiempo después vio la luz el largo trabajo sobre el órgano de la basílica de San Julián de Ferrol (Pizzicato, 1907: 121-131), realizado también con datos tomados del Archivo Municipal de la ciudad. Se relatan así las vicisitudes pasadas, desde los primeros intentos por dotar a dicha iglesia de un instrumento para acompañar el culto a partir del 1789, en tiempos del prelado mondoniense ilustrado Francisco Cudillero, “persona de relevante prensa y superior entendimiento, celosísimo del sagrado culto y aleccionado en las enseñanzas artísticas o por lo menos poseedor de una intuición musical digna de rendidas alabanzas” hasta la instalación en la basílica en 1845 del antiguo órgano del cercano monasterio de Montefaro, opción defendida por el diputado a Cortes de la provincia de Lugo, Saturnino Calderón Collantes.

Aboga al final por la restauración del mismo:

Hoy ni toca ni luce el desvencijado artefacto, y en verdad bien se merecía un pequeño sacrificio para que aquel ejemplar del rey de los instrumentos continuara proclamando con sus majestuosas voces la gratitud efusivamente testimoniada por el pueblo y el ayuntamiento ferrolano al Sr Calderón Collantes y al Prelado don Francisco Cudillero.

<sup>15</sup> Algunos datos ampliados al respecto pueden verse en J. L. Alonso Torreiro, A. Cainzos Corbeira y A. Rodríguez Díaz (1986: 9-11).

Y si la pesadísima recopilación de fechas con que abrumo las páginas del selecto ALMANAQUE, sirvieran tan solo para reavivar alguno de los entusiasmos de otros tiempos, tranquilo y satisfecho soltaría yo la tosca pluma emborronadora de estas cuartillas (*Pizzicato*, 1907: 131).

Las biografías dedicadas a compositores y músicos gallegos son uno de los aspectos más interesantes de la producción de *Pizzicato*. Incluidos dentro de su ideario pedrelliano como pasos previos para asentar posteriores logros relativos a la creación de un verdadero repertorio musical regional, este tipo de trabajos marcaron la entrada de Arana en el terreno del periodismo musical entre finales de 1881 y comienzos de 1882. A falta del escrito que debía abrir la serie de “Apuntes biográficos-bibliográficos” sobre músicos del país, el segundo trabajo de la serie apareció el día de Navidad de 1881 dedicado exclusivamente a biografiar algunos músicos ferrolanos, puntualizando el autor a su inicio:

Nuestras noticias referentes á los músicos ferrolanos no son, por desgracia, todo lo precisas y numerosas que quisiéramos. Las diversas obras que hemos consultado tampoco proporcionan gran copia de datos y la mayor parte de los que hoy aparecen en estos apuntes, a una persona que nos merece entero crédito.

Esperamos sin embargo, rectificar por medio de notas –que publicaremos a la terminación de este desaliñado trabajo– todas las faltas de exactitud ó precisión en que hayamos de escribir los sucesos y fechas que aquí se citan (*Pizzicato* [R de Arana], 1881b).

Arana refiere tanto en nota como desde el propio corpus del trabajo, algunas de sus fuentes directas, orales y/o escritas: su abuelo Joaquín, como su padre, músico militar, Manuel Murguía, Mariano Soriano Fuertes, Baltasar Saldoni (1868), Juan José Melcior (1859) y José María Varela Silvari, en este último caso para rebatir algunos datos vertidos años atrás en su *Galería biográfica de músicos gallegos* (Varela Silvari, 1874).

Las referencias utilizadas por Arana en este su primer trabajo, no resultan gratuitas, desvelando cuál era su posicionamiento por entonces: Rexurdimento, Regionalismo y Regeneracionismo, acudiendo a algunas de sus figuras más destacadas. Están aquí citados algunos de los grandes diccionarios que precedieron a Barbieri –Melcior (1859) y Saldoni (1868-1881)– y la *Historia* de Soriano (1855), polémica en opiniones, pero pionera e igualmente fundamen-

tal en la historiografía musical española que nacía con el XIX. Por otro lado, llama la atención la refutación respetuosa realizada a Varela Silvari pues, lejos todavía de polemizar, marca el inicio de una serie de desencuentros y desacuerdos entre el modo de trabajar y de ver los principios sobre los que debía edificarse la música regional de este maestro y el joven Arana. Este enfrentamiento de posturas iría *in crescendo* los años siguientes y se inscribiría en el contexto de la celebración de certámenes musicales gallegos, como ya hemos señalado.

Los músicos biografiados en este primer trabajo –recordemos, segundo de la serie– son: Don Juan Rafael Salazar, maestro de música en la antigua Academia de Guardias marinas de Ferrol a finales del siglo XVIII, músico después en la catedral de Braga y organizador a partir de 1816 de la música del 2º Batallón de la Real Brigada de Marina de la ciudad y de quién su abuelo había sido discípulo; Nicolás Novoa, Manuel Rey y Nicolás Beynes, este último, músico emigrado a La Habana y fallecido en los Estados Unidos; Félix Uria, autor de repertorio religioso, discípulo de José Pacheco y organizador de “la primera orquesta de Ferrol”, compuesta por más de 30 profesores –ofrece el nombre de algunos– que actuaba gratuitamente en ocasiones religiosas y civiles y los hermanos Juan Antonio y José María Rivas, notables músicos militares, flautista el primero de la orquesta del Covent Garden londinense y el segundo violinista en la catedral compostelana y profesor de violonchelo en el Real Conservatorio de Madrid.

Cita finalmente con menos detalle a otros músicos de la ciudad (Manuel Lenzano, Luis y Felipe Pazos, “los srs. Viademonte, Sarroca, Martelo”), anunciando que el próximo trabajo de esta línea temática versaría sobre *los músicos gallegos que florecieron en la actual centuria*.

A finales del mes de enero del año siguiente aparecía el anunciado tercer trabajo de la serie, dedicado en exclusiva al siglo XIX. Dos son los músicos biografiados en esta ocasión, un compositor y una intérprete de ópera. El primero es el maestro de capilla mindoniense José Pacheco, citándose expresamente como fuente a Villaamil y Castro. Seguramente la presencia de Pacheco en este nuevo trabajo en *El Correo*, viene marcando el inicio de la amistad de Arana con el lucense Indalecio Varela Lenzano que años después y partiendo también del bibliotecario madrileño, publicaría una nombrada biografía de Pacheco (Varela Lenzano, 1897)<sup>16</sup> y con quién el ferrolano mantuvo una fruc-

<sup>16</sup> Hay que señalar que en su trabajo Arana asume errores sobre la difusión de la obra de Pacheco que más adelante Varela Lenzano desmentiría con datos reales al respecto.

tífera relación personal y profesional. También reputado crítico musical, firmando como *Mordente*, Varela Lenzano fue autor de numerosos trabajos de prensa sobre temas musicales. Pero aquí nos interesa señalar especialmente esa *Monografía sobre la música patriótica española* realizada en colaboración con Arana que fue premiada en los Juegos Florales celebrados en Lugo en el año 1901<sup>17</sup> y de la que saldrían una serie de trabajos para la prensa regional firmados por ambos en colaboración (Varela Lenzano, Pizzicato, 1902b; 1902c) y también por *Pizzicato* en solitario (Pizzicato, 1908)<sup>18</sup>.

Pacheco es considerado en la reseña de 1882 como un compositor de música correcta, elegante, fluida, suave, que contiene bellezas de primer orden y que a veces indica *la lucha sostenida del compositor entre los áridos y severos principios del contrapunto y las modernas tendencias del arte*. Su producción es dividida por el autor entre música religiosa al uso e *infinidad de arias, villancicos y cantares gallegos, algunos de los cuales, por desgracia, no han visto aún la luz pública*. Nuevamente es de destacar aquí el acierto de Arana al juzgar en general, la obra de este compositor eclesiástico que se mueve entre la severidad de lo religioso y la simplicidad de lo galante, cobrando importancia el acompañamiento de orquesta, pero sobre todo destacando su labor en el campo de los villancicos gallegos que han sido estudiados brillantemente por Carlos Villanueva (Villanueva, 1994: 144-165).

Sigue la curiosa biografía de Benita Moreno, cantante de ópera coruñesa, formada por circunstancias familiares en Italia y que muy joven debutó en el teatro veneciano de *La fenice*, haciendo después carrera por los principales teatros españoles como intérprete rossiniana y siendo muy apreciada por el Rey Fernando VII y su corte. Por la nota aclaratoria que adjunta sobre su fallecimiento, sabemos de la importancia de esta intérprete y de su bagaje musical pues no en vano era hija del compositor, violinista y viola madrileño Francisco Javier Moreno, autor notable de sinfonías, activo principalmente en la corte que había sido músico de cámara al servicio del Infante D. Gabriel de Borbón y a su muerte y tras pasar por la catedral de Zamora, violinista en la orquesta de la Catedral compostelana bajo el magisterio de Melchor López, además de

<sup>17</sup> “Juegos Florales de Lugo”, *Artes y Letras* (Madrid), t. II, núm. 42, 24 de octubre de 1901, 731.

<sup>18</sup> Otros trabajos en esta línea, pero firmados ya solo por Pizzicato, como el dedicado al Himno del Batallón Literario de Santiago de Compostela y otras breves notas sobre algunas canciones y tonadas patrióticas aparecidas en la sección “El averiguador popular” de *El Liberal* de Madrid y en *El Correo Gallego*, posiblemente tengan un origen similar en la monografía laureada en Lugo.

instrumentista en los teatro de ópera de Porto (Garbayo, 2013: 235).

Acaba el trabajo, anunciando una pausa en la serie:

Bien a nuestro pesar, suspendemos la publicación de estos apuntes que reanudaremos – dios mediante- cuando de más calma y más tiempo podamos disponer. Otras atenciones quizá no tan gratas, pero sí más perentorias, reclaman de nosotros la atención que a este trabajo consagrábamos y fuerza es ceder, aun contrariando nuestra voluntad y aplazando indefinidamente la realización de la modestísima obra que con tanto entusiasmo comenzábamos.

No sabemos cuáles son las circunstancias concretas referidas, aunque por entonces Arana era todavía alumno en la Escuela Naval Militar, por lo que es muy posible que se refieran al hecho de tener que reincorporarse a sus obligaciones castrenses. En todo caso, la crónica finaliza con una reflexión que refiere claramente estos trabajos biográficos como su debut en la prensa regional:

Quizá este paréntesis nos favorezca, porque así conseguiremos dar a nuestros apuntes exquisita perfección, bajo el punto de vista de la exactitud, que algún exigente podría pedirnos. Pero favorézcanos o no, debemos confesar que estamos satisfechos y orgullosos de haber merecido a la prensa, especialmente a la de Galicia, tan cariñosa acogida: reciban pues los periódicos que nos honraron reproduciendo nuestros artículos la sincera expresión de nuestro agradecimiento.

Cuando reanudemos la tarea que hoy interrumpimos, trataremos de co-responder a tan inmerecido recibimiento (Pizzicato [R. de Arana], 1882).

Hablamos hace un momento de la vinculación lucense de Arana, una circunstancia que iría *in crescendo* en los años finales del XIX, en torno a la figura de Juan Montes. El celeberrimo autor de baladas gallegas fue una persona por quién nuestro crítico profesó verdadera admiración, como relata Varela de Vega (Varela de Vega, 1990: 394-395, 500-505; Groba, 2012 [II]: 195-242), siendo testigo privilegiado de los últimos años de su vida. Esta amistad contaba, por otro lado con vínculo de Indalecio Varela Lenzano, casado con una sobrina del compositor que debió brindarle en su momento el acceso tanto al propio Montes como a materiales de su archivo.

Para Arana, Juan Montes Capón era el verdadero modelo a seguir en la música regional gallega y en la música religiosa nacional que por entonces se



encontraba impregnada por los aires reformistas que anunciaban ya el *Motu proprio* de S. Pío X (1903). Así, como rasgo general, para Pizzicato, Montes es en sus composiciones un ejemplo de inspiración con técnica, sobriedad y buen gusto artístico, combinación de elementos que inmortalizados en su música, la hacen imperecedera y válida más allá de nuestras fronteras. Estos principios aplicables a su música religiosa, son igualmente aplicables a la instrumental o a la vocal, reconociéndose en su producción modelos a seguir por todo compositor de cualquier tipo de música que buscarse inspiración en el auténtico canto popular. Tales ideas plasman una vez más la aplicación gallega del ideario regeneracionista pedrelliano y así se reflejan en el escrito sobre el lucense, aparecido en 1895 en las páginas de la *Ilustración Musical Hispano-Americana* de Barcelona y que después, entero o por partes, sería difundido por diferentes medios tanto en la prensa gallega peninsular como por la del otro lado del Atlántico.

Es innegable que la personalidad de Montes se destaca en todas sus obras. Artista sincero, sobrio, correcto, inspirado, revela tanto en el género popular como en el religioso la cultura y ductilidad de su espíritu (...)

La música popular gallega, sus giros melódicos, sus vagos cadencias tan análogas á las del canto litúrgico, brota de la pluma de Montes con la idílica sencillez de nuestras costumbres. Flotan en ella el quejumbroso rumor de los siempre verdes pinares; los arcaicos gemidos de la gaita, la mimosa dulzura, monótona y tristonca, de nuestros cantos.

Más adelante, *Pizzicato* enlaza el tema con su proverbial causa de dignificar los certámenes musicales y lo hace mediante el uso de enfáticas frases para caracterizar la universalidad del músico gallego por excelencia:

Los certámenes gallegos, tan defectuosos en su forma y torcidos en el fin que debe perseguirse, dieron por resultado esas obras populares y revelaron la fresca e infatigable inspiración de Montes. La educación artística del maestro, su antigua vocación, se manifiestan nobles e incorruptibles, sin empirismos ni rutinas, en el género religioso (...)

La correcta manera de tratar las voces; la instrumentación discreta, sin inútiles sonoridades, ni rebuscados efectos, avaloran el trabajo harmónico, con sabios contrapuntos y fáciles imitaciones (...)

El canto popular es la voz del pueblo; el lied, el canto popular transformado; el drama lírico, el lied engrandecido. (...) En ellas está el seguro puerto de salvación para nuestro decadente arte musical.

Naufraga, sin remedio. El género chico, es pólipo que corroe el recio maderamen. La zarzuela bufa fue escollo fatal. El género grande, ampuloso y deforme, ahogó con traidor abrazo, la airosa jácara, la picaresca tonadilla, el sabroso entremés.

*Tornate al antico é sarà un progresso.*

Volved á la canción popular, el nuevo Jordán que purifica y regenera.

Para Galicia el nombre de Montes es garantía de éxito.

De él lo espera todo y en él confía (Pizzicato, 1895b).

En el año 1901 vio la luz un nuevo trabajo de *Pizzicato* dedicado a la labor realizada por el maestro lucense entorno a la música popular como fuente de inspiración. Apareció primero en las páginas del *Almanaque gallego* de Manuel Castro López, de Buenos Aires (Pizzicato, 1901c), para reproducirse también en las páginas de *El Correo Gallego* meses después (Pizzicato, 1901d). En esta ocasión, más que los datos biográficos o los juicios técnicos sobre la obra de Montes, el verdadero interés de los párrafos residen nuevamente en la reivindicación de la dignidad que no mostraban los Certámenes por medio del respeto escrupuloso a lo que era la esencia del folclore como esencia de la verdadera música gallega.

El tema ocupaba el interés de Arana hacía tiempo y se había convertido en una de sus particulares luchas incómodas. Así, entre 1884 y 1890 los certámenes musicales celebrados en Coruña, Tuy y Pontevedra venían siendo con frecuencia objeto de la pluma del *Pizzicato* más agrio y mordaz, con una serie de trabajos que respondían a un plan global de ataque hacia la poca seriedad de sus planteamientos y la extrema pobreza de sus resultados. En síntesis, Arana acusaba a los organizadores y a sus jurados de ignorancia, planteando una serie de requisitos en sus bases que resultaban ridículos con presencia constante de música extranjera como base de los trabajos propuestos —especialmente música italiana o francesa—, exigir adaptaciones instrumentales absurdas y someter a la música popular a instrumentaciones y transformaciones indignas. Los jurados eran además criticados por incapaces, manipuladores y oscurantistas en sus decisiones, lamentándose de la poca calidad artística de las composiciones y de las interpretaciones musicales premiadas así como de las respuestas y actitudes de los derrotados.

La dialéctica periodística al respecto fue larga y tensa, originando constantes respuestas, muchas veces enmascaradas en pseudónimos y acabaría derivando en un agrio enfrentamiento entre los defensores del planteamiento

“tradicional” de dichos concursos, alineados con un Varela Silvari que se mantenía al margen y contra quién Arana realizaría gravísimas acusaciones de plagio, falsedad y manipulación sobre la ignorancia de sus coterráneos.

Si del título de este nuevo trabajo podría esperarse quizá un estudio ejemplificado del tratamiento recibido por la música regional en las composiciones de Montes, el artículo es realmente una continuación de los argumentos que venimos de indicar, contextualizando al final al autor como malogrado salvador de esos certámenes:

Lo que pudiera llamarse <renacimiento del regionalismo gallego>, en el último tercio de la pasada centuria, encontró en los certámenes literarios y musicales, celebrados en las más importantes ciudades de las cuatro provincias hermanas, un poderoso medio de propaganda y eficacia, cuya eficacia, en lo que se refiere al arte músico popular, hubiera sido de incuestionable transcendencia, si los directores o iniciadores de aquellos concursos, inquiriesen detenidamente el objeto y fin que debe perseguirse en tan pausibles empresas.

Parecía lógico que, antes de señalar temas para las composiciones basadas en las tonadas ó bailes genuinamente populares, se comenzase por otros, en los que se diese preferencia y capital importancia, á las no escritas colecciones folklóricas, para estudiar después la evolución de primitivas tonalidades, del ritmo, etc., depuradas de influencias exteriores que dañan y malean los elementos integradores, étnicos que informan ó presiden las inspiraciones del pueblo y de la raza.

No se entendió así por desgracia, y, al parecer, se prescindió también de estudiar nuestro abolengo artístico quizá íntimamente unido á las sorprendentes manifestaciones de gusto provenzal cultivadas a los trovadores portugueses y expuestas en los Cancioneros (...)

A falta de tales medios de fructífera enseñanza, vino el individual y poderoso auxilio de espíritus selectos que, en excelentes revistas y periódicos, compilaron las no muy abundantes y preciosas referencias de la música popular gallega, ampliadas en la publicación de melodías indígenas y de colecciones muy apreciables de valiosa y característica documentación (...).

Continúa después el periodista ferrolano con una interesante distinción entre *música popular* y *música popularizada*, definiendo esta última como *transformación inconsciente o paráfrasis indopta* (sic) *de giros melódicos y reposos cadenciales, de gusto y mérito muy dudoso*, cuya consecuencia seguramente será la

de *anular nuestra personalidad musical al pervertir el hoy mal dirigido instinto musical de las muchedumbres*. Este problema afectaban por entonces a toda la música popular, pero especialmente a lo que Arana llama *música industrial*, desvinculada de su contexto original y próxima a los contextos urbanos, en especial la música de gaita ó zanfonia, muy popular por entonces y que había sido resucitada en gran medida por el gran Perfecto Feijóo.

En este contexto de abandono, surge la figura de Montes y de su obra, ejemplo y paradigma inequívoco,

Que ha dejado valiosísima prueba de arte e inspiración en selectas partituras de correcta e intachable sobriedad, pintura fidedigna del temperamento de la raza, ayer indomable, hoy abatida, que canta con dejos de amarga ironía o de nostálgica *soidade*.

El maestro Montes logró aquella perfecta asimilación, en la tiernísima Balada en las Alboradas, Sonata, Fantasía y Rapsodia, donde palpita el espíritu de nuestro pueblo, sus cuitas, sus ansias, sus pesares (...)

Añade después, que en muchas de sus melodías fáciles y concisas, en la justa y adecuada expresión de las mismas, pueden distinguirse con claridad *la frase o el inciso genuinamente popular del giro ó de la cadencia de la musa del compositor*.

Concluye finalmente la crónica con una llamada al reconocimiento de su labor, previniendo del olvido y de la ingratitud:

Así lo han reconocido los maestros y musicólogos españoles; así lo confirman los éxitos crecientes de todas sus producciones y así también ha de ratificarlo su país natal apresurándose a saldar deudas de honor y reconocimiento.

Que si el artista siempre vive en sus obras, el recuerdo y la gratitud no duran mucho tiempo en la memoria y en el corazón del hombre (Pizzicato, 1901c, 1901d).

## 5. Otros ensayos

Venimos de referir a lo largo de nuestra investigación, diversos trabajos de *Pizzicato*, aparecidos por entregas que responden por su temática y por su desarrollo a un plan preexistente, de manera que en su unicidad podrían formar parte de pequeñas monografías o ensayo. Sin embargo, dos son los trabajos que por alcance y extensión se encuadrarían mejor en este último apartado y

que a su vez constan con antecedentes y referencias anteriores entre sus escritos y tanto en la prensa regional como en la madrileña.

El primero de ellos es sus *Romerías ferrolanas* (Pizzicato, 1905), un trabajo extenso aparecido en el *Almanaque de Ferrol* para el año 1906 que se había visto precedido el año anterior por otro titulado *Música popular ferrolana* (Pizzicato, 1904). Se trata realmente de dos estudios complementarios donde el cronista da cuenta de algunas melodías propias de la comarca, obtenidas de bibliografía y de su trabajo de campo, analizándolas mediante un análisis comparativo de fuentes, sobre todo en el segundo de los casos.

Como hipótesis de trabajo, *Música popular ferrolana* se plantea la pregunta de si puede o no considerarse la existencia de una música popular ferrolana propia, ya que con el paso del tiempo y las influencias exteriores ésta había realmente desaparecido (Llorca Freire, 1996: 29-30) (Groba, 2012 [I]: 181). La respuesta de Pizzicato es negativa, dudando que nadie pueda hallar el verdadero germen popular gallego en esta música. Como planteamiento, esta hipótesis está también formulada en sus *Romerías ferrolanas*, donde, tras citar los trabajos del Padre Sarmiento, Murguía, Adalid, Tafall Abad, Montes, Cotarelo y de los grandes recolectores de romances, Víctor Said Armesto y Casto Sampedro, *Pizzicato* anunciaba:

Yo he tenido la fortuna, y gracias a la bondad exquisita del entusiasta coeterráneo, de copiar gran parte de aquéllas melodías, hasta ahora inéditas y podré utilizarlas en unión de algunas otras de los maestros Montes y Tafall, además de las que yo mismo he compulsado o recogido en la provincia de la Coruña.

No pretendo, y ocioso me parece consignarlo, realizar una labor que mis escasas luces me veda; sino enamorado por lo sugestivo del tema, esbozar ligerísimas impresiones, desflorar el asunto, compilando testimonios ajenos y diciendo algo, someramente, de lo poco que yo puedo escribir, para demostrar, con documentación adecuada, que los *cantares d'os cegos* son tan numerosos y característicos como los tradicionales *alalás*, que tampoco han sido estudiados con *amore* por folkloristas y musicólogos (Pizzicato, 1905).

Tal era la intención de Arana, que por entonces había visto rota su relación epistolar con Sampedro tras vivir situaciones tensas, derivadas de los materiales aportados por el ferrolano al pontevedrés, sus deseos de participar activamente

en las labores del cancionero y el mantenido silencio con que Sampedro le castigaba, sin responder a sus cartas. Ni qué decir, que en este contexto la aparición de este trabajo no debió de resultar agradable a D. Casto, ahondando más en una grieta cuyas consecuencias irían en aumento hasta convertirse en brecha.

Por otro lado, Arana se encontraba ya entonces dedicado a la elaboración de su propia colección de *Cantos, Bailes y Tonadas de Galicia*, que en 1910 resultaría premiada en la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en Madrid (Malde, 2012: 273-278). Es de suponer que en este contexto y en ausencia de otros datos, la veintena de melodías entre transcripciones y comparaciones, melodías vocales e instrumentales que presentan estas *Romerías*, bien pudieron formar parte de esta colección con la que Arana daba forma a uno de los principios sobre los que debía asentarse el regeneracionismo musical, defendidos desde sus escritos.

Nuevamente en el manejo de bibliografía referencial y en el establecimiento de comparaciones entre los repertorios gallego y europeo, Arana muestra una gran erudición. Sin embargo, a los ojos actuales, es opaco en indicaciones sobre la procedencia de los cantos que quedan enmascaradas dentro de la narración. No figuran prácticamente datos relativos a cómo, quién, cuándo y dónde se recogió la información, aspectos estos que quizá estén fuera de lugar en un trabajo divulgativo como el que nos ocupa pero importantes cuando se habla de recopilaciones de música popular sobre todo si tenemos en cuenta la seriedad que el propio Arana demandaba para este tipo de labores y de la que harían gala Sampedro y sobre todo Pedrell en sus *Cancioneros*.

Para finalizar nuestro trabajo, nos referiremos brevemente al que quizá sea su ensayo más conocido y que supone una importante incursión en el terreno de la organografía popular: *Solo de gaita*.

Publicado por entregas en el *Boletín de la Real Academia Gallega* en 1911, se trata quizá del trabajo más difundido de Arana, apareciendo en diferentes periódicos y revistas musicales españolas e hispanoamericanas. Como otros escritos del ferrolano, *Solo de gaita* cuenta con una serie de precedentes que pasamos a señalar. Así, el 10 de marzo de 1900, un breve trabajo titulado *La gaita* aparecía en el diario *El Liberal* de Madrid, dentro de la sección *El Averiguador popular* (Pizzicato, 1900). Se trataba en esta ocasión de la característica columna de carácter divulgativo, a pesar de lo cual la historia del instrumento es abordada haciendo acopio de citas bibliográficas —excesivas en todo caso— para referirse a cuestiones etimológicas complejas que son resueltas a veces sin demasiado acierto, pues el trabajo fundamentalmente al organistrum y a la zan-

fona. En agosto de ese mismo año idéntico trabajo apareció en en *La Música Ilustrada Hispanoamericana* de Barcelona (Pizzicato, 1900a) y en *La Idea Moderna* de Lugo (Pizzicato, 1900b). Son en todo caso, precedentes temáticos y avances metodológicos de lo que sería el gran *Solo de Gaita*, cuyo contenido muestra un importante salto cuantitativo y cualitativo como resultado final.

Arana había mostrado interés por el estudio de los instrumentos musicales como queda testimoniado en algunos de sus trabajos aparecidos en *El Liberal* madrileño antes referidos. A diferencia de aquéllos, con el opúsculo que ahora abordaba tocaba uno de los símbolos más peculiares de la música gallega, con pretensión de ofrecer un discurso filológico e iconográfico principalmente. Pero también analiza algunas cuestiones relativas a su presencia, pervivencia y actualidad en la historia Galicia. Se sumaba así al renacimiento y reivindicación de la gaita en un proceso que había comenzado tiempo atrás liderado por *El Gaitero del Lérez*, Perfecto Feijóo que para entonces había cosechado ya importantes éxitos con su coro *Aires d'a Terra* (Calle, 1993) y era considerado como autoridad en todas las cuestiones relativas este instrumento.

En opinión de Luis Costa, es en este trabajo, como en otros aparecidos en el mismo *Boletín*, donde su autor exhibe un método cuidadoso en el uso de fuentes y documentación que se citan oportunamente, aspectos que sin duda acabaron propiciando la reedición parcial del mismo en la *Revista Musical* de Bilbao en 1911 (Arana, 1911) y la de su amena *Coda*, en el *Boletín de la Unión Hispano Americana* al año siguiente (Pizzicato [Arana], 1912).

El crítico musical granadino Cecilio de Roda destacaría la importancia del ensayo de Pizzicato desde las páginas de la prestigiosa revista *La España Moderna*, haciendo balance de lo que musicalmente había dado de sí 1911. Sitúa Roda el interés de *Solo de gaita* dentro de un año casi yermo en publicaciones musicales, al lado de un pequeño elenco de obras y autores entre los que figura Pedrell (Roda, 1912).

Precisamente este último, presentaría a su amigo e informante Ramón de Arana en el tomo IV de su *Cancionero Musical Español* aparecido en 1922, como preámbulo de la parte dedicada a Galicia, con las siguientes palabras referidas al trabajo:

Lo ha tocado, digo, lo ha escrito mi insigne amigo Ramón de Arana, gran maestro en el difícilísimo arte de templar gaitas cuando se destemplan, especialmente por musicógrafos mal informados en cuestiones de organografía instrumental, que es el arte de describir y clasificar los acentos sonoros de la música; gran folklorista de quien he aprendido cosas

muy recónditas del ser, saber y sentir de su amada región, Galicia, la verde Erín española; escritor brioso, crítico musical de simpático humorismo, especialmente cuando llamándose Pizzicato coge la férula y, siempre bien documentado, zarandea a los incautos que se ponen al alcance de sus suaves pellizcos. Sigamos a Arana en el preludio al Solo de gaita; sirva de presentación lo que dice con las finas mieles de su gracioso humorismo.

Para, tras incluir algunos párrafos literales, recensiona críticamente el estudio elogiando a su autor y sugiriéndole líneas de trabajo complementarias para investigaciones futuras (Pedrell, 1958: 44-45)<sup>19</sup>.

Un año después, Arana daría a la imprenta un nuevo trabajo relacionado con la organografía tradicional gallega, esta vez dedicado a *La zanfona* y publicado en *La temporada de Mondariz* (Pizzicato, 1912a). De este modo quedaba inscrito también en el contexto de las investigaciones y trabajos iniciados por Perfecto Feijóo y S. Tafall que se verían continuados años después en la obra de Faustino Santalices ya dentro del contexto del nuevo galleguismo que por entonces cobraba fuerza.

## 6. Un solo de gaita a modo de coda

A pesar del indudable valor de los trabajos organográficos de Arana, estos pronto caerían en el olvido, considerando su pensamiento, metodología y estilo, más propios del siglo XIX que de la nueva centuria. Como consecuencia dejaron de reconocerse en ellos razones más que justificadas para ser referentes notables en la construcción icónica de nuestra identidad musical. Citaremos al respecto solo un caso, en relación también a su *Solo de gaita*.

Como artículo de portada, la revista *Vida gallega* publicaba en su número de noviembre de 1925 un largo dossier que llevaba por título “La rehabilitación de la gaita gallega. Habla la opinión autorizada”. Se trataba de un trabajo colectivo de tres firmantes diferentes, considerados autoridades en el tema: el joven ourensano Faustino Santalices, el periodista pontevedrés F. Portela Pérez y el reconocidísimo J. M. Varela Silvari que se correspondían con otras tantas partes (Santalices, Portela, Varela, 1925).

<sup>19</sup> Este escrito de Pedrell integrado en su *Cancionero* fue reproducido en noviembre de 1911 en las páginas de *La vanguardia* de Barcelona (Pedrell, 1911).



La parte inicial y más desarrollada de las tres se debía a Santalices, él mismo *gaitero* y recuperador de folclore, dedicándose a señalar aquellas aportaciones destacadas que sobre la historia e iconografía de este instrumento se habían realizado en nuestra tierra. En estas referencias, Arana aparece citado en varias ocasiones, resaltando su análisis de las representaciones históricas de la gaita en el mundo del arte y reproduciendo varios de los grabados originales de su folleto. Aporta además Santalices, datos sobre su propia labor como constructor de gaitas y restaurador de la zanfona, reconociéndose continuador y deudor de la gran labor de Tafall y especialmente de la de Perfecto Feijóo.

Tras Santalices, el dossier se continúa con un trabajo específico sobre la rehabilitación de la gaita gallega, aparecido poco antes en *El Faro de Vigo*, escrito por el periodista afincado en Madrid y antiguo componente de *Aires d'a Terra*, F. Portela Pérez. El trabajo trata sobre el papel del *gaiteiro* como intérprete, con mención de alguno de su repertorio. El trabajo es ameno y denota el manejo por su autor del lenguaje de la prensa, combinando los textos poéticos y literarios con referencias a esa labor de restauración anunciada en el título. El gran Feijóo y sus acompañantes son elogiados por la importancia y valentía de su empresa de la que parte todo, nombrando también expresamente a Xoán Tilve, *Gaiteiro de Campañó* (Groba, Ibáñez, 2015), una figura que años después recibiría la atención de Filgueira, haciéndole famoso en sus conferencias-concierto y preservando su gran legado que como otros muchos fondos de la mayor importancia, se acabarían integrando al archivo del Museo de Pontevedra.

La serie concluía con un pequeño texto sobre los diferentes tipos de gaita y defendiendo la necesidad de perfeccionar los modelos populares, escrito expresamente para la ocasión por Varela Silvari<sup>20</sup>, como paradoja, aquél con quién Arana había polemizado tanto y que concluía con las siguientes frases:

Además, el arte sonoro del género popular, aunque misérrimo y limitado, propende siempre a conservarse, reconcentrándose en sí mismo; y conserváse, efectivamente, íntegro con toda su prístina sencillez, y tan humildemente como en sus comienzos.

<sup>20</sup> “Llegó el eco de esta campaña a oídos del eminente compositor Varela Silvari, y su erudita pluma trazó, para ilustrar la opinión gallega, el siguiente artículo, como todos los del maestro, jugoso y notabilísimo”, se indica en una nota al comienzo del escrito que no lleva título.

Y la gaita, y sus sencillísimos tañedores, pegados como por ensalmo a la gloriosa tradición, no han sabido, ni saben de ella separarse, ni jamás abdicarán tampoco de su ideal, estimándolo, acaso de manera inconsciente, como este y como símbolo.

El arte sonoro, dentro del género popular –decíamos– consérvase íntegro como en sus modestísimos comienzos...

Y quiera Dios que así, por muchos siglos continúe, como límite y como punto de partida... Para recuerdo y enseñanza de cuántos hablan doctoralmente de arte, acaso sin conocerlo!

Como colofón *El Correo gallego* de Ferrol diario al que *Pizzicato* había dedicado su vida y desde el que había difundido tantos relatos, en agosto de 1925 publicó un trabajo de Bernardino de Lama, titulado precisamente “Paseando. Solo de gaita” (Lama, 1925)<sup>21</sup> (Dopico Blanco y Santiso Medellín, 1997: 88-90), donde se recogía la invitación lanzada días atrás por un tal “señor A.” para que al ciudad homenajease a Manuel Lorenzo, gaitero de *Toxos e froles*, un coro nacido bajo la estela de Feijóo que tendría lugar el año siguiente. No creemos aventurado intuir que el misterioso “señor A” es en realidad Ramón de Arana o *Pizzicato* –que para el caso es lo mismo– retirado ya de su actividad, pero que seguía considerándose autoridad en su Ferrol natal cuando de cuestiones histórico-musicales se trataba y que había venido publicando pequeñas referencias a la agrupación en números anteriores.

## 7. Conclusiones

En el desarrollo de la investigación que presentamos hemos intentado acercarnos al universo de Ramón de Arana desde sus escritos musicales en prensa.

El panorama que hemos ofrecido, lejos de ser completo y estar cerrado demanda la continuidad de la investigación para completar el conocimiento de todos los aspectos de la labor de Pizzicato como periodista musical y ensayista.

Necesariamente estos trabajos deben complementarse con otros que aporten más luz sobre su hasta ahora incompleto perfil biográfico y sobre su labor como folclorista.

<sup>21</sup> Este trabajo es citado por : F. Dopico Blanco y M. do C. Santiso Medín (1997: 88-89), al lado de otro del pintor Vicente Díaz González, titulado “En torno a un homenaje”, aparecido también en *El Correo Gallego*.

De igual manera debe seguir indagándose en la reconstrucción de sus contactos epistolares, por medio de los archivos de aquéllas personas con las que sabemos mantuvo relación profesional y personal y se cruzó correspondencia.

En este terreno hemos de insistir en los hasta ahora frustrados intentos por localizar su archivo personal que suponemos sería de gran riqueza.

Si algo ha pretendido demostrar nuestro trabajo, ha sido la adscripción ideológica de *Pizzicato* al pensamiento regeneracionista que capitaneado por Felipe Pedrell circulaba por nuestra música en la década final del siglo XIX y primeras del XX. En el terreno del pensamiento político, Arana es igualmente un representante del regionalismo de finales del XIX y en ese doble contexto hay que inscribir su obra.

El movimiento pedrelliano, unido al sentimiento derivado del *Rexurdimento*, todavía latente, el respeto por la música popular como fuente inagotable de inspiración de los verdaderos artistas regionales y la admiración por la figura de Juan Montes, se ven así plasmados en diferentes escritos con ejes temáticos definidos sobre los que gravita un plan de acción claro y secuenciado en sus planteamientos. Este plan, inscrito dentro de la reforma lírica emprendida por Barbieri y continuada por Pedrell, tenía como fin la construcción de un repertorio regional propio y de calidad que cristalizaría en la ansiada *ópera gallega* en argumentos, lengua y música, similar en su planteamiento a la creación de una *Escuela Lírico Nacional*

Desde sus escritos, Arana evidencia ese plan con trabajos de diferente índole que intentan seguir los pasos marcados por Pedrell, si bien no parece que puedan agruparse en dichas categorías tomando como criterio su fecha de aparición. Estarían, por un lado, los que evidencian la realización de monografías y recopilaciones de música popular y estudios biográficos sobre músicos gallegos; por el otro, la difusión del verdadero repertorio gallego representado en Juan Montes. Entre unos y otros se situarían sus escritos de carácter doctrinal, atacando los Certámenes Musicales que se celebraron en Galicia entre los siglos XIX y XX.

La validez del pensamiento de Arana, pronto se vio superada por los nuevos planteamientos menos idealistas y políticamente más prácticos del movimiento galleguista, propiciando su paulatino olvido.

Aun así, Ramón de Arana y Pérez es uno de los protagonistas innegables del panorama musical de la época y sus aportaciones fueron de la mayor importancia en la reivindicación y creación de un repertorio propio en el terreno de la música regional.

### Obras citadas:

- Sin autor (1884): “Noticias locales”. *El Correo Gallego* (Ferrol) 16 de octubre, 3.
- \_\_\_ (1901): “Juegos Florales de Lugo”. *Artes y Letras* (Madrid) 24 de octubre, 731.
- \_\_\_ (1925): “Paseando. Solo de Gaita”. *El Correo Gallego* (Ferrol) 7 de mayo, 1.
- \_\_\_ (1984): “Arana y Pérez, Ramón de”. En Silverio Cañada (ed.): *Gran Enciclopedia Gallega*, 2. Santiago-Gijón, Silverio Cañada, 143.
- Alonso Torreiro, J. L., A. Cainzos Corbeira y A. Rodríguez Díaz (1986): *Los teatros de Ferrol. El Teatro Jofre*. Pontevedra: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia.
- Altadill, J. (1909): *Memorias de Sarasate*. Pamplona: Imprenta Armendía y Onsaló.
- R. de Arana: Ver Pizzicato.
- Blanco Villa, L. (1978): *El Correo Gallego: Cien años de aportaciones a la historia. 1878-1978*. Santiago de Compostela: Editorial Compostela.
- Burgoa, J. J. (2010): “Ferrol y su topónimo a lo largo de la historia”. En *Anuario Brigantino*, 33, 261-282
- Calle, J. L. (1993): *Aires da terra. La poesía musical de Galicia*. Madrid: Edición del autor.
- Capelán, M., L. Costa, J. Garbayo y C. Villanueva (eds.) (2012): *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- Carreira, X. M. (1982): “Setaro, Nicolás”. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, IV. Londres: McMillan Publisher, 333.
- \_\_\_ (1987): “La tasa y regulación del Coliseo de Óperas y Comedias, fabricado por Setaro (Coruña, 1772)”. En *Revista de Musicología*, X, 601-622.
- \_\_\_ (1990): “El teatro de ópera en la Península Ibérica: Nicolás Setaro, ca. 1750-1775”. En E. Casares y C. Villanueva (coords.): *De música hispana et aliis: miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 28-117.
- \_\_\_ (1999): “Arana Pérez, Ramón de”. En E. Casares Rodicio, J. López-Calo e I. Fernández de la Cuesta (coords.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 2. Madrid: SGAE, 545.
- \_\_\_ (2000): “Ópera y ballet en los teatros públicos de la península ibérica”. En M. Boyd y J. H. Carreras (eds.): *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, Madrid, 29-40.
- Cortizo, M. E. (1999): “Arana, Eduardo de”. En E. Casares Rodicio, J. López-Calo e I. Fernández de la Cuesta (coords.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 2. Madrid: SGAE, p. 545.
- Costa Vázquez, L. (1999): *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*, Tesis doctoral. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

- Couceiro Freijomil, A. (1951): *Diccionario bio-bibliográfico de escritores*, I. Santiago de Compostela: Editorial de los Bibliófilos Gallegos, 76.
- Díaz y González, V. (1925): “Paseando. Solo de Gaita”. *El Correo Gallego* (Ferrol) 7 de mayo.
- Dopico Blanco, F. y Santiso Medín, M. do C. (1997): *Manuel Lorenzo (1878-1959). Un gaitero ferrolán á antiga usanza*. Ferrol: Biblioteca de Ferrolterra.
- Filgueira Valverde, J. (1982): “Cuatro musicólogos gallegos. Sampedro, Tafall Abad, Arana, Said Armesto”. En *Ritmo* (Monográfico “La Música en la catedral de Santiago”), LIII/527, 25-28.
- Garbayo Montabes, F. J. (2012): “Ramón de Arana, <Pizzicato>, Corresponsal de Felipe Pedrell, crítico y ensayista musical”. En M. Capelán, L. Costa, J. Garbayo y C. Villanueva (eds.): *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra, 183-228.
- \_\_\_ (2013): “La viola en el ámbito eclesiástico hispano: la orquesta de la capilla de música y la catedral de Santiago y el uso de dos violas en la música del maestro Melchor López (1783-1822)”. En *Anuario Musical*, 62, 235.
- \_\_\_ (2015): “Victor Said Armesto en el entorno de Perfecto Feijoo y Aires d’a Terra”. En C. Villanueva, J. Beramendi, C. García Martínez y M. Santos Zas (eds.): *Victor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas*. A Coruña: Fundación Barrié, 261-301.
- Groba González, X. (2007): “El repertorio del Cancionero Musical de Galicia: Análisis y revisión crítica”. En C. Villanueva (eds.): *Cancionero Musical de Galicia reunido por Casto Sampedro y Folgar*. A Coruña: Fundación Barrié, 152-204.
- \_\_\_ (2011): *O legado musical de Casto Sampedro Folgar (1884-1937)*, Tesis Doctoral. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- \_\_\_ (2012): *Casto Sampedro e a música do cantigueiro galego de tradición oral*, 2 vols. Redondela: Concello de Redondela.
- Groba, X. y Ó. Ibañez (2015): *Xoán Tilve, Gaitero de Campañó*. Santiago de Compostela: A Central Folque.
- Inzenga, J. de (1888): “Galicia”. *Ilustración Musical Hispano-Americana* (Barcelona) 19 de febrero, 19.
- \_\_\_ (1888a): “Galicia”. *Ilustración Musical Hispano-Americana* (Barcelona) 15 de marzo, 26, 30.
- \_\_\_ (1888b): “Galicia”. *Ilustración Musical Hispano-Americana* (Barcelona) 15 de abril, 46-47.
- \_\_\_ (1888c): “Galicia. Conclusión”. *Ilustración Musical Hispano-Americana* (Barcelona) 30 de abril, 51, 54.
- Lama, B. de (1925): “Paseando. Solo de Gaita”. *El Correo Gallego* (Ferrol) 7 de mayo.
- Llorca Freire, G. (1993): *Historia da Prensa Ferrolá*. Sada: Ediciós do Castro.

- \_\_\_ (1996): *Ferroláns*. Ferrol: Edición Embora.
- Malde, C. (2012): “El Averiguador popular: Ramón de Arana y su Cancionero Cantos, bailes y tonadas de Galicia (1910)”. En M. Capelán, L. Costa, J. Garbayo y C. Villanueva (eds.): *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra, 261-280.
- Melcior, C. J. (1859): *Diccionario enciclopédico de la música*. Lérida: Imp. Barcelonesa de Alejandro García.
- Montero y Aróstegui, J. (1858): *Historia y descripción de El Ferrol escrita por José Montero y Aróstegui en 1858*. Madrid: Imprenta de Bartolomé Beltrán y Viñas. (Edición moderna bajo el título de (2003): *Historia de Ferrol. Historia y descripción de la ciudad y departamento naval de Ferrol*. Ferrol: Embora edicions).
- Navaza, X. (1996): *El Correo Gallego: Doce décadas de periodismo en Galicia*. Santiago de Compostela: Editorial Compostela.
- Otero, I. (2008): “Ramón de Arana y Pérez, <Pizzicato>, musicólogo de Ferrol”. En *Galicia en el mundo*, 7-13 de julio.
- <http://www.cronicasdelamigracion.com/opinion/isaac-otero/ramon-arana-perez-pizzicato-musicologo-ferrol/20080708132403026023.html> (Consulta 23 de noviembre de 2016).
- Pedrell, F. (1891): *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírico Nacional motivadas por la Trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos poema de D. Víctor Balaguer, música del que suscribe y expuesto por Felipe Pedrell*. Barcelona: Imprenta de Hanrich y C<sup>a</sup>, Barcelona, (reed. Universitat Autònoma, Barcelona, 1991).
- \_\_\_ (1897): *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano americanos antiguos y modernos, acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación*, parte primera, Barcelona: Tipografía de Don Víctor Berdós y Feliu.
- \_\_\_ (1911): “Quincenas musicales. Solo de gaita”. *La Vanguardia* (Barcelona).
- \_\_\_ (1917-18): *Cancionero musical popular español*, vol. II. Barcelona: E. Castell Valls (reed. Casa Editorial de Música Boileau 1958).
- \_\_\_ (1958): *Cancionero musical popular español*, vol. II, Barcelona: Casa Editorial de Música Boileau 1958.
- Piñeiro de Sanmiguel, E. y A. Gómez Blanco (1994): *Historia de la Escuela de Artes y Oficios de Ferrol (1881-1930)*. Ferrol: Concello de Ferrol.
- Pizzicato Apava (1881): “Variedades. Necrología. Marcial de Torres Adalid”. *El Correo Gallego. Diario Político de la Mañana* (Ferrol) 30 de octubre.
- \_\_\_ [R. de Arana] (1881a): “Músicos gallegos. Apuntes biográficos-bibliográficos. II”. *El Correo Gallego. Diario de la mañana* (Ferrol) 25 de diciembre.

- \_\_\_ [R. de Arana] (1882): “Músicos gallegos. Apuntes biográficos-bibliográficos. III”. *El Correo Gallego. Diario de la mañana* (Ferrol) 29 de enero.
- \_\_\_ (1884): “Certamen musical de La Coruña. Scherzo”. *El Correo Gallego. Diario de la mañana* (Ferrol) 25 de abril.
- \_\_\_ (1890): “Del interior. Certamen musical de Tuy”. *El Correo Gallego. Diario de la mañana* (Ferrol), 15 de marzo.
- \_\_\_ (1890a): “Del interior. El certamen musical de la Coruña. Rompecabezas. Dónde está la música regional?”. *El Correo Gallego. Diario de la mañana* (Ferrol) 7 de junio.
- \_\_\_ (1890b): “Del interior: El certamen musical de La Coruña IV. Lo que deben ser nuestros certámenes”. *El Correo Gallego. Diario de la mañana* (Ferrol) 8 de junio.
- \_\_\_ (1890c): “Del interior. Mareas y mareos epistolares”. *El Correo Gallego. Diario de la mañana* (Ferrol) 13 de septiembre.
- \_\_\_ (1890d): “Andrés Gaos Berea”. *El Correo Gallego. Diario de la mañana* (Ferrol) 23 de octubre.
- \_\_\_ (1890e): “Confidencias de un violín”. *El Correo gallego. Diario de la mañana* (Ferrol) 24 de octubre.
- \_\_\_ (1890f): “Noticias locales. El concierto del Domingo”. *El Correo Gallego. Diario de la mañana* (Ferrol) 28 de octubre.
- \_\_\_ (1891): “Del interior. Epístola pordiosera”. *El Correo Gallego. Diario de la mañana* (Ferrol) 4 de abril.
- \_\_\_ (1891a): “Del interior. En sueño submarino”. *El Correo Gallego. Diario de la mañana* (Ferrol) 12 de abril.
- \_\_\_ (1892): “Artículo de la Estación”. *El Correo Gallego. Diario Monárquico* (Ferrol) 2 de agosto.
- \_\_\_ [Arana] (1895): “La música gallega”. *Ilustración Musical Hispano-Americana* (Barcelona) 15 de febrero.
- \_\_\_ [R de A] (1895a): “Confidencias de un violín. Al violinista gallego Andrés Gaos”. *Ilustración Musical Hispano-Americana* (Barcelona) 30 de marzo.
- \_\_\_ (1895b): “Juan Montes. Apuntes e impresiones. A mi querido amigo Indalecio Varela”. *Ilustración musical hispano-americana* (Barcelona) 15 de agosto, 308-310.
- \_\_\_ (1895c): “Juan Montes. Apuntes e impresiones. A mi querido amigo Indalecio Varela. Conclusión”. *El Lucense* (Lugo) 22 de julio.
- \_\_\_ (1896): “Sobre música gallega”. *Ilustración Musical Hispano-Americana* (Barcelona) 30 de septiembre, 209-210.
- \_\_\_ [sin firmar] (1897): “Arana, Eduardo de”. En F. Pedrell: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano americanos antiguos y modernos, acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte*

- musical en nuestra nación, parte primera*. Barcelona: Tipografía de Don Víctor Berdós y Feliu.
- \_\_\_ [Pizzicato] (1899): “Juan Montes”. *El Eco de Galicia* (Buenos Aires) 19 de abril.
- \_\_\_ (1900): “El Averiguador Popular. Respuesta 210. La gaita”. *El liberal* (Madrid) 10 de marzo.
- \_\_\_ (1900a): “La gaita”. *La Música Ilustrada* (Barcelona) 15 de agosto, 188
- \_\_\_ (1900b): “La gaita”. *La Idea Moderna. Diario Democrático de Lugo* (Lugo) 23 de agosto.
- \_\_\_ (1901): “Confidencias de un violín”. *La Música Ilustrada Hispano-Americana* (Barcelona) enero, 7.
- \_\_\_ (1901a): “Bibliografía musical (Mayo longo)”. *El Correo Gallego. Diario Monárquico* (Ferrol) 23 de diciembre.
- \_\_\_ (1901b): “El maestro Montes y la música popular gallega. I”. *El Correo Gallego. Diario Monárquico* (Ferrol) 26 de diciembre.
- \_\_\_ (1901c): “El maestro Montes y la música popular gallega”. *Almanaque gallego para 1902* (Buenos Aires) 58-61.
- \_\_\_ (1902): “Bibliografía musical. La trilogía <Los Pirineos> y la crítica”. *El Correo Gallego. Diario Monárquico* (Ferrol) 17 de enero.
- \_\_\_ [R. de Arana e I. Varela Lenzano] (1902a): “La Marcha Real y la Marcha de Infantes”. *El Correo Gallego. Diario Monárquico* (Ferrol) 19 de julio.
- \_\_\_ (1902b): “Bibliografía musical (Nº o ceo azul crarísimo, Por qué miña almiña?)”. *El Correo Gallego. Diario Monárquico* (Ferrol) 31 de julio.
- \_\_\_ [R. de Arana] y I. Varela Lenzano (1902c: “La Marsellesa. I”. *La Idea Moderna Diario Democrático de Lugo* (Lugo) 30 de noviembre.
- \_\_\_ (1903): “Bibliografía musical. Prácticas preparatorias de instrumentación por Felipe Pedrell”. *El Correo Gallego. Diario Monárquico* (Ferrol) 9 de febrero.
- \_\_\_ (1903a): “Arte popular. Tonalidad de la música gallega”. *El Correo gallego. Diario Monárquico* (Ferrol) 4 de marzo.
- \_\_\_ (1904): “Música popular ferrolana”. *Almanaque de Ferrol para el año 1905* (Ferrol) 105-109.
- \_\_\_ (1905): “Romerías ferrolanas”. *Almanaque de Ferrol para el año 1906* (Ferrol) 109-131.
- \_\_\_ (1906): “El Teatro en Ferrol. Una efemérides”. *Almanaque de Ferrol para 1907*. Ferrol: Imprenta de El Correo Gallego, 120-128.
- \_\_\_ (1907): “El órgano de San Julián”. *Almanaque de Ferrol para 1908*. Ferrol: Imprenta de El Correo Gallego, 121-131.
- \_\_\_ (1908): “Sobre un himno gallego. Algunas consideraciones”. *Galicia* [Ribadeo] 48-49.
- \_\_\_ (1909): “Un libro interesante. Memorias de Sarasate”. *El Correo Gallego. Decano de la prensa local* (Ferrol) 6 de junio.



- \_\_\_ [Ramón de Arana] (1911): “Solo de Gaita”. *Revista Musical* (Bilbao), Agosto, 177-189.
- \_\_\_ [R. de Arana] (1912): “Solo de gaita. Coda”. *La Unión Ibero-Americana* (Madrid) febrero, 14-16.
- \_\_\_ (1912a): “La zanfona”. *La Temporada de Mondariz* (Madrid) 25 de agosto.
- \_\_\_ [RAP] (1912b): “Sobre la <Alborada de Veiga> ¿Se puede hablar?”. *El Correo Gallego Decano de la prensa local* (Ferrol) 21 de noviembre.
- Roda, C de (1912): “El año musical”. *La España Moderna* (Madrid) Abril, 5-27.
- Rodríguez Suso, C. (1988): “El empresario Nicolás Setaro y la ópera italiana en España: la trastienda de la Ilustración”. En *Il Saggiatore Musicale*, V, 245-268.
- Saldoni, B. (1868-81): *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Antonio Pérez Dubrul.
- Sampedro y Folgar, C. (1942): *Cancionero musical de Galicia. Colección de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra*, reunido por \_\_\_\_\_. Reconstrucción, introducción y notas bibliográficas por José J. Filgueira Valverde. Pontevedra (reedición Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, La Coruña, 1982).
- Santalices, F., F. Portela Pérez y J. M. Varela Silvari (1925): “La rehabilitación de la gaita gallega”. *Vida Gallega* (Vigo) 1 de noviembre.
- Saralegui y Medina, L. de (1901): “La futura historia de Ferrol”. En *Revista crítica de Historia y Literatura Española, Portuguesa e Hispano-americanas*. VI/VII, julio.
- Soriano Fuertes, M. (1855): *Historia de la música española desde la llegada de los fenicios hasta el año de 1850*. Barcelona: Martín y Salazar Narciso Ramírez.
- Tafall Abad, S. (1901, 1903): “La tonalidad y el ritmo en la música popular de Galicia”. En *Galicia Histórica*, I/3, 4 y 7, portada y 180-183, 265-276 y 496-507.
- Tarrío Varela, A. (ed.) (2015): *Xosé Filgueira Valverde. Día das Letras Galegas*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Varela Silvari, J. M. (1874): *Galería biográfica de músicos gallegos*. La Coruña: Vicente Abad.
- Varela Lenzano, I. (1897): *Estudio biográfico-crítico de D. José Pacheco, maestro de capilla que fue de la Catedral de Mondoñedo*. Lugo: Imprenta de la Diputación Provincial.
- Varela Lenzano, I. y Pizzicato (1902): “La Marcha Real y la Marcha de Infantes”. *El Correo Gallego. Diario Monárquico* (Ferrol) 21 de julio.
- \_\_\_ (1902): “La Marcha Real y la Marcha de Infantes (Conclusión)”. *El Correo Gallego. Diario Monárquico* (Ferrol) 19 de julio.
- Villanueva, C. (1994): *Los villancicos gallegos*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Villanueva, C. (coord.) (2007): *Cancionero musical de Galicia, reunido por Casto Sampedro y Folgar*. A Coruña: Fundación Barrié.
- Villanueva, C. (2007a): “Fuentes y personajes para el estudio del Cancionero Musical de Galicia”. En C. Villanueva (ed.): *Cancionero Musical de Galicia reunido por Casto Sampedro y Folgar*. A Coruña: Fundación Barrié, 91-150.

- Villanueva, C. (2014): *Victor Said Armesto, una vida de romance*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.
- Villanueva, C. (2015): “Un relato en paralelo de catro musicólogos galegos de Filgueira Valverde. Comentarios e interpretación”. En A. Tarrío Varela (ed.): *Xosé Filgueira Valverde. Día das Letras Galegas*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 65-87.

## AS CARTAS DE RAMÓN DE ARANA A FELIPE PEDRELL (1894-1922)

XAVIER GROBA GONZÁLEZ  
*IES "Primeiro de Marzo" - Baiona*

**RESUMO:** Nos últimos anos, non poucos investigadores temos reparado en Ramón de Arana Pérez, *Pizzicato*, como unha “persoa chave” para entender mellor a música do seu tempo (1858-1936). Neste traballo centrámonos nos contidos de interese musical, persoal, etc. das cartas remitidas por Ramón de Arana a Felipe Pedrell; e ofrecemos a edición diplomática e contextualizada daquela parte inédita desta correspondencia.

**PALABRAS CHAVE:** Ramón de Arana, Felipe Pedrell, epistolario, música, re-generacionismo.

**RESUMEN:** En los últimos años, no pocos investigadores han reparado en Ramón de Arana Pérez, *Pizzicato*, como una “persona clave” para entender mejor la música de su tiempo (1858-1936). En este trabajo nos centramos en los contenidos de interés musical y personal de las cartas remitidas por Ramón de Arana a Felipe Pedrell, ofreciendo la edición diplomática y contextualizada de aquella parte inédita de esta correspondencia.

**PALABRAS CLAVE:** Ramón de Arana, Felipe Pedrell, epistolario, música, Re-xeneracionismo.

**ABSTRACT:** More than a few researchers have recently identified Ramón de Arana Pérez, *Pizzicato*, as being a “key figure” in order to better grasp the music of his time (1858-1936). In this paper, we shall focus on the content of the

musical, personal, etc., interest of the letters which Ramón de Arana sent to Felipe Pedrell; and we also offer the diplomatic and contextualized edition of the correspondence which has remained unpublished.

**KEY WORDS:** Ramón de Arana, Felipe Pedrell, letters, music, *Regenerationalism*.

## Introdución

Debo á xenerosidade do profesor e colega Jose Luís do Pico Orjais, ter sabido da existencia destas cartas conservadas no *fons* F. Pedrell, en diante FP, da Biblioteca de Catalunya, BC. Corría 2009 e a admirábel eficiencia da referida biblioteca, facilitounos obter por correo un CD coas 226 imaxes dixitais dos papeis orixinais fotografados. En traballos previos<sup>1</sup>, editamos parte desta correspondencia ao aclarar algún aspecto da colección musical reunida por Casto Sampedro na que, lembrémolo, Ramón de Arana tivo un destacadísimo papel<sup>2</sup>.

Filgueira Valverde<sup>3</sup>, Couceiro Freijomil<sup>4</sup>, López-Acuña López<sup>5</sup>, Varela de Vega<sup>6</sup>, Llorca Freire<sup>7</sup>, Carreira<sup>8</sup> e Costa Vázquez-Mariño<sup>9</sup> xa tiñan reparado, quen mais quen menos, na relevante actividade de Arana na formación do *Cancioneiro musical de Galicia*, CMG, e noutros méritos da musicoloxía do

<sup>1</sup> Groba González, Xavier (2012): *Casto Sampedro e a música do cantigueiro galego de tradición oral*. Rondonela: Concello. As cartas de Arana a Pedrell transcritas neste traballo editáronse no vol. II, pp. 161-173 e recibiron os números 232 a 246.

<sup>2</sup> *Ídibem*, vid. Vol. I, capt. 3: “A colaboración con Ramón de Arana”, pp. 129-194.

<sup>3</sup> Filgueira, José (1942): “Introducción”, *Cancioneiro musical de Galicia* [CMG, reunido por Casto Sampedro]. Pontevedra: Museo. Vid. vol. I p. 3 e 42-46, *idem* nas reed. en A Coruña: Fundación Barrié, 1982 e 2007, en especial vid. Villanueva, Carlos (2007): “Claves para la interpretación del cancionero de Sampedro” pp. 12-17.

<sup>4</sup> Couceiro Freijomil, Antonio (1951): *Diccionario Bio-bibliográfico de Escritores*. Santiago de Compostela: Editorial de los Bibliófilos Gallegos, vol. I, p. 76.

<sup>5</sup> López-Acuña López, Fernando [atribuído] (1973), “Arana y Pérez; Ramón de”, *Gran Enciclopedia Gallega*. Gijón: Silverio Cañada (ed.), tomo 2, p. 143.

<sup>6</sup> Varela de Vega, Juan Bautista, (1990) *Juan Montes, un músico gallego*, A Coruña: Deputación. Para Ramón de Arana vid. p. 663 e, en especial, pp. 478-479 e 503-507.

<sup>7</sup> Llorca Freire, Guillermo (1996): *Ferroláns*. Ferrol: Edicións Embora, pp. 29-30.

<sup>8</sup> Carreira, X. M., (1999): “Arana y Pérez, Ramón de”, *CMEH*. Madrid: SGAE, vol. 1, p. 545.

<sup>9</sup> Costa Vázquez-Mariño, Luis, (1999): *La formación del Pensamiento Musical Nacionalista en Galicia hasta 1936*. Tese de doutoramento. Santiago de Compostela: Facultade de Xeografía e Historia, USC, vol. I, p. 161.

seu tempo. Pola manifesta influencia daqueles seus escritos non esquecidos<sup>10</sup> e mais pola posición nodal que Ramón de Arana resulta ter, á vista das moitas e relevantes persoas interesadas na música con quen tratou: Casto Sampedro, Juan Montes, Santiago Tafall, Indalecio Varela Lenzano, Felipe Paz Carbajal ou Perfecto Feijoo.

No que levamos de s. XXI, o estado da cuestión Arana actualizouse coas contribucións de Carlos Villanueva<sup>11</sup>, Xavier Groba<sup>12</sup> e mais coas dos participantes no simposio organizado por Montserrat Capelán, Luis Costa, F. Javier Garbayo e o citado profesor Villanueva. Celebrado no outono de 2011 no Museo de Pontevedra, nas actas deste encontro<sup>13</sup> son varios os traballos que xiran ao redor dun aspecto ou outro dos relacionado con Arana<sup>14</sup> e, no que nos interesa aquí máis, as achegas deste simposio que editan algunhas cartas do FP son dúas.

F. Javier Garbayo<sup>15</sup>, asemade da revisión historiográfica que achega, incide no estudo do papel que *Pizzicato* tivo como destacado activista musical do seu tempo onde, lembrémolo tamén, o mestre Felipe Pedrell foi abandeirado profeta rexeneracionista. Unha escolma do FP (21 cartas) xunto con outra documentación (como a custodiada na Real Academia Galega, RAG, ou a numerosa hemeroteca e bibliografía coñecida) permítenlle ao profesor Garbayo abrir as moi interesantes liñas de estudo que se derivan; hoxe postas en marcha.

<sup>10</sup> *Pizzicato* [Arana] (1911-1912): “Solo de Gaita”, *Boletín de la Real Academia Gallega*, BRAG (A Coruña) nº 43, 44 e 45, pp. 161-168, 204-207, 224-231, e nº 53 “Solo de Gaita. Coda” pp. 111-126. [En realidade “Solo de gaita” editouse previamente en: Leandro de Saralegui y Medina, “coleccionador”, [dir.] (1909), *Almanaque de Ferrol, para el año 1910*. Ferrol. pp. 137-155.] *Pizzicato* [Arana] (1911): “Un romance portugués-gallego”, BRAG nº 49, 1911, pp. 15-21. / *Pizzicato* [Arana] (1913): “Romances de Navidad”, BRAG nº 70, pp. 252-254.

<sup>11</sup> Villanueva, Carlos (2005): “La Galicia que mira al mundo: La música en la época de Canalejas. El modelo ferrolano”, en *José Canalejas e a súa época*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 45-69.

<sup>12</sup> Pola nosa parte, en xuño de 2011 tivemos ocasión de chegar unha nova síntese ao redor Arana no ciclo de conferencias organizado polo Museo de Pontevedra baixo o lema “O imaxinario da música galega no contorno do Museo”. Groba, X. (no prelo): “Ramón de Arana: un labor etnomusical a revisar”, *Museo de Pontevedra*.

<sup>13</sup> Capelán, M. & Costa, L. & Garbayo, F. J. & Villanueva, C. [editores] (2012): *Os Soños da Memoria. Documentación Musical en Galicia: Metodoloxías para o Estudo*. Pontevedra: Deputación.

<sup>14</sup> Medel Iglesias, Lucinio (2012): “Aproximación ao ambiente cultural e musical nos albores do século XX en Ferrol: O xornal *El Correo Gallego* como testemuña”, en Capelán, M. et al. [ed.]: *op. cit.*, pp. 324-327. Vid tamén López Cobas, Lorena (2012): “As dinámicas comerciais como motor dunha realidade musical: Canuto Berea Rodríguez, un exemplo do século XIX.”, en Capelán, M. et al., *op. cit.*, pp. 456, 465, 468 e 472.

<sup>15</sup> Garbayo, F. Javier (2012), “Ramón de Arana, “Pizzicato”: Corresponsal de Felipe Pedrell, crítico y ensayista musical”, en Capelán, M. et al., *op. cit.*, pp. 183-228.

Pola súa parte, Carmen Malde<sup>16</sup>, logo dunha esclarecedora posta ao día do estado da cuestión (e das confusións e certezas ao redor do cancionero galego que Arana presentou en dúas ocasións)<sup>17</sup>, adxunta un moi completo baleirado bibliográfico do autor e transcribe os trascendentais papeis introdutorios (sen música) que acompañaron ao orixinal da segunda ocasión na que Arana elaborou un cancionero musical galego. *Cantos, bailes y tonadas de Galicia*; premiado pola Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910 e dado por perdido até o referido achado de Malde no Archivo General de la Administración. Educación, Alcalá de Henares, Madrid. A maiores, Malde dá conta tamén dalgunhas das cartas de Arana a Pedrell (5) que edita (como é nos casos tratados polo profesor Garbayo) en parte, xa que a intención editorial, que aquí nos ocupa, non era o caso.

### 1. Criterios de edición

O considerábel volume que ocupan as cartas de Arana a Pedrell aconsella non editalas todas neste volume<sup>18</sup>. En forma de apéndice documental achegamos inventario só editando escolma. O criterio de selección atende ao carácter inédito das cartas; prescindimos aquí da edición daquela correspondencia xa coñecida, en todo ou en parte, polos anteditos traballos previos.

Cada carta, transcrita ou non, recibe un numero de referencia. A correlación é cronolóxica<sup>19</sup>; da máis antiga á máis recente. Non indicamos o número de folio recto ou verso dos papeis orixinais; si os números das imaxes dixitais. Son 226 fotografías de 107 cartas e 1 telegrama<sup>20</sup>. Non se detectan rotos nin fallas; o estado de conservación semella excelente. Aquelas palabras inintelixíbelas ou dúbidasas representámolas cun [...]. Todos e cada un dos puntos e aparte orixinais foron eliminados deixando constancia deles mediante a inclusión de barras

<sup>16</sup> Malde, Carmen, (2012): “El averiguador popular: Ramón de Arana y su cancionero *Cantos, Bailes y Tonadas de Galicia* (1910)”, en Capelán, M. et al. [ed.], *op. cit.*, pp.262-280 e documentario no CD adxunto das actas.

<sup>17</sup> A primeira ocasión foi en 1909 en Santiago de Compostela e co gallo da *Exposición Regional Gallega*, vid. Malde, Carmen (2012): *op. cit.*, p. 273.

<sup>18</sup> Todas as persoas inscritas no simposio, si tiveron copia dixital de toda a correspondencia aquí tratada.

<sup>19</sup> Ao respecto, cóntese con que nas 226 imaxes dixitais das cartas de Arana no FP, nun principio ordeadas tamén cronolóxicamente, detectouse algún erro que se corrixe por nós.

<sup>20</sup> De agora en diante, e por evitar saturar este texto con datas e outros datos repetidos, só referenciamos as fontes brevemente, indicando o número da carta da nosa edición.

inclinadas /. En contadas ocasións, Arana pega na carta algún recorte de prensa; optamos por transcribilos literalmente, diferenciados na transcripción cunha dobre barra //. Respéctanse tildes, subliñados, e abreviaturas orixinais. Aquelas citas musicais, poucas, que Arana pautas nas cartas son editadas en formato imaxe, detalle fotográfico da copia dixital facilitada pola BC.

## 2. Contidos

O valor dunha documentación deste tipo non é pouca nin irrelevante. Como todo epistolario de interese histórica que se preze, nestas cartas atopámonos con feitos, intencionalidades, ideas, filias ou fobias que case sempre son máis sinceras que aquelas que se publicitan.

### 2.1 Motivacións

Foi Ramón de Arana Pérez, *Pizzicato*, (Ferrol 1858–1936) quen en 1894 tivo a iniciativa de poñerse en contacto con Felipe Pedrell (Tortosa 1841–Barcelona 1922), na altura instalado en Madrid como un dos protagonistas principais no panorama musical español. A primeira carta conservada non semella ser a inaugural: “vuelvo a molestarle”, di Arana. Tampouco deberon ser moitas as previas, xa que, para o que logo vai ser a norma da “lata” –así denomina Arana as súas densas epístolas– o escrito na altura (decembro de 1894) só é unha breve nota adxunta a recortes de xornais que Arana envía a Pedrell por entender que lle afectan *indirectamente*. Diante da rápida e grata resposta, entusiasmado, Arana acepta a petición de Pedrell para ser o seu colaborador e confidente amigo na Galiza.

### 2.2 Temáticas

Non resulta posible, nin sería acertado, esgotar aquí o estudo das temáticas ás que se fai referencia nesta correspondencia. Penso serán de axuda as seguintes listaxes:

#### 2.2.1 Institucións – Entidades – Establecimientos – Agrupacións

**Academia Filarmónica, Betanzos:** carta<sup>21</sup> nº 4. **Academia Gallega:** 10. **Academia Militar:** 106. **Ateneo, Madrid:** 3, 19, 34, 36, 40, 52, 57, 65, 66,

<sup>21</sup> De agora en diante, e por evitar saturar este texto con datas e outros datos repetidos, só referenciamos as fontes brevemente, indicando o número da carta da nosa edición.



68, 69, 72, 74, 78, 79, 81, 87, 91, 92, 94 e 95. **Ayuntamiento, Ferrol:** 25. **Banda de la Marina, Ferrol:** 71. **Biblioteca del Arsenal, Ferrol:** 89. **Biblioteca, El Escorial:** 45. **Casa [editorial] Berea:** 78 e 83. **Casa [editorial] Dotesio:** 78, 94 e 95. **Casino, Ferrol:** 13. **Catedral, Lugo:** 32. **Conservatorio, Madrid:** 6, 7, 29, 48, 54, 79, 92 e 105. **Conservatorio, París:** 48. **Correos - Comunicaciones [Servizo Postal]:** 43, 46, 64, 67, 77, 79, 87 e 90. **Departamento de Cádiz:** 14. **Escuela de Artes y Oficios, Ferrol:** 14 e 101. **Infantería de Marina:** 14, 40, 65 e 66. **Banda Infantería de Marina, Ferrol:** 73 e 74. **Ingenieros de la Armada:** 14. **Escolanía de Montserrat, Barcelona:** 32 e 37. **Ministerio de la Guerra:** 5 e 33. **Orfeó Catalá:** 101. **Orfeón Cantábrico, Santander:** 59. **Orfeón del Centro Gallego, Madrid:** 59. **Orfeón del Círculo de San José, de Madrid:** 59. **Orfeón La Oliva, de Vigo:** 59. **Orfeón Unión Orensana:** 59. **Palacio Real:** 92. **Real Academia de Bellas Artes de San Fernando:** 10, 84, 92, 94, 99, 104 e 105. **Real Academia de la Historia:** 84. **Regimientos de Ultonia e de Fernando VII:** 33. **Sala Montano:** 92. **Salón Romero:** 96. **Schola Cantorum (París):** 58 e 90. **Teatro Apolo:** 71. **Teatro Eslava:** 71. **Teatro-circo, Lugo:** 59. **Teatro Real:** 54, 70, 71 e 91.

### 2.2.2 *Persoas e personaxes*

**Adalid, Marcial del:** 5, 12, 17, 21, 23, 27, 28 e 37. **Albacete Fuster, Enrique:** 43 e 65. **Alió Brea, Francisco:** 101. **Alfonso XIII:** 99. **Alfonso, P. Jose:** 36, 49, 59 e 79. **Alonso Salgado, Cesáreo:** 28. **Almeida:** 32. **Arana, Eduardo:** 20, 21, 22, 33, 34, 36, 41, 42, 52., 54, 65, 71 e 77. **Arana, Joaquín de:** 65. **Aranalde,** 19. **Arnau Palomar, Luis:** 50. **Arteaga:** 85. **Arriola, José Rodríguez Carballeira (a) Pepito:** 92. **Asenjo Barbieri, Francisco:** 34, 35, 50, 72, 81, 82 e 84. **Sr. Arzobispo de Madrid – Alcalá:** 71, 72 e 78. **Bach:** 14, 31 e 38. **Bañeras Torres, Francisco:** 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37 e 38. **Bañeras, Jaime:** 33. **Bauzá, Cosme:** 86 e 88. **Bellini:** 22. **Bendazzi:** 70. **Berdòs, D.V.:** 17. **Berea Rodríguez, Canuto J.:** 48. **Berea y Rodrigo, Canuto:** 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 57, 68, 69, 74 e 87. **Berges [García Berges, Eduardo]:** 29 e 86. **Berlioz:** 49. **Bianchini, Francisco:** 4. **Bidegain:** 102, 103, 104 e 105. **Blanco, Isidoro:** 20, 30. **Boincenril:** 103. **Bonet:** 76 e 78. **Bordes:** 60, 61, 62, 78, 90, 94 e 95. **Borrell:** 44, ou **Borell:** 45. **Bourgault – Ducoudray:** 36, 37 e 50. **Braña y Muños:** 29. **Bretón, Tomás:** 17, 19, 25, 50, 53, 54, 57, 60, 72, 85, 86, 87 e 93. **Buey, R.:** 36. **Caballero:** 99. **Cabezón:** 9, 13, 14, 16, 19, 20, 27, 31 e 38. **Cabrera, Ramón:** 62. **Calleja, Rafael:** 75. **Canals, JM<sup>a</sup>:** 56 e 57. **Cánovas, Anto-**

**nio:** 75 e 82. **Carmena:** 15, 62 e 75. **Casanova de Cepeda, Carolina:** 54, **Castro González, Castro “Chané”, José:** 54, 56, 57 e 59. **Clarín:** 72. **Cobos, P.:** 68. **Coca, Juan de la:** 101. **Colón:** 13. **Confucio:** 50. **Contreras:** 56. **Costa:** 105. **Courtier:** 56, 57 e 61. **Cubi:** 47. **Cui:** 70. **Curros, José:** 59. **Curros Enríquez:** 28. **Curzon:** 96. **Chapí:** 25, 34, 49, 50, 57, 64, 73, 74, 75 e 85. **Chzeeron:** 73. **Chueca:** 54 e 74. **D. J. A. [ou] Sr. J. A.:** 54 e 55. **D’Aubry:** 95. **Donizetti:** 22. **Dubois:** 71. **Dulilha:** 4. **Duran:** 105. **Durand:** 65, 66 e 71. **Encina, Juan del:** 58. **Escobedo:** 32. **Eslava:** 33, 38, 50, 69, 71 e 81. **Espinís, Víctor:** 92. **Espino:** 73. **Esperanza y Sola:** 15, 34, 49, 68 e 69. **Eximeno:** 85. **Felipe II:** 13. **Fernando II:** 84. **Fernández, Enrique:** 59. **Fernández Bremón:** 50 e 75. **Fernández Laguna:** 44. **Fetis, Melcior (alias) Fragas y Soler:** 62. **Galdós:** 72. **Garulli:** 70. **Guerrita / Guerra:** 62 e 75. **Gimenez:** 73. **Glinka,** 3. **Granados,** 39, 42, 73, 74, 85. **Grieg:** 91. **Guerrero:** 6, 9, 13, 17, 29, 31 e 38. **Haberl:** 79. **Hércules:** 93. **Hugo, Víctor:** 49. **Inzenga:** 12, 21, 35 e 37. **Jimeno:** 30, 31, 32, 54 e 55. **Kastner, G.:** 92 e 93. **Lichenthial:** 93. **Llanos:** 73 e 74. **Lleó, Vicente:** 75. **Llurba [ou] Llurva:** 33. **Mascagni:** 70 e 71. **Matusalén,** 37. **Menéndez Pelayo:** 23, 32, 47, 49 e 55. **Menéndez y Pidal:** 105. **Michaëlis de Vasconcellos:** 105. **Millán, Pascual:** 15 e 75. **Millet, Lluís,** 83, 101 e 105. **Mitjana:** 8, 49, 68 e 97. **Monasterio, Jesús:** 53. **Montes:** 22, 23, 25, 27, 28, 29, 30, 32, 35, 36, 49, 50, 53, 59, 74, 88, 89 e 97. **Morales:** 6, 13 e 29. **Moreno, José M<sup>a</sup>:** 73. **Moret:** 57. **Morphy, Conde de:** 7, 8, 15, 26, 30, 34, 39 e 50. **Murguía:** 36. **Nasoni, Dr. Angelo:** 17. **Noguera:** 27, 39, 41, 69, 70, 71, 77, 83 e 89. **O’Donnel:** 14. **Olmeda:** 45. **Pacheco:** 33. **Palestrina:** 16, 17, 79 e 89. **Pardo Bazán:** 23. **Pedrell, Carmen:** 39, 54, 56, 71, 77, 78, 81, 84, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103 e 104. **Peidró, Vicente:** 59. **Pelay y Briz:** 100. **Peleón, Antonio:** 4 e 7. **Peña y Goñi:** 15, 25, 27, 29, 31, 34, 50, 62, 64 e 75. **Pintos:** 59. **Pothier:** 44 e 83. **Práxedes, D.:** 29 e 93. **Prim, Juan:** 15. **Quixote:** 78. **Rameau:** 7. **Reber:** 71. **Rillé:** 59. **Ritcher:** 65, 66 e 71. **Rivas, Juan Antonio,** 79. **Rodríguez Mourelo:** 17, 19, 20, 29 e 49. **Rossini:** 22. **Sagastino:** 83. **Saint Julien [S. Xulián]:** 92 e 93. **Salazar, [músico maior no Ferrol]:** 34. **Saldoni:** 19, 37 e 61. **Sampedro, Casto:** 16, 23 e 40. **San José, Teodoro:** 66. **Saralegui, Leandro de:** 94. **Serrano:** 60, 84, 85 e 99. **Sbarbi y Osuna:** 99. **Smith, R. A.:** 108. **Soriano Fuertes:** 45 e 47. **Soubier:** 64, 65, 66, 87 e 90. **Tabaldini:** 67, 68. **Tabugo:** 70. **Tafall, Santiago:** 39 e 84. **Torquemada:** 22. **Torres, N.:** 33. **Uriarte, Eustoquio.** 25, 30, 31, 45, 50, 60, 64, 82, 83, 85 e 97. **Urrutia, Pedro:** 73 e 74. **Valera:** 72. **Varela Cainzos:** 58, 61, 67, 68, 69, 70, 75 e 83. **Varela Silvari:** 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 15, 25, 27, 30, 31, 32, 37, 58 e 70. **Varela Lenzano:** 27,

30 e 47. **Vasconcellos, Cándido:** 4. **Vázquez:** 22 e 29. **Vehils:** 70. **Veiga:** 59. **Verdi:** 84. **Veres mundo:** 34. **Vidal:** 59. **Vidal y Baretta:** 77. **Victoria:** 9, 16, 22, 29, 31, 43, 57, 79, 83, 86, 88, 90 e 104. **Vives:** 105 e **Wagner:** 14, 62, 70 e 85.

### 2.2.3 Hemeroteca

**Almanaque de Ferrol:** 101. **Boletín de la Academia de Bellas Artes de San Fernando:** 10, 13, 43, 81, 82, 84, 94 e 95. **Boletín Musical**<sup>22</sup>: 7 e 58. **Boletín del Orfeo Catalá:** 101. **Boletín**<sup>23</sup>: 45, 47, 49, 50, 58, 77, 78, 79, 84, 87 e 88. **La Ciudad de Dios:** 20 e 32. **El Correo:** 19. **El Correo Gallego:** 101. **La Correspondencia:** 7, 15, 25, 30, 31, 54, 57, 60 e 75. **Le Chant Populaire:** 58, 60, 77, 78 e 90. **El Diario de Barcelona:** 70. **La España Artística:** 75. **La Época:** 6, 15, 23, 25, 31, 39, 49, 58, 91 e 97. **Le Figaro:** 60. **Gazzetta di Venezia:** 67. **El Globo:** 40, 49, 63, 72 e 84. **El Herald:** 9, 68, 72, 76, 78, 81 e 84. **La Ilustración Española:** 81. **La Ilustración Española y Americana:** 17. **La Ilustración Gallega y Asturiana:** 17. **La Ilustración**<sup>24</sup> 2, 7, 10, 13, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 27, 31, 34, 35, 36, 43, 49, 50, 54, 58, 63 e 81. **El Imparcial:** 85. **El Liberal:** 94. **Bibliografía**<sup>25</sup>: 7. **Diccionario**<sup>26</sup>: 17, 20, 21, 25, 26, 27, 30, 33, 36, 43, 44, 45, 46, 49, 51, 54, 56, 57, 59, 67, 74, 75, 77, 79 e 80. **La Revista Contemporánea:** 63. **Le Temps:** 60. **El Tiempo:** 92. **La Velada:** 71.

### 2.2.4 Biblioteca

Lembrar que non se sabe onde foi parar a biblioteca nin o arquivo de Arana. As xestións realizadas non poden aclarar nada, mesmo se o depósito existe como tal ou foi partido ou perdido. O que Arana definía como *Arsenal*, “modestísima biblioteca de amateur”<sup>27</sup>, sería hoxe un tesouro dos mellores que deberon acumularse na Galiza de entre séculos XIX e XX. Xa dicía, abraiado, Juan Bautista Varela de Vega que as notas bibliográficas manexadas por Arana “asombran, si se considera la escasez de medios disponibles en la época”<sup>28</sup>.

<sup>22</sup> O editado por Varela Silvari.

<sup>23</sup> *Boletín...* ed. F. Pedrell, nº 1 de comezos do ano 1896.

<sup>24</sup> *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, IMHA, ed. F. Pedrell entre 1888 e 1896.

<sup>25</sup> *Ensayo Bibliográfico*, suplemento IMHA ed. Pedrell, íbidem.

<sup>26</sup> *Diccionario biográfico y Bibliográfico*, ed. Pedrell, íbidem.

<sup>27</sup> Carta de Arana a Pedrell do 10 de marzo de 1895.

<sup>28</sup> Varela de Vega, Juan Bautista, op. cit., p. 478

- Adalid, Marcial del: *Cantares viejos y nuevos de Galicia. Colección de Melodías para Canto y Piano*. Pablo Martín editor, Madrid. Cartas 5, 12.
- Alió Brea, Francisco: *Cançons populars catalanes*. Carta 101.
- Asenjo Barbieri, Francisco: *El canto de Ultraja. Informe dado por la R. A. de Bellas Artes de S. Fernando à la R. A. de la Historia siendo ponente el Excmo. Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid. Imp<sup>r</sup> y fundición de M. Tello [Madrid] 1883. Cartas 81, 82 e 84.
- Bianchini, Francisco: *De tribus generibus generibum instrumentorum Musicae*. Carta 4.
- *Diccionario de la Academia*, RAE. Carta 78.
- Dulilha Correa, Jesús: *Pantheon musical*, Lisboa, 1735. Carta: 4.
- Durand: *Armonia*. Cartas 65 e 66.
- Eslava: *Manual de Contrapunto*. Cartas 69 e 81.
- Inzenga: *Galicia. Cantos y Bailes*. Carta 12.
- Kastner, G.: *Parèmiologie musicale*. Cartas 92 e 93.
- Lichenthal: *Diccionario*. 93.
- Pedrell, F.: *Por nuestra música*. Cartas 2, 3, 14, 17, 43, 46 e 68.
- Pedrell, F.: *Antología*. Cartas 3, 6, 13, 16, 23, 29, 65, 74, 80, 86, 90 e 91.
- Pedrell, F.: *Cancionero* [CMPE]. Cartas 95 e 107.
- Pedrell, F.: *Hispaniae Schola Musica Sacra*. Carta 2.
- Pedrell, F.: *Teatro Lírico*. Cartas 63, 65, 67, 77, 78, 84, 85, 86, 90 e 91
- Pelay y Briz: *Cansons de la Terra*. Carta 100.
- Rameau: *Tratado de Armonía*. Carta 7.
- Saldoni: *Diccionario*. Cartas 19 e 37.
- Smith, R. A.: “Colección Cantos Escoceses”. Carta 108.
- Soriano Fuertes: *Historia de la Música*. Carta 45.
- Tebaldini. *Note ed appunti del Prólogo de I Pirinei*: Cartas 67 e 68.
- Uriarte, *Método*: Carta 45.
- Vasconcellos, Cándido. *Literatura portuguesa*. Carta 4.
- Vidal y Baret: *Duelo* [?], *lenguaje y canto*: Carta 76.

### 2.3 Arana e a música galega de tradición oral

Ramón de Arana como colector de música de tradición oral, ten sido para nós, sen dúbida, o tema que máis nos ten interesado. Arana dedícase ao este tipo de estudos musicais logo 1894.

[...] Respecto al *folk-lore* gallego, aquí algo se ha hecho, aunque ahora casi todo se ha olvidado; y digo casi, porque hace unos días leí en los periódicos regionales, que se trataba de reanudar la tarea. La proposición de V. me seduce, pero mis fuerzas no responden a mis entusiasmos. / En Galicia ese asunto se ha mirado siempre con inexplicable abandono. Realmente hay dificultades muy grandes para el indispensable *acopio de materiales*. Nuestras canciones están maleadas y adulteradas por ingerencias de modernismos; así que el trabajo de *depuración* es laborioso. Yo prestaré, si V. lo desea, mis fuerzas de peón para reunir unas cuantas piedras, y si fuere preciso recurriré a los profesores de la región solicitando auxilios, que creo no han de negarme. Sírvase indicarme lo que crea puedo facilitarle y prometo cumplir de la mejor manera [...] <sup>29</sup>.

Os esforzos de Arana permiten remitirle a Pedrell música galega.

[...] De su encargo de V., no lo he descuidado. Escribí a todos los amigos y profesores que conozco en Galicia y muchos me han ofrecido documentación; pero aún no ha llegado. Tengo en mi poder lo que hay impreso de música popular gallega y espero reunir lo ofrecido a fin de enviarle clasificado lo que juzgue pueda serle a V. útil. Aquí en Ferrol, no hay medio de escudriñar nada. Es la población más cosmopolita, menos gallega, de las cuatro provincias. Mis investigaciones se han dedicado preferentemente a Lugo y Pontevedra, en las cuales existe todo lo utilizable [...] <sup>30</sup>.

[...] Del Folklore, ni lo olvido, ni descanso. Llevo escrito mucho; creo que en mi vida escribí tantas cartas. Unos los más callan, ó, a lo sumo prometen... lo que estoy esperando: sentado. Algo, poco, recogí y confío en algunos amigos y en particular en un aficionado, gran colector, arqueólogo, verdadero *chiflado* por esas cosas, pero que tiene el defecto de ser *egoísta* y no suelta lo que tiene, ni a tres tirones. [...] <sup>31</sup>.

Arana acadou, cando menos, 176 temas de tradición oral dos que a gran maioría (168) son cantares. As menos das transcritións (23) son propias, as máis proceden dos referidos amigos e “profesores de la región”: Varela Lenzano,

<sup>29</sup> Carta de Arana a Pedrell, con data do 1 de xaneiro de 1895.

<sup>30</sup> Carta de Arana a Pedrell con data do 20 de febreiro de 1895.

<sup>31</sup> Carta de Arana a Pedrell con data do 19 de marzo de 1895.

Felipe Paz Carbajal, Manuel Fernández Alonso, Braña Muiños, González del Valle, Santiago Tafall e, sobre todo, Sampedro. (Só deste, Arana acadou algo máis do 43% da música do seu cantigueiro) e Juan Montes.

Así pois, cando Pedrell publica finalmente o *Cancionero Musical Popular Español* CMPE<sup>32</sup>, incorpora materiais galegos enviados, case todos, por Arana. Analizando o propio cancionero, das 326 melodías 56 son de procedencia galega<sup>33</sup>. Na páxina 29, t. II, Pedrell deixa explícita a débeda contraída con Arana: *Advertiré de una vez por todas que cuando no medie indicación contraria, que el colector (y mi maestro en el saber popular musical gallego) es mi entrañable amigo D. Ramón de Arana*. Pola advertencia, e polas indicacións en partituras e comentarios á parte, Pedrell atribúe a Arana 40 das 56 melodías galegas que edita. As restantes repártense entre Perfecto Feijoo 8, Sampedro 3, González del Valle 2, Montes 2, e o cancionero de galego de José Inzenga nunha ocasión.

Dígase xa que estes datos tirados do que se deixou por escrito no CMPE non son de fiar. Vexamos por caso o das referenzas atribuídas a Montes.

Pedrell “cita” a Juan Montes en dúas ocasións. Na primeira, CMPE nº 107 “El cantar d’o arriero” no Vol. I p. 78 indica, e repárese na contradición: “Recogido en Pontevedra por el amigo D. Perfecto Feijoo [...] El cantar fue recogido por mi amigo D. Ramón de Arana. Decíame en una de sus cartas: *Se la oí cantar al malogrado maestro Montes, que a su vez la oyó a una cuadrilla ambulante de segadores*”. A confusión incrementase cando na correspondencia de Arana con Pedrell non aparece esa referencia.

A outra ocasión na que Montes aparece no CMPE é no nº 127. Pedrell *dixit*:

[...] 126/127 Dos *Cantos de faenas agrícolas*; ambas procedentes de Lugo. Me comunicó la primera el buen amigo D. Ramón de Arana, y también la segunda que, según me dijo, había recogido, asimismo, el malogrado compositor Juan Montes. La segunda, especialmente, era muy conocida en toda la región gallega. Se ejecuta, al parecer, como canto de cuna (?) por más que parezca raro, y también, como tonada de alguna tarea, que no se menciona.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Pedrell, Felipe (1919-1922): *Cancionero Musical Popular Español*, 4 vol. Consultouse a 2º edición Ed. Casa Editorial de Música Boileau, Barcelona (s.e. ano de edición).

<sup>33</sup> Reorganizando a clasificación do CMPE, este inclúe: Líricas: 38 [28 “alalás”, 1 “alalá-balada”, 6 “baladas” e 3 cantares]. Narrativas e dialogadas: 5 [2 romances e 3 cantos de cego]. De labores e oficios: 9 [2 arrollos, 3 agro, 1 arrieros, 2 muiñeiros, 1 panadeiros]. Rituais: 3 [2 Nadal e 1 procesional]. Bailables: 1 [muiñeira coreada].

<sup>34</sup> Pedrel, Felipe (1919-1922): *op. cit.*, vol. I p. 78.

Este tema (unha variante do afamado “Axeitáchem’a polainiña”) en efecto forma parte da colección folclórico musical reunida por Juan Montes<sup>35</sup>.

Con todo, grazas ao estudo cruzado entre as fontes<sup>36</sup>, sabemos que no CMPE figuran outros 8 temas máis con certeza transcritos por Montes, e que Pedrell atribúe a Arana.

McAT	McCS	Arana	Outras referenzas e autoría	CMPE	CMG	Rex.
20	29 e 124	30 azul	“Recogido por mi” <b>Montes</b> .	219	217	0066.
92	36	55 azul	<b>Montes</b> . Espinosa p. 72.	223	224	0079.
103	47	16 azul	<b>Montes</b> . Pedrell CMPE, letra distinta.	226	24	0031.
19	28 e 122	25 azul	<b>Montes</b> . López Otero / CF122-135.	227	non, CCBP si	0036.
90	60-129 var 13	28 azul	<b>Montes</b> .	232	21	0029.
106	50	29 azul	<b>Montes</b> .	234	234	0081.
94	16		<b>Montes</b> .	239	non	0239.
93	30, 35 e 37	19 azul	<b>Montes</b> . A. de Santiago p. 59.	242	17 e 18	0022.

En realidade, temas do CMPE que foron recollidos da oralidade por Montes, son máis. Por cautela, fiquen sen referir. Interesa pois, concluir esta sección advertindo da precisa edición crítica do CMPE que tanto axudaría a clarear o alcance de tan magna obra, e doutras.

### 3. Contexto

Os temas aos que estas cartas poden axudar entender, non se agotan, nin moito menos, no exposto até aquí. Compartindo a idea do antes citado profesor F. Javier Garbayo, Ramón de Arana debe ser atendido desde outras perspectivas a maiores do seu labor folclorista. Cando menos: Arana como

<sup>35</sup> Vid. Groba (2012): *op.cit.*, vol. I pp. 215-216: “Rex. 0264.1 Transcripción de Adalid, *Axeitam’à polainiña*, nº 61 do libro negro, 3ª serie, nº 4 de C. Berea [...]. CS: 64/24/20 e 20v. [...] = CS: 63/26/1v., CCBP nº 495 = CS: 62/6/10v., CMG nº 470 = CS: 61/11/5. 0264b. Transcripción de Montes. CS: 61/12/12 “Andante. Del Pasodoble de Montes sobre aires populares” = CS: 64/1/25 [...] = Arana nº 50 azul. 0264c. Var. de Arana citando a Montes e Adalid. CS: 66/7/31v. “Recoge Montes” CS: 64/1/25 = Arana nº 50 azul.

<sup>36</sup> Vid. Groba X. (2012): *op.cit.*, vol. I. capt. 5, pp. 236-242. Códigos: McAT = Montes copia Aires da Terra. McCS: Montes copia Colección Sampedro. Arana = partituras no fondo CS. Rex = tese Groba. CF: Colección Perfecto Feijoo números segundo a edición de Jose Luis Calle. CCPB = *Colección de Cantos y Bailes de la Provincia de Pontevedra*, de Sampedro e Said Armesto, 1910.

correspondente, colaborador ou intermediario. Arana, o crítico musical e teatral. Arana e os orfeóns. Arana e os coros galegos. Arana e a reforma da música sacra.

### 3.1 Cronoloxía

Os 28 anos que acotan a cronoloxía destas cartas (1894-1922) non son regulares na súa periodicidade. Chama a atención a intensidade dos primeiros anos de contacto e, tamén, a decrecente constancia que segue a etapa máis intensa, que remata coa fin do século XIX.

**Cantidade e distribución cronolóxica de cartas enviadas por Arana a Pedrell**

	1895	1896	1897	1898	1899	1900
Primeiro trimestre	16	12	0	0	2	1
Segundo trimestre	12	4	4	2	2	0
Terceiro trimestre	6	4	5	3	1	0
Cuarto trimestre	3	7	2	2	3	2
Total anual	37	27	11	7	8	3

Só o 10% da correspondencia data do século XX.

**Cantidade e distribución das cartas de Arana a Pedrell**

1901	1902	[...]	1906	[...]	1911	1912	[...]	1922
3	2	0	1	0	1	4	0	1

### 3.2 Datos biográficos

Un dos temas sobresalientes nesta correspondencia incide no que podemos saber da biografía e da personalidade do propio Don Ramón. Numerosas son as referenzas á súa vida familiar ou profesional e contamos cunha *sui generis* autobiografía (“especie de confesión general”)<sup>37</sup>. Datos da formación musical de Arana, debida a Joaquín e Eduardo de Arana, respectivamente avó e pai, “músicos mayores del ejército”. De como sendo un rapáz, ingresa no corpo de enxeñeiros da Armada e vai residir por quendas en Madrid e por 3 anos en Cádiz. Á morte da súa irmá maior volta a Ferrol onde traballa como profesor na “Cátedra de Estática, Máquinas y Descriptiva” na Escola de Artes e Oficios,

<sup>37</sup> Carta 14, de Arana a Pedrell con data do 10 de marzo de 1895.



e como xornalista. Casado con Evangelina González Yetes terán seis fillos... E todo contado en primeira persoa:

[...] En cuanto à mi vida, bien poco puedo contar à V. que le interesa. Deslízase monótona entre mis obligaciones diurnas de periodista (redactor-jefe de *El Correo Gallego*) y las clases nocturnas de la Escuela de Artes y Oficios. Los intermedios los dedico a la familia, mi anciana madre, mi esposa y *Seis* herederos que me tienen loco. ¡Un idilio! / Comprenderá V. que con impedimenta semejante no hay medio de abstraerse de las exigencias y aún más prosaicas realidades de la vida, para elevar un poco el espíritu y dedicarse con sosiego à las aficiones, que, así à todo, me dominan. Además, no es Ferrol localidad donde haya ocasión y medios de ilustrarme, en lo que à mis gustos se refiere; y aquí me tiene V. amarrado al barco de la existencia, sin poder ni aletear siquiera para levantar el vuelo à las regiones serenas de marras y ocupandome en lo que à la postre me importa un comino y me repugna hasta decir basta. / Solo de año en año me recuerdo de que hay música, arte popular y demás zarandajas, por el compromiso de escribir un artículo sobre folklore local para los *Almanaques de Ferrol*. Ya vió V. el del corriente año, y créame V. que mientras lo escribí (entre dolores reumáticos, por cierto, y dictando gran parte de él a mi mujer, porque ni coger la pluma podía) me acordé mucho de V. por las dudas que me asaltaron para establecer la correlación debida entre la tonalidad gregoriana y los antiguos modos orientales, amén de otras consultas que me hubiera tomado la libertad de dirigir a V. para que se sirviese ilustrarme<sup>38</sup>.

### 3.3 Arana e o seu tempo

Excede aquí, sequer brevemente, referenciar o contexto no que Arana vivíu. Si resulta acaído poñer de manifesto o valor dos testemuños históricos que atopamos nestas cartas. Será por raro noutros autores, ou pola calidade literaria duns textos, en teoría feitos “a vuela pluma” por parte de quen, non o esquecemos, tiña por oficio escribir regularmente. Só unhas mostras:

[...] ¿Y pregunta V. si vendrán por aquí los *subordinados* del Atila yanki? Casi era cosa de desearlo y que nos anesionen à cualquier raza ó nación; porque nosotros ni ahora ni nunca hemos de cambiar de hechuras. Pueblo que se extasía y enardece con la marcha de Cádiz ¿á donde irá que no are? / Creo que D. Antonio Cánovas tenía razón al juzgarnos como

<sup>38</sup> Carta 101, de Arana a Pedrell con data do 25 de xullo de 1906

*cosas*, y creo que el, y otros que o son el, nos llevaron con la más punible de las impresiones al espantoso final que nos encontramos. / Pedir, pues, ahora entusiasmo, ideales, regeneración y enmienda es pedirle honradez y sinceridad à los que parten el bacalao en New York. / Me apena y entristece el pensar en la *Coda*; y eso que todavía esta *Suite de valse* empezada en Filipinas, continuada en las Antillas, y bailada en España al son que nos tocan en Washington. / Dios nos tenga de su mano y nos conceda lo que más se necesita, que no es ni patriotismo ni dinero, sinó honradez y sentido común [...] <sup>39</sup>.

[...] He leído con vivísimo interés, los juicios emitidos por la doctísima (sic) prensa madrileña con motivo del estreno de la ópera de Granados, y he sacado el íntimo convencimiento de que todos aquellos sres., más o menos *críticos*, no han entendido las solfas del discípulo de V. *La Época* fue, à mi juicio, el único periódico que se enteró de la *cosa*, y de la trascendencia que implica la obra *Maria del Carmen* pero, V. lo sabe mejor que yo, conceptúo tarea muy difícil el arrebatar al público madrileño, tan encanallado con el género chico, de sus aficiones, y traerle al camino sano, bueno, decente. [...] Lástima no hubiere por ahí un crítico, pero de los buenos, que la emprendiera á latigazo limpio y puñetazo sucio con autores y cronistas, con músicos y danzantes, cantando à todos la verdad muy clarita, y llámase a cada cual por su nombre, à ver si de ese modo terminaba la asquerosa reclame que uno y otro día invade periódicos y folletos, cimentando en falso reputaciones más quebradizas que el cristal. Bien es verdad, como ha dicho no se quièn, que nunca faltan tontos que admiren à sus colegas, à los menos tontos que los panegiristas de la estulticia artística [...] <sup>40</sup>.

[...] Perdone V., mi querido amigo, estos dislates; pero si à V. no se los digo ¿a quien he de confesarlos? Apíádese, pues, de un provinciano sometido à los rigores de un *ayuno artístico* en la Cuaresma perpetua de este rincón de España, y que tiene que conformarse con los entusiasmos à *distancia* y con la amistad y cariñoso afecto que muy de veras, y *muy en español*, le profesa su devotísimo admirador / Ramon de Arana [Asdo.] <sup>41</sup>.

#### 4. Inventario e selección de cartas (apendice documental). Véxase CD adxunto.

<sup>39</sup> Carta 82, de Arana a Pedrell do 9 de agosto de 1898

<sup>40</sup> Carta 39, de Arana a Pedrell do 15 decembro 1895.

<sup>41</sup> Carta 15, de Arana a Pedrell do do 15 de marzo de 1895.

## LA BANDA MUNICIPAL DE BETANZOS Y LOS INICIOS MUSICALES DE CARLOS LÓPEZ GARCÍA-PICOS<sup>1</sup>

JAVIER ARES ESPÍÑO

*Conservatorio Superior de Música de A Coruña*

**RESUMEN:** Los primeros pasos musicales del compositor Carlos López García-Picos están vinculados a la formación de viento de su localidad natal, la Banda Municipal de Betanzos. A través de una revisión de la historia de esta agrupación, y de la actividad musical en esta ciudad, llegaremos hasta la incorporación de García-Picos a la Academia de la banda, donde recibe sus primeras clases de música. Este recorrido nos permitirá arrojar luz sobre un proceso de iniciación común a multitud de músicos gallegos, conocer datos sobre el exilio de la familia del compositor brigantino y perfilar sus primeros años en Buenos Aires, donde recibió clases de Jacobo Ficher.

**PALABRAS CLAVE:** Carlos López García-Picos, Banda de Betanzos, Emigración Exilio, Buenos Aires, Coro *Os rumorosos*, Jacobo Ficher.

**RESUMO:** Os primeiros pasos musicais do compositor Carlos López García-Picos están vinculados á formación de vento da súa localidade natal, a Banda Municipal de Betanzos. A través dunha revisión da historia desta agrupación, e da actividade musical nesta cidade, chegaremos ata a incorporación de García-Picos á Academia da banda, onde recibe as súas primeiras clases de música. Este percorrido permitiranos achegar luz sobre un proceso de iniciación común a multitude de músicos galegos, coñecer datos sobre o exilio da

---

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido realizado en el marco del I+D+i: *Fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875-1951): Ciudades del Eje Atlántico* (REF: HAR2015-64024-R), proyecto de investigación financiado por el MINECO mediante una ayuda con Fondos FEDER de la Unión Europea.

familia do compositor brigantino e perfilar os seus primeiros anos en Bos Aires, onde recibiu clases de Jacobo Ficher.

**PALABRAS CHAVE:** Carlos López García-Picos, Banda de Betanzos, Emigración, Exilio, Bos Aires, Coro *Os rumorosos*, Jacobo Ficher.

**ABSTRACT:** The initial stages of Carlos López García-Picos' musical career are linked with his woodwind training in his hometown's band, Betanzos. If we start reviewing the history of this group and the musical activity in the town, we will eventually arrive at García-Picos' incorporation in the band, where he receives his first classes of music.

This journey will allow us to shed light on the common experience of many Galician musicians, to become familiar with data concerning the exile of the composer's family and to outline his first years in Buenos Aires, where he received classes from Jacobo Ficher.

**KEY WORDS:** Carlos López García-Picos, Betanzos Municipal Band, exile, Buenos Aires, Chorus *Os rumorosos*, Jacobo Ficher.

El ayuntamiento de Betanzos tenía un total de 7.919 habitantes en el año 1857, una cifra que nos sitúa ante una población pequeña. Este dato se hace más palpable si lo comparamos con los cercanos ayuntamientos de A Coruña, con 27.354, o Ferrol, con 18.669. A lo largo de los años, la población de Betanzos no presenta un crecimiento significativo en su número de habitantes; tomando como referencia el año 1930 observamos un parcial estancamiento en el crecimiento poblacional de Betanzos, con 8.910 habitantes, mientras las cercanas A Coruña y Ferrol alcanzan los 74.132 y 35.563, respectivamente<sup>2</sup>.

A pesar de ello, en la ciudad de Betanzos localizamos una actividad musical relevante desde tempranas fechas. A mediados del siglo XIX se funda su Banda Municipal, y allí fue donde años después Carlos López García-Picos<sup>3</sup> realizó su primer aprendizaje musical. El viaje del compositor brigantino a la capital de la quinta provincia gallega, Buenos Aires, nos llevará hasta la continuación de sus estudios, que desembocan en la obtención de la beca que le permitió embarcarse rumbo a París, donde completó su formación musical.

## 1. La Banda Municipal de Betanzos

La fundación de la Banda de Música de Betanzos se produce el 8 de noviembre de 1852, a través de una moción presentada por Fernando Vázquez Carril y aprobada por unanimidad en el Ayuntamiento de la ciudad<sup>4</sup>. Atendiendo a esta temprana fecha podemos afirmar que estamos ante una de las primeras bandas municipales creadas en Galicia. Coinciden parcialmente estos datos con los aportados por Enrique Alvarellos, quien también indica que dicha banda “nació, vivió

<sup>2</sup> Fondo documental. *Censos de Población. SIGLO XIX / Censo de 1857* y Fondo documental. *Censos de Población. Censo de 1930*, <http://www.ine.es/> [Consulta: 20/11/2016]. En el caso del Censo de 1930 nos referimos a población de hecho, y no a población de derecho.

<sup>3</sup> A partir del año 1988, el compositor brigantino comienza a firmar sus obras con las iniciales “CLGP”, en referencia a “Carlos López García-Picos”. El tercer apellido, que anexa mediante un guión, procede del segundo de su padre, José López Picos. El motivo de este cambio de apellidos fue que en la Sociedad General de Autores y Editores, SGAE, ya existía otro socio registrado con el mismo nombre y apellidos, lo que llevó a García-Picos a modificar el suyo para diferenciarse claramente. Base de datos de la SGAE, <https://socios.sgae.es/RepertorioOnline/> [Consulta: 19/02/2013].

<sup>4</sup> Archivo Municipal de Betanzos (AMB), *Libro de actas del Ayuntamiento de Betanzos*, año 1852.

y murió municipal, por haber sido creación de la corporación”, pero que, sin embargo, sitúa su creación en el año 1885 (Alvarellos, 1986: 49 -50).

El Acta del Ayuntamiento donde se recoge el acuerdo para la fundación de la Banda de Betanzos incluye bastante información relacionada con su función en la ciudad, su director y el proceso de puesta en marcha del proyecto. Por ejemplo, se espera que la banda “sirva al Ayto. en las funciones que tiene a su cuidado, y preste además al vecindario la utilidad que dicho Señor Síndico refiere, empleando en el aprendizaje de esta profesión a una multitud de jóvenes dedicados a la vagancia que existen en el Pueblo [...]”. El director de la banda será Juan Gatot, que había sido Músico mayor del Batallón provincial de Guadalajara, “por ser sujeto que reúne a su inteligencia probada, las cualidades de honradez y buen porte bien notorios en esta población”. Y se le insta al citado Juan Gatot a que se presente ante la Corporación para tratar el tema de la negociación de su contrato, la compra de instrumentos y la organización de la banda, “reservando en seguida determinar lo más que tenga cabida para la ultimación y arreglo definitivo de este asunto, sobre que debe recaer la superior aprobación del Señor Gobernador de la Provincia”<sup>5</sup>.



**Imagen 1.** Vista de Betanzos desde A Magdalena, ca. 1900.  
Foto: F. J. Martínez Santiso (Arquivo Municipal de Betanzos)

Dentro del expediente relacionado con la fundación de la Banda de Betanzos, también se conserva un escrito del “Caballero Procurador Síndico municipal don Fernando Vázquez Carril”, el mismo que presenta el tema ante la corporación. En el escrito se enumeran los cambios que se estaban viviendo en aquella etapa –los cuales hacían presagiar un esperanzador futuro– y lo conveniente que era para la juventud el cultivo de las artes. Así mismo se detalla

<sup>5</sup> AMB, *Libro de actas del Ayuntamiento de Betanzos*, año 1852.

el ahorro que supondría para la Corporación Municipal el tener una banda propia para realizar las actuaciones pertinentes y la idoneidad de Juan Gatot para ocupar el cargo de director de la misma<sup>6</sup>.

El 2 de diciembre de 1852 se anunció mediante bando de la Alcaldía de Betanzos la creación de una Academia de Música, donde se impartiría enseñanza musical gratuita. La banda estaba formada inicialmente por 22 músicos, 4 de los cuales actuaban como sustitutos de los 18 que formaban la plantilla fija. Y el 12 de diciembre de 1852 se aprobó el Reglamento Orgánico y Administrativo de la Academia de Música, formado por siete títulos y treinta y dos artículos; donde también se fijó su local en el Convento de Santo Domingo. Sólo tres años después, en 1855 se produce el cese de Juan Gatot como director de la Banda y Academia de Betanzos, y fue sustituido por Pedro Queble (Cuns, 1985: 141-142).

Los problemas con las partidas económicas destinadas a la Academia de Música de Betanzos comenzaron muy pronto. Ya en 1856 localizamos una petición desde la Corporación Municipal, dirigida a las clases pudientes, para contribuir a sostener la “Escuela de Música”; iniciativa que tuvo buena acogida según se recoge en acta del Ayuntamiento. También se conserva información relacionada con la donación de 19 instrumentos realizada en 1889 por el Cónsul de la República Argentina, Manuel Naveira González, nacido en Betanzos (Cuns, 1985: 148). Posteriormente, en 1897, se recoge en el acta del Ayuntamiento de Betanzos del 22 de agosto la preocupación por el hecho de que —exceptuando el sueldo del director— no existe ninguna partida del presupuesto ordinario destinado a la Banda de Betanzos y su Academia. Esta situación motivó un acuerdo de la Corporación Municipal para dotar de fondos a dicha academia a través de distintos medios<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> AMB, “Año 1852 Ayuntamiento Constitucional de Betanzos Expediente formado sobre la planteación de una Academia de Música en esta ciudad para poder emplear en el aprendizaje de este Arte, varios jóvenes dedicados a la vagancia”. Como bien apunta Julio Cuns Lousa (1985: 140-141) en su artículo sobre la Banda Municipal de Betanzos, se deduce que este tema ya había sido tratado pormenorizadamente con anterioridad. También llama nuestra atención las cualidades que se enumeran para el aspirante a director de la banda: inteligencia probada, honradez y buen porte. Lo que hace suponer a Cuns Lousa una amistad previa entre el candidato a director Juan Gatot y Vázquez Carril.

<sup>7</sup> AMB, *Libro de actas del Ayuntamiento de Betanzos*, año 1897.

<sup>8</sup> Podemos diferenciar dos etapas en la vida de la Banda de Betanzos: una primera etapa (1852-1965) donde está formada por músicos profesionales que reciben un sueldo del ayuntamiento por su labor como intérpretes; y una segunda etapa (a partir de 1990) donde la mayoría de los integrantes son músicos en formación. El director durante los primeros años de esta segunda etapa de la Banda de Betanzos fue Antonio Cal “Purriños”. Posteriormente le sucedieron como co-directores Juan Antonio Ferrer y Raúl Galán.

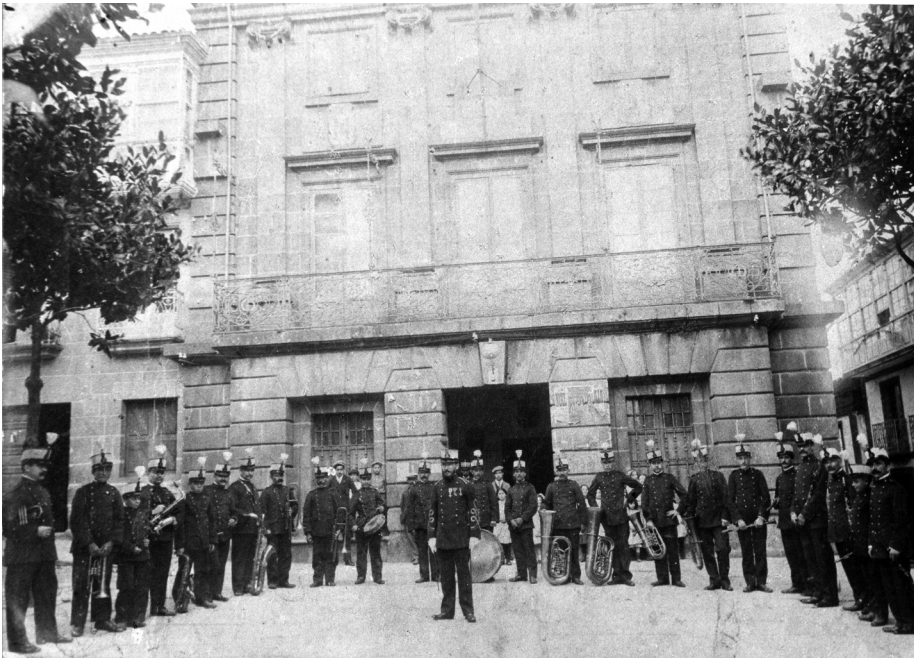
Desde su nacimiento, en 1852, hasta su disolución, en 1965, la Banda Municipal de Betanzos tuvo 21 directores, que son los que configuran esta primera etapa de la formación como banda profesional:

#### Directores de la Banda Municipal de Betanzos (1852-1965)<sup>8</sup>

	<b>Nombre</b>	<b>Fecha inicio</b>	<b>Fecha cese</b>
1º	Juan Gattot	1852	1855
2º	Pedro Queble	1855	1857
3º	Vicente Nóvoa González	1857	1861
4º	Pedro Queble	1861	1862
5º	José Montero Piñeiro	1862	1864
6º	Antonio Oliva	1864	1865
7º	Francisco Maimó	1865	1872
8º	Jorge Yáñez	1872	1873
9º	José Montero Piñeiro	1873	1874
10º	Joaquín Marty Roca	1874	1910
11º	Antonio Segura Penalva	1910	1913
12º	Ricardo Dorado Arroyo	1913	1917
13º	Francisco García Rey	1917	1917
14º	Tomás Pérez Manso	1917	1917
15º	Pedro Pena Cal	1917	?
16º	Francisco García Rey	?	1919
17º	Joaquín Marti Amor	1919	1925
18º	Faustino Temes Diéguez	1925	1928
19º	Manuel Fernández Amor	1928	1930
20º	Hilario Courtier Quintáns	1930	1930
21º	Víctor Pariente Herrejón	1930	1965

Tras la Guerra Civil la Banda de Betanzos inició un proceso de decadencia; uno de los principales factores fue que los puestos vacantes por jubilación no eran cubiertos, lo que motivó que progresivamente la banda fuese perdiendo componentes, hasta llegar a estar formada por un número muy reducido de músicos. En 1965 se decretó desde el Ayuntamiento de Betanzos la disolución de su banda. Los músicos integrantes de la misma se opusieron a esta decisión, y se inició un proceso judicial en el Tribunal Contencioso Administrativo que





**Imagen 2.** Banda Municipal de Betanzos, ca. 1911 (Arquivo Municipal de Betanzos)

continuó en el Tribunal Supremo. El resultado final fue favorable a los músicos de la banda, que siguieron cobrando sus sueldos como funcionarios municipales una vez desaparecida la misma (Cuns, 1987: 175-176).

Precisamente a través de Carlos López García-Picos tenemos un desgarrador testimonio donde describe la degenerativa situación que había vivido “su” banda de Betanzos durante los años 40 y 50 del pasado siglo.

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

dable que en un medio adecuado y con las posibilidades necesarias, estos músicos hubiesen llegado a ser grandes exponentes de la música en toda su amplitud (López, 1962: 10-11).

## 2. Contexto musical en Betanzos

Existe una relación directa entre la Banda de Betanzos, y su Academia, con toda una serie de agrupaciones que surgen en la localidad brigantina. Esa banda creada a mediados del siglo XIX se nutría de alumnos de la Academia, así como de otros músicos contratados directamente para formar parte de la agrupación de viento. Por estos motivos, algunos de los nombres que citaremos a continuación nos resultarán familiares al cotejarlos con el listado de directores de la Banda de Betanzos, es el caso de Joaquín Marty o Jorge Yáñez. Y, en concreto, citaremos en repetidas ocasiones el apellido Martí<sup>9</sup>, una familia que aportó dos directores y un buen número de instrumentistas a la Banda de Betanzos.

Entre las formaciones instrumentales y corales que nacen a finales del siglo XIX en Betanzos destacan la Orquesta Martí y el Orfeón Eslava número 3 de Betanzos. En junio de 1890 tiene lugar una actuación en el Teatro Alfonso de la orquesta dirigida por Joaquín Martí y del Orfeón Eslava, dirigido por Jorge Yáñez: “La orquesta del señor Martí dejó oír sus gratos acordes y de todos los labios salieron palabras de elogio para el director y para los demás músicos. / Estos, y don Joaquín, pueden estar orgullosos. En poco tiempo han hecho mucho; sobre todo los violinistas Manuel Deibe y Ramón Gondell, que no recibieron más que doce lecciones”<sup>10</sup>.

Sólo unos meses después encontramos información acerca de una invitación realizada por el Orfeón Coruñés número 4, que dirigía Pascual Veiga, al Eslava número 3 para participar fuera de concurso en un certamen organizado por el primero de ellos en A Coruña<sup>11</sup>. Tal y como recoge la publicación *El*

<sup>9</sup> En diversos documentos encontramos este apellido escrito con diversas grafías: Marty, Marti o Martí; aunque son miembros de una misma familia. Se puede apreciar una evolución desde la grafía que usa el padre, Joaquín Marty Roca, hasta como lo escribe uno de sus hijos, Joaquín Martí Amor, quien lo sucederá como director de la banda.

<sup>10</sup> (1890): “En el Alfonso”. *El Mendo* (Betanzos) 7 de junio, 2-3. Podemos observar que esas 12 lecciones forman un exiguo bagaje para la formación de un intérprete musical, lo que evidencia el notable entusiasmo que alrededor de la actividad musical se estaba desarrollando en Betanzos. En la misma noticia se nos informa que durante la actuación se repitieron algunas de las obras como respuesta a la efusiva acogida por parte del público.

<sup>11</sup> (1890): “Crónica de las Mariñas”. *El Mendo* (Betanzos) 18 de agosto, 1.

*Mendo*, la invitación es aceptada y la actuación del Orfeón Eslava número 3 es recibida con entusiasmo: “Ocupó luego el proscenio el ‘Orfeón Eslava’, de Betanzos, que cooperó a dar más brillantez a la velada, aunque sin optar a premio, interpretando muy bien una linda muiñeira y un bonito wals del distinguido profesor don Jorge Yáñez. Siendo ambos coros sumamente aplaudidos por la concurrencia, que aclamó con bravos entusiastas al ‘Orfeón Eslava’”<sup>12</sup>.

En el certamen participaron las bandas de Reus, Tuy y Vilagarcía, y los orfeones Coruñés número 4, La Oliva, La Unión Orensana y el Eslava número 3. Los primeros premios de orfeón y banda fueron a parar a la Unión Orensana y a la Banda de Vilagarcía, respectivamente.

Entre los años 1890 y 1911 surgen diversas agrupaciones en la ciudad brigantina, como por ejemplo el Orfeón infantil del Orfeón Eslava número 3 y diversas rondallas (Rondalla 1895, La Unión Musical y Colectividad Obrera). También aparecen otras agrupaciones de diversos instrumentos como la Orquesta del Círculo Musical, Lira Brigantina y Orquesta Betanzos. Muchos de los integrantes de estos grupos, tal y como indicábamos, procedían de la Banda de Betanzos. La Orquesta Círculo musical estaba dirigida por Joaquín Marty Roca, la Lira Brigantina estuvo dirigida a partir de 1911 por Joaquín Martí Amor –hijo del anterior– y el director de la Orquesta Betanzos era Antonio Segura (Álvarez, 2004: 9-36)<sup>13</sup>.

El director de la Rondalla 1895 era Augusto Veiga Valenzano, hijo del compositor Pascual Veiga Iglesias, a quien se le tenía en alta estima:

La entusiasta Sociedad LICEO RECREATIVO celebrará esta noche un Concierto-baile como inauguración de las obras de reparación y adorno llevadas á cabo en sus elegantes salones. La Rondalla de 1895 que con tan buen éxito dirige el inteligente maestro de música D. Augusto Veiga, amenizará la velada ejecutando bellas y notables composiciones musicales con la afinación y el buen gusto que sabe imprimirles y que caracterizan al simpático y joven profesor<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> (1890): “El certamen musical en la Coruña y el Orfeón Eslava Número 3”. *El Mendo* (Betanzos) 1 de septiembre, 2; En fecha posterior, y esta misma publicación, se recoge un poema de Galo Salinas Rodríguez que trataba sobre una velada musical en la que habían participado varias agrupaciones musicales de Betanzos. Galo Salinas Rodríguez (1890): “O ORFEÓN ESLAVA; Orquesta, Múseca, Rondalla e señores que contribuíron o éxito d’ esta velada; ODA”. *El Mendo* (Betanzos) 28 de octubre, 2.

<sup>13</sup> La Orquesta Betanzos, definida como una orquesta de cámara, presentaba la siguiente formación: “Juan Ponte y Blanco (piano), Agustín Ponte Gracia (violín), Manuel Sanjurjo (violonchelo), Francisco Vales Villamarín (violonchelo), Rogelio Borondo Díaz (flauta) y Vicente López Mancera (bandurria), y diez o doce instrumentos más, cuyos nombres se desconocen”.

<sup>14</sup> AMB, *Libro de festas patronais San Roque 1896* (Betanzos, 1896), agosto, 5.

También tenemos noticia en la prensa local de la presencia de Augusto Veiga como integrante de un jurado para elegir al segundo director de la banda, cuyo resultado fue la selección de Joaquín Martí<sup>15</sup>. Y en años posteriores se hace referencia al hijo de Pascual Veiga como director de formaciones corales femeninas<sup>16</sup>, o como secretario de la Sociedad Liga de Amigos de Betanzos, en una reunión celebrada el 28 de octubre de 1904 en el Teatro Alfonsetti<sup>17</sup>.

Una breve noticia aislada de noviembre de 1900 nos informa de un “Centro de Música y Declamación” que recientemente había desaparecido, y de la subasta pública que se realizaría en el local del Liceo Recreativo —que era donde se encontraba el citado Centro— de los siguientes instrumentos y enseres: “un contrabajo, un violín, una bandurria, cuatro guitarras, varias partituras de música y cuatro atriles”<sup>18</sup>.

Todavía seguimos encontrando noticias referidas a Augusto Veiga en la prensa local brigantina años después de que emigrase y se instalase en Argentina como comerciante; como, por ejemplo, un artículo dedicado al pianista y compositor José Rodríguez Carballeira “Pepito Arriola” —nacido circunstancialmente en Betanzos en 1895— donde aparece una referencia al hijo de Pascual Veiga:

Pepito Arriola

Ha partido para el Rosario de Santa Fe acompañado de su estimable familia el eminente “betanceiro” debiendo dar en aquella localidad dos únicos conciertos en el teatro de la “Ópera” en los días 3 y 5 del actual [...] Antes de regresar a ésta, es posible que se detenga en San Nicolás de los Arroyos, pues tiene deseos de conocer a D. Augusto Veiga, por cuanto la famosa “Alborada” es una de sus piezas predilectas que raras veces deja de ejecutar en ninguno de sus conciertos<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> (1901): “En la sala de academia”. *El Progreso* (Betanzos) 27 de enero, 2.

<sup>16</sup> (1902): “Crónica local. Función religiosa”. *El Pueblo* (Betanzos) 12 de enero, 3; (1902): “Crónica local”. *Otro Pueblo* (Betanzos) 1 de marzo, 2.

<sup>17</sup> (1904): “Liga de amigos de Betanzos”. *La Aspiración* (Betanzos) 29 de octubre, 3.

<sup>18</sup> (1900): “Centro de música y declamación”. *El Pueblo* (Betanzos) 6 de diciembre, 3; a través de Marcelino Álvarez (2004: 11) también tenemos información sobre Augusto Veiga y la apertura en Betanzos de una “escuela especial de canto, violín y piano” en el año 1894, hecho que podría guardar relación con el dato anterior sobre el cierre del “Centro de Música y Declamación”. Sin embargo, no hemos podido contrastar la información, ya que el autor cita como fuente la publicación local *Ecos de Las Mariñas*, con fecha del 5 de marzo de 1894, la cual no forma parte del extenso corpus hemerográfico que se conserva en el Archivo Municipal de Betanzos.

<sup>19</sup> (1912): “Notas argentinas”. *Nueva Era* (Betanzos) 1 de diciembre, 1.

### 3. Su padre José López Picos y la Guerra Civil en Betanzos

Carlos López García-Picos era el tercero de los nueve hijos de Manuela García Velón, nacida en 1896, y José Antonio López Picos, en 1890<sup>20</sup>. José López Picos tocaba el clarinete y el saxofón en la Banda Municipal de Betanzos, pero además de este empleo también trabajaba como carpintero. Es por ello que la familia recibía el sobrenombre de “copeteiros”, que procede de la palabra “copete”, con la que se conoce a los recipientes redondeados de madera usados para darle forma al pan (Torres y Cuns, 1989: 71): “Chamabamoslle Teiro, a meu pai nunca lle chamábamos papá nin a miña nai mamá. Teiro é un apócope de copeteiro. Todo o mundo lle chamaba Copeteiro. [...] Chamábamoslle Teiro e a miña nai Lela. E a quen chamábamos papá e mamá era aos meus avós maternos, que nos criamos con eles. A meu pai nunca papá nin á nai mamá” (Torres, 2011: 26).

Los primeros datos de José López Picos como integrante de la Banda de Betanzos los encontramos en el año 1911, cuando se realizan unas oposiciones y su nombre figura en la lista de la categoría de músicos de 3ª, como intérprete de saxofón en mi bemol. En el mismo documento aparece información sobre el sueldo que perciben los miembros de la banda, el cual va desde las 30 pesetas mensuales de los solistas hasta las 5,67 pesetas de los que menos cobraban; este dato guarda una estrecha relación con el segundo empleo que muchos músicos se veían forzados a ejercer para completar sus ingresos (Cuns, 1987: 161).

En 1927 encontramos el nombre de José López dentro de un expediente sobre un altercado entre el director de la banda Faustino Temes y el músico Manuel Vidal García. El padre de García-Picos fue uno de los cinco músicos que prestaron declaración al respecto (Cuns, 1987: 165)<sup>21</sup>.

La Guerra Civil provocó un cambio determinante en el destino de la familia López García, ya que el padre de familia se vio forzado a huir a Buenos

<sup>20</sup> Manuscrito de José López Picos donde el padre de familia anota los nombres y fechas de nacimiento de toda la familia. Documento facilitado por Consuelo López García, la menor de las hermanas de la familia López García; estos son los nombres de todos los hijos del matrimonio López García: Carmen (1917), Fina (1921), Carlos (1922), Rodrigo (1924), Joaquina (1927), Ricardo (1928), Teresa (1930), Consuelo (1932) y José (1934).

<sup>21</sup> En esta publicación observamos una fotografía de la Banda de Betanzos en As Pontes de García Rodríguez, datada en 1925 o 1926, y en la que los informantes identificaron a José López Picos. En 1929 volvemos a localizar al padre de García-Picos entre los músicos que se han beneficiado de una subida salarial, y en 1930 sigue figurando en la nómina de la Banda de Betanzos.

Aires, dejando a su mujer e hijos en Betanzos<sup>22</sup>. La confrontación bélica fue breve en la ciudad brigantina, y el día 22 de julio de 1936 Betanzos ya estaba controlado por la Guardia Civil, que recibió el apoyo de una columna procedente de A Coruña para apoyar su ofensiva. Betanzos era una localidad importante desde el punto de vista estratégico, ya que se encontraba a medio camino entre la Capitanía General de A Coruña y la Base Naval de Ferrol; y la rapidez con la que los sublevados tomaron estas ciudades fue crucial para el posterior control de toda la comunidad gallega (Grandío, 1996: 169).

A pesar de la brevedad del conflicto, y de la casi inexistencia de confrontación, la ciudad brigantina no se libró de la brutal represión y los fusilamientos que realizó el bando sublevado. Precisamente en el barrio de A Magdalena, donde residía la familia López García, se creó un campo de concentración donde encerraban a los prisioneros de guerra antes de fusilarlos. Años después recordaba García-Picos cuando durante aquella terrible etapa se despertaba a altas horas de la madrugada: “[...] e sentín un tiroteo de ametralladoras e que os traían a todos presos que os ían a matar e viñan nunhas camionetas e daí tiráronos ás leiras que había en frente á miña casa” (Torres, 2010: 21).

En la publicación *Betanzos Honra a sus mártires* aparece un listado de 33 víctimas betanceiras asesinadas durante los primeros meses de la Guerra Civil (VV. AA., 2001)<sup>23</sup>. Las dos primeras víctimas que se mencionan son Tomás Fuentes Belón y Julio Sas, que eran miembros de la CNT. García-Picos era familiar de ambos, aunque no de primer grado. En el caso de Tomás Fuentes Belón<sup>24</sup>, éste era primo hermano de Manuela García Velón, la madre del compositor.

<sup>22</sup> Anteriormente José López Picos había emigrado a Cuba durante un año, pero en este caso estaríamos hablando de una motivación económica; en una etapa en la cual ya tenía cuatro hijos, y en una época en la que el viaje a la isla caribeña suponía una gran oportunidad laboral. García-Picos conservaba en su archivo personal una carta de recomendación de su padre emitida por la empresa General Electric Company of Cuba. Archivo personal de Teresa López (hija de García-Picos), en adelante APT, Carta, 31/03/1926.

<sup>23</sup> Esta edición facsímil del documento datado en julio de 1955 incluye unas líneas manuscritas en la página 5, que indican que el texto fue escrito en la clandestinidad por Ramón Beade Méndez, exalcalde de Betanzos y diputado del Congreso de la República (Torres, 2007: 275-277).

<sup>24</sup> Juan Fuentes Vasco, sobrino de Tomás Fuentes y amigo de la infancia de García-Picos, refiere que el compositor recordaba haber visto al que fue el primer fusilado de Betanzos, su tío segundo, en un vehículo donde se lo llevaban, y recordaba la imagen de su rostro ensangrentado por los golpes recibidos. Entrevista a Juan Fuentes Vasco, 06/10/2010; Susana Ares Carballo describe exactamente el mismo suceso. Entrevista a Susana Ares Carballo (primera esposa de García-Picos) realizada por Teresa López Ares (hija del compositor y de Susana Ares) el 28/11/2010.

En Betanzos se realizaron “depuraciones”, como la ocurrida en la sesión del 7 de agosto de 1936, donde se dio “cuenta de una relación de empleados del Ayuntamiento no adictos al Movimiento”. Antes de finalizar ese año de 1936 José López Picos abandonó su puesto en la Banda Municipal de Betanzos y, posteriormente, se embarcó rumbo a Argentina (Cuns, 1987: 171)<sup>25</sup>. Su hija mayor, Carmen, ya había emigrado a Buenos Aires unos años antes, y ella fue la encargada de hacer su carta de llamada. A su vez, José realizó las gestiones necesarias para, poco a poco, reunir a toda su familia en la capital porteña<sup>26</sup>.

La Guerra Civil marcó profundamente a García-Picos, el compositor brigantino relataba con estas palabras algunos de los episodios que vivió en esa etapa:

[...] Agora a cousa máis trágica para min foi o primeiro ano de guerra civil. Porque eso foi terrible. Eu funme para Buenos Aires sin coñecer o que era un bisté. Na miña casa pasáramos unha fame negra. Porque meu pai foise e aos dous días de irse viñérono a buscar á casa a garda civil pero xa embarcara en Lisboa. Pero aquilo era terrible. Vimos cada asasinato que daba medo. Cando mataron a un na canteira de Ribalta, onde está a ponte do ferrocarril indo para Miodelo, alí había unha canteira, os cativos iamos todos alí a ver o cadáver dun home todo desfeito. Así que non houbo paz ningunha, sempre había temor e meu pai cando o levaron ao cuartel da garda civil deuse conta e falou con miña nai: “Vaite, vaite, Pepe vaite, vaite, vaite”. Meu pai xa tiña alí unha irmá miña, que se fora daquí aos doce ou trece anos ou así, fórase no ano 32, e tamén tiña unha irmá, e despois tiña a tía, tiña cuñadas... había familiares. Tíñano que reclamar, daste conta? E daquela meu pai foinos levando a todos (Torres, 2010: 22-23).

Tras establecerse definitivamente en Buenos Aires, José López Picos abandonó su trabajo de carpintero y comenzó a trabajar como chapista. Paralelamente mantuvo su actividad musical y continuó tocando el clarinete y el saxofón en diversos grupos y orquestas destinados a amenizar fiestas (Torres, 2011: 26).

<sup>25</sup> Cuns sitúa dentro de ese mismo año 1936 el viaje de José López Picos a Buenos Aires, sin embargo, este dato entra en contradicción con la base de datos del Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos (CEMLA). Aquí encontramos a José Antonio López Picos, natural de A Coruña, de profesión carpintero, y que había partido de Lisboa en el barco General Artigas, con fecha de llegada a Argentina el 02/07/1937. <http://cemla.com/> [Consulta: 21/11/2016].

<sup>26</sup> Entrevista a Consuelo López García (hermana de García-Picos), 09/10/2009.

#### 4. El comienzo musical de Carlos López García-Picos

El 19 de octubre de 1922 nació Carlos López García-Picos, en “El lugar de La Magdalena nº 22” de la ciudad de Betanzos<sup>27</sup>. Su familia era conocida con el sobrenombre de “copeteiros”, y García-Picos en concreto también tenía el apodo de “Chapa”. Con este pseudónimo se refiere a él Marcelino Álvarez López en varios de los artículos que dedicó al compositor (Álvarez, 1981)<sup>28</sup>.

Las primeras nociones musicales las recibe García-Picos a la edad de 7 años de su padre, a través de la interpretación en el requinto, instrumento escogido ya que aún “no le alcanzaban los dedos” para tocar el clarinete (López, 1994: 34). Además de tocar en la Banda de Betanzos, su padre impartía clases en su propio domicilio y, según afirmaba García-Picos, muchos de los integrantes de las murgas que tocaban en la comarca betanceira habían sido alumnos de José López Picos. En ese ambiente musical se crió el compositor brigantino, un entorno que, sin embargo, no cautivó de igual manera a ninguno de sus hermanos<sup>29</sup>.

Siendo un niño, García-Picos participaba tocando el requinto en una pequeña agrupación de seis instrumentos de viento, con la cual recorría la comarca betanceira para amenizar las fiestas. Estas pequeñas orquestas recibían el nombre de “murgas” o “músicas”, y surgieron en el último cuarto del siglo XIX. Las “murgas” se originaron partiendo de las bandas municipales y militares, y también de la evolución de grupos de gaitas, a las que se añadían algunos instrumentos, originando las más diversas combinaciones instrumentales. Una de las formaciones habituales en las murgas es la formada por dos clarinetes, saxofón, trompeta, bombardino, tuba y caja. Localizamos al compositor betanceiro en la murga conocida como “Os Cataláns”, de la que también formaban parte su padre José López, “o Panchón” y “Luís Fuentes Cornán”. Los ensayos de esta agrupación se realizaban en los domicilios de la familia López García y de Luís Fuentes (Cuns y Veiga, 2006: 7-26).

<sup>27</sup> Aunque en su partida de bautismo figura el día 15 de octubre, tomamos la fecha que figura en su partida de nacimiento, el 19 de octubre, como el dato más fiable (Arzobispado de Santiago de Compostela, parroquia de Santa María do Azogue, *Acta de bautismo de Carlos López García*, Betanzos, Libro XX, folio 199, número 47).

<sup>28</sup> El mismo autor es el responsable de la voz del compositor en la *Gran enciclopedia gallega*, publicada en Santiago en 1974, y que será la primera publicación de este tipo en la que se incluya su biografía.

<sup>29</sup> APT, *25 Galegos* [grabación], 24/04/1988, Radio Galega. Radiotipo de mulleres e homes Galegos en pleno éxito da súa actividade. Realizado por Antón de Santiago.



Posteriormente, García-Picos ingresó en la Academia de la Banda Municipal de Betanzos, donde continuó su formación musical con el director de la misma, Víctor Pariente Herrejón<sup>30</sup>. Aunque, respecto a la formación instrumental del clarinete, el profesor que impartía generalmente las clases era Atanasio Varela, que era el mejor clarinetista de la banda, según explicaba García-Picos (Torres, 2010: 23).

El mismo año 1936 que su padre abandona la plaza en la Banda de Betanzos para exiliarse en Buenos Aires, García-Picos ingresa en la agrupación; y, según figura en acta del Ayuntamiento del día 20 de diciembre del 1936, pasa a ocupar una plaza que se hallaba vacante “con la consignación presupuesta de 240 pesetas”. Durante tres años desempeñó esa función dentro de la agrupación musical municipal, hasta que cesó en su puesto el 18 de diciembre de 1939, cuando ya ultimaba sus preparativos para reunirse con su padre en la capital argentina (Cuns, 1987: 171). Además de tocar el clarinete, tenemos datos relacionados con la interpretación ocasional de García-Picos de otros instrumentos como la trompeta, el trombón o el saxofón<sup>31</sup>.

Sobre toda esta etapa, el compositor reflexionaba años después situando su formación en la banda como un nivel de estudios muy básicos. Afirmaba que su pasión musical nació realmente en Buenos Aires, cuando comenzó a formarse de un modo más serio, “a comprar partituras de bolsillos, a analizarlas, a trabajar”<sup>32</sup>.

García-Picos permaneció en Betanzos hasta los primeros meses de 1940, y no consta que sufriese ningún tipo de represalia. Pero, teniendo en cuenta la edad que el compositor brigantino tenía en ese momento y la situación familiar —con el padre de familia que se había visto forzado a huir en los primeros meses de la Guerra Civil— podemos concluir que sufrió un exilio provocado por las ideas políticas de su padre.

El 18 de diciembre de 1939 el compositor betanceiro abandonó su plaza en la Banda de Betanzos. Y durante el mes de diciembre estuvo recopilando la

<sup>30</sup> Podemos observar la dedicatoria “a mi primer maestro Víctor Pariente Herrejón” en la obra *Rondó caprichoso* compuesta en Betanzos en 1988.

<sup>31</sup> Con los datos de los que disponemos no se puede concluir con exactitud qué instrumentos, además del clarinete, tocó García-Picos en la Banda de Betanzos. Procede la información del testimonio directo del compositor en diversas entrevistas que se realizaron en etapas muy distanciadas cronológicamente (Torres, 2010: 19). AMB, C8297, “Nuestras personalidades”, sección Galicia, abril de 1978, 11, [artículo recordado].

<sup>32</sup> APT, 25 *Galegos* [grabación], 24/04/1988, Radio Galega. *Op. cit.*

documentación necesaria para realizar el viaje de salida del país<sup>33</sup>. El 10 de febrero de 1940 cruzó la frontera portuguesa en un tren con destino a Lisboa, y allí consiguió el visado para embarcarse en el “Highland Chieftain”. La llegada a Buenos Aires se produce el 2 de marzo de ese mismo año<sup>34</sup>. García-Picos realizó el viaje junto a su hermana Fina (Josefa), que era dos años mayor que él y, en años posteriores, realizaron el mismo trayecto sus otros hermanos y su madre hasta reunirse, a finales de los años 40, toda la familia en Buenos Aires<sup>35</sup>.

## 5. Los primeros años en Buenos Aires

Cuando García-Picos llega a Argentina comienza una etapa que podemos considerar de adaptación al nuevo medio, ya que abandonó su formación durante un lustro, y su actividad musical está limitada a formar parte de diversas orquestas de baile o a tocar durante varios años en el Conjunto de Gaitas de Dámaso Gómez<sup>36</sup>.

A partir de 1944 García-Picos entra a formar parte del coro *Os Rumorosos* del Centro Betanzos de Buenos Aires, siendo director del mismo José Corallini (Seoane, 1957). Unos años más tarde, García-Picos fue nombrado director adjunto, y en 1949 ya figura como director de la agrupación coral en el cuadro de autoridades de las primeras páginas de la revista *Betanzos* de ese año. En esta misma publicación aparece un artículo dedicado al nuevo director del coro y firmado por Antonio Suárez do Pazo, el presidente del Centro Betanzos (Suárez, 1949: 31-32)<sup>37</sup>.

<sup>33</sup> APT, Certificados del Juez municipal del Juzgado, del Alcalde del Ayuntamiento y del Médico del Ayuntamiento de Betanzos, 09/12/1939; APT, Certificado del Doctor Agustín García Sancho, 27/12/1939 y APT, Certificado del Doctor Manuel Sánchez Mosquera, 27/12/1939.

<sup>34</sup> APT, Pasaporte de Carlos López García expedido en La Coruña el 11 de diciembre de 1939; En este documento, en la página 4 se indica como motivo del viaje “reunirse con su padre”.

<sup>35</sup> Entrevista a Consuelo López García (hermana de García-Picos), 09/10/2009; Este testimonio coincide con la información de las llegadas a Argentina de los miembros de la familia López García que figura en la base de datos del Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos (CEMLA), <http://cemla.com/> [Consulta: 21/11/2016].

<sup>36</sup> AMB, C8297, “Nuestras personalidades”, sección Galicia, abril de 1978, 11, [artículo recortado]. Norberto Pablo Cirio sitúa la actividad de esta formación dentro de las prácticas musicales “como vía de socialización”, aquellas que eran usadas por los emigrantes gallegos en la Argentina para “amenizar reuniones, romerías, actos patrios, desfiles, bailes públicos, etc.”. Norberto Pablo Cirio, “Desaparición, permanencia y cambios en las prácticas musicales de la colectividad gallega de la Argentina”, <http://www.musicaclasi-caargentina.com> [Consulta: 20/07/2012].

<sup>37</sup> Este dato entra en contradicción con el aportado por Graciela Pereira, que lo sitúa asumiendo la dirección en 1944, aunque no deja constancia de la fuente utilizada para extraer la información (Pistocchi, 2013: 67).

El compositor brigantino situaba en 1945 el inicio de las clases particulares a las que asistió con el profesor catalán Lorenzo Serrallach, con quien estudió armonía y contrapunto. Y aproximadamente en esa época, también conoce al maestro ruso Jacobo Ficher, con el que continuó su formación, y que fue una de las principales influencias en toda su trayectoria posterior<sup>38</sup>.

Jacobo Ficher nació en Odessa en 1896, y comenzó sus estudios de violín con los profesores Piotr S. Stoliarsky y M. T. Hait. A los 16 años ingresó en el Conservatorio de San Petersburgo donde continuó sus estudios de violín con S. Korngieff y Leopoldo Auer, y fuga, armonía, contrapunto, composición y orquestación con Vasili Kalafati, Maximilian Steinberg, Nikolay Tcherepnin y Nicolai Sokoloff. En 1923 se trasladó a Buenos Aires donde desarrolló una intensa actividad artística, primero como violinista y luego como compositor y director de orquesta (García Acevedo, 2002)<sup>39</sup>. Obtuvo numerosos premios por sus composiciones, entre los que destaca el galardón obtenido en 1928 en un concurso organizado por la Orquesta Filarmónica de Leningrado, donde compartió el premio con Dmitri Shostakovich. Ficher fue el responsable de la formación musical de toda una generación de jóvenes compositores en Argentina, ello es debido a su amplia labor docente, tanto en clases particulares como en distintos centros oficiales: Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional de La Plata, Conservatorio e Instituto Teatro Colón, Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla de Buenos Aires y Conservatorio Nacional de Música Carlos López Buchardo de Buenos Aires<sup>40</sup>.

En relación con las clases de composición de Jacobo Ficher, el compositor brigantino relataba que formó parte de un taller de composición, donde los

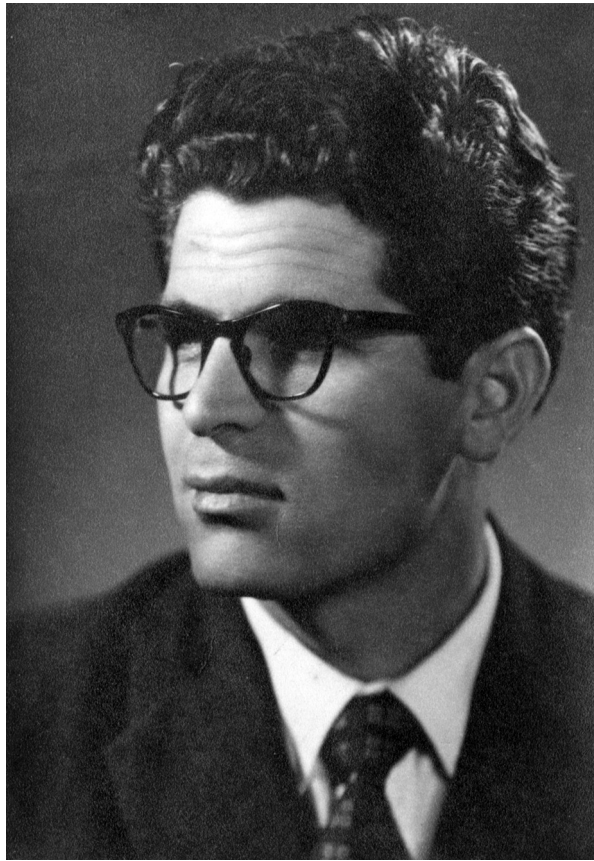
<sup>38</sup> AMB, C8297, (1978): "Nuestras personalidades". Sección Galicia, abril, 11, [artículo recortado]; Resulta complicado precisar la cronología exacta de estas clases particulares que García-Picos recibió de Serrallach y Ficher. En el artículo que acabamos de citar aparece el año 1945 como la fecha en la que conoció a Serrallach y Ficher. Este dato coincide con el recogido en el *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, que sitúa su período de formación con ambos entre los años 1945 y 1954 (Carreira, 2002: 1.018). Sin embargo, en una entrevista del año 1988 García-Picos explicaba que el comienzo de sus clases con Jacobo Ficher fue en el año 1954. APT, 25 *Galegos* [grabación], 24/04/1988, Radio Galega. *Op. cit.*

<sup>39</sup> Ficher formó parte de dos asociaciones de compositores de gran importancia: el Grupo Renovación (fundado en 1929) integrado por Juan José Castro, José María Castro, Juan Carlos Paz, Gilardo Gilardi, Luis Gianneo y Honorio Siccardi; y la Liga de Compositores de la Argentina (1947), en la que también participan los compositores Julián Bautista, José María Castro, Juan José Castro, Washington Castro, Roberto García Morillo, Luis Gianneo, Alberto Ginastera, Guillermo Graetzer, y Pía Sebastiani (García Muñoz, 2002).

<sup>40</sup> Library of Congress (LC), *Jacobo Ficher Collection*, Music Division, Washington, D.C., 2005; (Zipman, 1966) (Salgado, 2001) (García Acevedo, 2002).

distintos alumnos de Ficher presentaban sus obras en un concierto y, posteriormente, se reunían para compartir opiniones sobre ellas. Explicaba que el grupo constaba de un número aproximado de 14 alumnos, y que las reuniones-concierto se celebraban cada dos meses. Los intérpretes eran los propios compositores o amigos invitados para realizar el estreno de sus composiciones, y las tertulias posteriores rondaban las tres o cuatro horas de duración<sup>41</sup>.

En todo momento García-Picos tuvo que compatibilizar sus estudios con su actividad laboral. Este hecho llegó a influir incluso en la búsqueda de trabajos con horarios que le permitiesen poder continuar su formación a través de las cla-



**Imagen 3.** Carlos López García-Picos, ca. 1959 (Archivo personal de Teresa López)

---

<sup>41</sup> APT, *25 Galegos* [grabación], 24/04/1988, Radio Galega. *Op. cit.*

ses de composición (Pérez, 1995)<sup>42</sup>. En determinados momentos, García-Picos atravesó dificultades para afrontar el pago de las clases con Jacobo Ficher. En una de esas ocasiones, aconsejado por Castelao, acudió a pedirle ayuda económica a un acaudalado emigrante gallego en Buenos Aires llamado Manuel Puente:

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

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

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

E funo ver e pedínlle mil pesetas. Porque el [Manuel Puente] ía aos banquetes e decíame: “Si necesitas algo me vienes a ver, eh Carlos, me vienes a ver” dicíame don Manuel Puente. Non sei de que parte de Galicia era. Era un señor corpulento, cabezote, era bastante xeneroso. E daquela fun alí a onde me dixo, ao negocio de xoiaría e deume as mil pesetas. Recordo, porque eu era inimigo de pedir prestado nunca a nadie, e entón o primeiro que fixen fun a un restaurán e comín e despois xa lle paguei a meu mestre para todo o ano (Torres, 2011: 28)<sup>43</sup>.

Años después, cuando García-Picos se trasladó a París para estudiar en el Conservatorio Nacional y en la Schola Cantorum, una de las personas a quien el compositor brigantino le escribió para relatarle sus primeras impresiones es su maestro Jacobo Ficher. Se conservan dos postales y una carta del año 1957 que García-Picos envió a Ficher, dos de ellas desde París y otra desde Río de Janeiro<sup>44</sup>. En esas cartas se evidencia una cercana relación entre ambos, y este dato enlaza con la referencia que realiza Luís Seoane en su “Figuración” en *La Voz de Galicia*, donde indica que García-Picos era uno de los alumnos destacados de Ficher (Seoane, 1972).

<sup>42</sup> Insistía sobre este punto García-Picos en una entrevista varios años después, en donde explicaba su horario por turnos en una fábrica textil (Torres, 2011: 26).

<sup>43</sup> Esta anécdota también sitúa las clases de García-Picos con Jacobo Ficher antes de 1950, que es el año del fallecimiento de Castelao, descartando por lo tanto la posibilidad de comienzo de las mismas en 1954.

<sup>44</sup> LC, *Jacobo Ficher Collection*, Cartas 14/08/1957, 19/12/1957, 22/11/1957, Jacobo Ficher, Box-Folder 62/21 Lopez, Carlos, 1957.

En esta primera etapa bonaerense del compositor brigantino situamos una fotografía que inmortalizó el encuentro de García-Picos con el compositor ruso Igor Stravinsky, quien sería una influencia primordial y constante en toda su producción. Un grupo de cuatro personas está saliendo del Teatro Colón, con Igor Stravinsky en primer término y García-Picos en segundo plano (Carreira, 2002: 1.019). García-Picos conservaba una partitura de *La Consagración de la Primavera* firmada por el propio Stravinsky, y podemos suponer que procede de este encuentro, ya que no tenemos datos de posteriores confluencias de ambos. El autógrafo aparece en la parte superior de la primera página del texto orquestal, en una partitura general de la editorial Boosey & Hawkes<sup>45</sup>.

## 6. Epílogo

Durante sus primeros años en la capital porteña García-Picos inició su actividad compositiva de la mano de Jacobo Ficher. Esta etapa se cierra cuando viajó a París para continuar allí su formación musical. Hasta ese momento su catálogo estaba formado por una veintena de obras, donde el piano y las agrupaciones de instrumentos de viento fueron los principales destinatarios de sus creaciones.

Las primeras composiciones de García-Picos están dedicadas al piano, presentan un abundante uso del contrapunto y suelen incluir un breve texto explicando que son obras experimentales. Se abre su catálogo con *2 Invenciones*, A. 1<sup>46</sup>, donde al final de la primera invención indica García-Picos que es una “obra de clase con mi maestro Jacobo Ficher”<sup>47</sup>. Entre estas primeras obras destacan *Preludio, Coral y Fuga. Cíclica*, A. 8, en clara referencia a César Franck y una de sus más famosas obras pianísticas; *12 Variaciones sobre un tema de Mozart*, A. 3, donde utiliza como base el tema del primer movimiento de la *Sonata* K. 545 en do mayor; o *Sonata para piano n.º 1*, A. 18, que compuso en 1956 y que cierra la etapa que él mismo definió como experimental.

García-Picos definía el estilo de estas primeras obras como “expresionismo personal”<sup>48</sup>. Un concepto que no desarrolla en su discurso y que, desde una

<sup>45</sup> APT, Partitura de *La Consagración de la Primavera* firmada por el propio Stravinsky.

<sup>46</sup> El número de opus se corresponde con la abreviatura “A.”, en referencia al primer apellido del autor del catálogo del compositor brigantino (Ares, 2016: 337-378).

<sup>47</sup> Texto anexo a la obra *2 Invenciones*, A. 1. Es frecuente que el compositor brigantino incorporase textos en la página final de sus obras, donde hablaba sobre diferentes aspectos relativos a la correspondiente composición.

<sup>48</sup> APT, *25 Galegos* [grabación], 24/04/1988, Radio Galega. *Op. cit.*

perspectiva general, podemos aplicar a gran parte de su obra compositiva. A pesar de la utilización de distintas técnicas compositivas y de la constante evolución de su lenguaje, su objetivo siempre es expresar algo de una manera totalmente subjetiva.

El 6 de octubre de 1956 se estrena El ballet *La farsa de la búsqueda* en el Teatro Colón de Buenos Aires. La compañía de Renate Schottelius realizó la coreografía y Mauricio Kagel actuó como director al frente de la Orquesta de Cámara del Teatro Colón<sup>49</sup>. El ballet *La farsa de la búsqueda* lo compuso en colaboración con su compañero de estudios Emilio Terraza, y el éxito de este estreno les valió la obtención de una beca de la Embajada Cultural de Francia en Buenos Aires<sup>50</sup>.

Su implicación en las actividades culturales de la colectividad gallega en Buenos Aires —y especialmente su labor como director de coros— le facilitó el contacto con destacadas personalidades del galleguismo que vivieron en aquellos años en Argentina: Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, Antón Alonso Ríos, Ramón Suárez Picallo, Eduardo Blanco Amor, Lorenzo Varela, Xosé Neira Vilas, Isaac Díaz Pardo y Ramón de Valenzuela, entre otros. Y en relación con este hecho situamos el artículo que Luís Seoane le dedica en la revista *Galicia Emigrante*, donde lo presenta como una joven promesa de la composición (Seoane, 1957). Y, especialmente, la colecta que Eduardo Blanco Amor realizó para ayudarle a sufragar los gastos del viaje a París, y así no verse García-Picos en la obligación de renunciar a la beca que recientemente había obtenido para continuar su formación en la capital francesa<sup>51</sup>.

En agosto del año 57 García-Picos llega a París, y allí recibe clases de composición de Tony Aubin y Darius Milhaud en el Conservatorio Nacional de

<sup>49</sup> APT [programa de mano] Teatro Colón, Temporada Oficial 1956, Clausura del “Ciclo de 8 conciertos de abono”, *La farsa de la búsqueda*, Orquesta de cámara del Teatro Colón, dir. Mauricio Kagel, coreografía de Renate Schottelius y conjunto de danza contemporánea, Teatro Colón de Buenos Aires, 06/10/1956; Unos días antes se había estrenado esta misma obra como reducción pianística, dentro de un programa titulado *Renate Schottelius y conjunto de danza contemporánea*. APT [programa de mano] Teatro Rivera Indarte, Temporada Oficial 1956, *La farsa de la búsqueda*, Osias Wilenski (pf), maestro Ocampo (percusión), coreografía de Renate Schottelius y conjunto de danza contemporánea, Teatro Rivera Indarte de Córdoba, 30/09/1956.

<sup>50</sup> La Embajada Cultural de Francia en Buenos Aires le concedió una beca para estudiar en la “Academia de París” durante el curso 1957-58. APT, Carta 06/06/1957, *Examen d'une proposition pour l'attribution du titre d'étudiant patronné par le Gouvernement Français*.

<sup>51</sup> Neira Vilas relataba que Eduardo Blanco Amor le mostró una lista de las personas a las que les iba a pedir algo de dinero para ayudar a García-Picos a realizar la compra del pasaje Buenos Aires-París (Neira, 1993). Este mismo artículo fue incluido en una publicación del Centro Betanzos de Buenos Aires (VV. AA., 1995).

París y, simultáneamente, estudia orquestación con Pierre Wissmer y dirección de orquesta con León Barzin en la Schola Cantorum. También participa en L'Atelier de Composition de la Schola Cantorum, en el que compositores como Olivier Messiaen, Henri Dutilleux, Florent Schmitt o André Jolivet, entre otros, hablaban de sus obras para un grupo de unos 15 alumnos (López, 1994: 34).

### Obras citadas:

- S. a. (1890): “En el Alfonsetti”. *El Mendo* (Betanzos) 7 de junio, 2-3.
- \_\_\_ (1890): “Crónica de las Mariñas”. *El Mendo* (Betanzos) 18 de agosto, 1.
- \_\_\_ (1890): “El certamen musical en la Coruña y el Orfeón Eslava Número 3”. *El Mendo* (Betanzos) 1 de septiembre, 2.
- \_\_\_ (1900): “Centro de música y declamación”. *El Pueblo* (Betanzos) 6 de diciembre, 3.
- \_\_\_ (1901): “En la sala de academia”. *El Progreso* (Betanzos) 27 de enero, 2.
- \_\_\_ (1902): “Crónica local. Función religiosa”. *El Pueblo* (Betanzos) 12 de enero, 3.
- \_\_\_ (1902): “Crónica local”. *Otro Pueblo* (Betanzos) 1 de marzo, 2.
- \_\_\_ (1904): “Liga de amigos de Betanzos”. *La Aspiración* (Betanzos) 29 de octubre, 3.
- \_\_\_ (1912): “Notas argentinas”. *Nueva Era* (Betanzos) 1 de diciembre, 1.
- Alvarellos Iglesias, Enrique (1986): *Bandas de Música de Galicia*. Santiago de Compostela: Alvarellos Editora.
- Álvarez López, Marcelino (1981): “Carlos López García, un músico betanceiro”. *El Norte de Galicia* (Lugo) 22 de febrero, 16.
- \_\_\_ (2004): *Rondallas Brigantinas. 25 años de la Agrupación Musical “Carlos Seijo”*. Betanzos: LUGAMI Artes Gráficas.
- Ares Espiño, Javier (2016): *Carlos López García-Picos. Música a orillas del Atlántico*. Santiago de Compostela: Ed. Xunta de Galicia, Concello de Betanzos, Universidad de Santiago de Compostela.
- Carreira, X. M. (2002): “Carlos López García-Picos”, En Emilio Casares (ed.): *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*. Madrid: Fundación Autor–Sociedad General de Autores y Editores, Vol. 6, 1.018-1.020.
- Cuns Lousa, Julio (1985): “La Banda Municipal de Betanzos en el siglo XIX”. En *Anuario Brigantino 1984*, 7, 137-150.
- \_\_\_ (1987): “La Banda de Betanzos en el siglo XX”. En *Anuario Brigantino 1986*, 9, 155-178.
- Cuns Lousa, Xulio y Veiga Ferreira, Xosé M<sup>a</sup> (2006): *Orquestras populares das Mariñas*. Betanzos: Concello de Betanzos.



- García Acevedo, Mario (2002): “Jacobo Ficher”. En Emilio Casares (ed.): *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*. Madrid: Fundación Autor–Sociedad General de Autores y Editores, Vol. 5, 125-126.
- García Muñoz, Carmen (2002): “Sociedades: II. Argentina”. En Emilio Casares (ed.): *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*. Madrid: Fundación Autor–Sociedad General de Autores y Editores, Vol. 9, 1.075-1.077.
- Grandío Seoane, Emilio (1996): “Os primeiros meses da Guerra. Betanzos, Xullo–Novembro de 1936”. En *Anuario Brigantino 1995*, 18, 165-174.
- López García-Picos, Carlos (1994): “Autobiografía” en las notas a la partitura de *Tocata ecolóxica* para piano de Carlos López García-Picos”. En *Cuadernos de “Música en Compostela”*, VIII, 34.
- \_\_\_\_ (1962): “Betanzos y la Música”. *Betanzos* (Buenos Aires), Año LVII nº 58, agosto, 10-11.
- Neira Vilas, Xosé (1993): “A paixón musical de Carlos López García”. *Faro de Vigo* (Vigo) 10 de octubre, D/13.
- Pérez, Luis (1995): “El compositor y emigrante gallego Carlos López reclama más atención para los retornados”. *Galicia en el mundo* (Vigo), 11 de septiembre, 5.
- Pistocchi Pereira, Graciela Silvia (2013): *Carlos López García Picos “O Chapa”: Recuerdos y apuntes para transitar su biografía*. Buenos Aires: Centro Betanzos Ediciones.
- Salgado, Susana (2001): “Jacobo Ficher”. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*. New York: Oxford University Press, Vol. 8, 765-766.
- Salinas Rodríguez, Galo (1890): “O ORFEÓN ESLAVA; Orquesta, Música, Rondalla e señores que contribuíron o éxito d’ esta velada; ODA”. *El Mendo* (Betanzos) 28 de octubre, 2.
- Seoane, Luís (1957): “Carlos López García, joven compositor gallego”. En *Galicia Emigrante*, Enero y Febrero, nº 26. Buenos Aires. [Reedición facsímil de VV. AA. (1994): *Galicia Emigrante*. Sada: Edición do Castro, 26].
- \_\_\_\_ (1972): “Carlos López. Figuración”. *La Voz de Galicia* (A Coruña), 19 de noviembre [Suplemento Dominical].
- Suárez do Pazo, A. (1949): “É un rapaz de Betanzos o novo Director da Coral do Centro Betanzos “Os Rumorosos””. *Betanzos* (Buenos Aires), Año XLIV nº 44, diciembre, 31-32.
- Torres Regueiro, Xesús–Cuns Lousa, Xulio (1989): *Alcumes recollidos en Betanzos*. Betanzos: Concello de Betanzos.
- Torres Regueiro, Xesús (2007): “1936-1939 As vítimas betanceiras da represión”. En *Anuario Brigantino 2006*, 29, 273-318.
- \_\_\_\_ (2010): “Conversas co compositor Carlos López García. Os anos da Madalena (1922-1940)”. En *A Xanela*, 30, 19-23.

- \_\_\_ (2011): “Conversas co compositor Carlos López García. Os anos de Buenos Aires (1940-1984)”. En *A Xanela*, 31, 25-29.
- VV. AA. (1995): *Una fecunda historia, Centro Betanzos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Centro Betanzos Ediciones.
- \_\_\_ (2001): *Betanzos honra a sus mártires*. Betanzos: Ed. Fundación 10 de marzo, Concello de Betanzos, Consello da Cultura Galega.
- Zipman, Boris (1966): *Jacobo Fischer*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

## APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA A MARCIAL DEL ADALID DESDE LA PRENSA HISTÓRICA ENTRE 1847 Y 1930

LAURA TOURINÁN MORANDEIRA  
*Universidad de Santiago de Compostela*

**RESUMEN:** A través de la prensa histórica es posible descubrir aspectos y consideraciones sobre acontecimientos que nos permitan comprender mejor a los compositores, su obra y su persona. La lectura de los periódicos seleccionados entre 1847 y 1930 contribuyen a dilucidar quién era Marcial del Adalid: descubren su entorno, sus circunstancias, la percepción que sus “compañeros de viaje” tenían de él, de su técnica y –lo más difícil de conocer– de su carácter.

**PALABRAS CLAVE:** música gallega, *Rexurdimento*, Romanticismo, música de salón, recepción en prensa.

**RESUMO:** A través da prensa histórica é posible descubrir aspectos e consideracións sobre acontecementos que nos permitan comprender mellor os compositores, a súa obra e a súa persoa. A lectura dos xornais seleccionados entre 1847 e 1930 contribúen a dilucidar quen era Marcial del Adalid: descubren a súa contorna, as súas circunstancias, a percepción que os seus “compañeiros de viaxe” tiñan del, da súa técnica e –o máis difícil de coñecer– do seu carácter.

**PALABRAS CHAVE:** Música galega, *Rexurdimento*, Romanticismo, Música de salón, recepción en prensa.

**ABSTRACT:** Throughout the press of the past, it is possible to discover certain traits and considerations concerning events allowing us to better understand com-

posers, their work and personality. Reading the newspapers selected between 1847 and 1930 help us discover who Marcial del Adalid was: they describe his surroundings, his circumstances, how his musical acquaintances perceived him, his technique and –what is most difficult to uncover– his personality.

**KEY WORDS:** Galician music, galician revival, Romanticism, parlour music, attention in the press.

## Introducción

Hoy estamos en condiciones de afirmar que Marcial del Adalid y Gurrea es, no solo figura ilustre de la historia de la música gallega, sino también uno de los grandes maestros e intérpretes de la música romántica española, al lado de Sarasate, Eslava, Monasterio, Allú, Barbieri, Guelbenzu y tantos otros. Sin embargo, a pesar de esa constatación, ha sido y sigue siendo un gran desconocido, y digo bien, pues son varios los escritos y biografías que sobre él versan –unas, más recientes (Santiago, 1964: 15-24; Meijide Pardo, 1975; Anta Seoane, 1976: 83-93; Centeno Sanmartín, 1982: 89-98; Casares Rodicio, 1986; Carreira, 1998; Soto Viso, 2002: 59-70; Padín Panizo, 2005; Queipo, 2015, entre otros); otras, decimonónicas, a cargo de contemporáneos admiradores (a destacar: Rodríguez Mourelo, 1880: 3; Pardo Bazán, 1882: 3-4; Pedrell, 1897: 7-15)<sup>1</sup>–, y es común a todas ellas reivindicar la dificultad de biografíar a este personaje, dada la ausencia de fuentes o datos a los que aferrarse.

No tendría por qué extrañar esta manifestación en un texto escrito por un investigador actual, pues con el paso del tiempo, es común y hasta inevitable la pérdida de información, e incluso, la deformación de la realidad por el cariño puesto en el recuerdo por biógrafos predecesores. Lo que sí sorprende verdaderamente es que esto mismo ya sucediese a los coetáneos que le rindieron home-

---

<sup>1</sup> A las fuentes anteriores hay que añadir que, en 1871, Mariano Soriano Fuertes, gran amigo y admirador de Marcial del Adalid, escribió una biografía del autor que fue muy sonada en la prensa de la época; lamentablemente, no hemos podido localizar dicha biografía de momento; tan solo unos anuncios que le otorgaron notoriedad en su día (“Noticias Generales. Se ha publicado el primer número de El Heraldó”. *La Época. Periódico político diario* (Madrid), Año XXIII, Núm. 7.425, 11 de octubre, 3; “Tercera edición. Despachos telegráficos”. *La correspondencia de España. Diario Universal de Noticias* (Madrid), Año XXIV, Núm. 5.757, 4 de septiembre, 4).

naje incluso en vida del autor: en 1880, José Rodríguez Mourelo (1857-1932)<sup>2</sup> –uno de los primeros en dejar sobre papel las memorias de Adalid- decía “no es posible, porque los datos faltan, hacer una biografía completa del célebre artista...” (Rodríguez Mourelo, 1880: 3). Incluso años más tarde, a final de centuria, el propio Felipe Pedrell (1841-1922) se amparaba en las palabras del anterior para comenzar la biografía de su *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música...* (Pedrell, 1897: 7) –si se me permite, de corte historiográfico y que pretendía ser más completa que las de sus predecesores<sup>3</sup>-. Años después, en 1904, llegaba el eco de las mismas desde Cuba a través de la revista *Galicia*, fundada por Vicente López Veiga: “No se puede escribir una biografía cuando faltan datos, y nosotros no tenemos ninguno que nos permita biografiar a Marcial del Adalid”<sup>4</sup>.

Quizá la clave del desconocimiento de detalles de la vida de este pianista está en lo que apuntaba el 19 de enero de 1882 la gran Emilia Pardo Bazán (1851-1921) –amiga personal del matrimonio Adalid y con quienes compartió veladas literario-musicales en los salones de los más insignes pazos gallegos-, nada más comenzar su tributo póstumo: “Breves noticias biográficas cabe apuntar de Adalid. Por circunstancias propias a su carácter, vivió más en el hogar que en el mundo social y artístico” (Pardo Bazán, 1882: 4); de esta misma

<sup>2</sup> José Rodríguez Mourelo (1857-1932), profesor de Química de la Escuela de Artes e Industrias de Madrid y académico de número de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, entre otros reconocimientos; fue bibliotecario del Ateneo de Madrid, colaborador asiduo en diversos periódicos y revistas de la época, uno de los primeros biógrafos de Marcial del Adalid y segundo esposo de la viuda de éste, Fanny Garrido.

<sup>3</sup> Consideramos que esta biografía pretendía ser más completa que sus predecesoras, aunque en realidad no lo fue. En el texto que este autor ofrece sobre Marcial del Adalid, recoge íntegra y literalmente tres de las biografías escritas con anterioridad a la suya –las de José Rodríguez Mourelo, Emilia Pardo Bazán y Víctor María Vázquez- y una nota de prensa de M. Castro López, sobre el homenaje dedicado en La Coruña al difunto a los pocos días de fallecer. La aportación de Pedrell en la biografía de su *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música...* se limita a unas puntualizaciones sobre la vida del autor –algunas erróneas, como por ejemplo, la fecha que afirma de nacimiento de Adalid-, a un inventario poco preciso de las obras publicadas e inéditas de Adalid y a un comentario específico sobre las tres primeras series de los *Cantares viejos y nuevos de Galicia*. Así mismo, las apreciaciones de Pedrell sobre los cantares adalidianos son, a su vez, fruto de las reflexiones cruzadas con Ramón de Arana Pérez, tal y como demuestra la prolífica correspondencia entre ambos; a destacar dos artículos específicos sobre este tema: la aportación al presente volumen de Xavier Groba González, “As cartas de Ramón de Arana a Felipe Pedrell: Transcripción e análise do contexto e dos contidos bio-bibliográficos e musicais”, y “Ramón de Arana, ‘Pizzicato’: Corresponsal de Felipe Pedrell, crítico y ensayista musical” de F. Javier Garbayo Montabes (Garbayo, 2012: 183-228).

<sup>4</sup> “Marcial del Adalid” (1904). *Galicia. Revista Semanal Ilustrada* (La Habana, Cuba), Año III, Núm. 12, 20 de marzo, 1-2.

teoría era Víctor María Vázquez, quien ya antes, en octubre de 1881 afirmaba que “allí, en aquel plácido y escondido retiro de Lóngora, como la luz de la luciérnaga, ardía ignorada la llama del genio” (Pedrell, 1897: 10).

De los datos esbozados en estas y otras biografías de este compositor ya se desprende que hay enormes lagunas de información, periodos completos de los que no se sabía prácticamente nada. También hay grandes contradicciones (si fue o no discípulo de Chopin; cuándo y cuántos años estudió bajo la orientación de Ignaz Moscheles (1794-1870) y si es cierto que éste le recomendó seguir su formación musical en Alemania; si llegó o no a coincidir con Grieg y con Liszt; cuándo y por cuánto tiempo estuvo en París y en Madrid y si estos viajes fueron temporales o fueron largos años de residencia; si Françoise Auguste Gevaert (1828-1908) fue o no revisor de su obra y consejero del autor) e importantes incógnitas sin resolver (como por ejemplo, por qué quedaron tantas obras inéditas; qué pasó con los manuscritos que hoy sabemos que están perdidos; con cuáles de sus coetáneos tenía realmente una relación de estrecha amistad y con qué músicos tenía un mero trato profesional; qué ocurrió realmente para que se truncase el estreno de su ópera, si los especialistas de su época le auguraban un futuro tan exitoso...).

En este mismo sentido, podemos afirmar que poco o nada se trata en los textos de nuestro tiempo sobre la imagen que tenían de Adalid sus “colegas” del mundo de la música, tanto sobre su carácter, personalidad y calidad humana, como de sus papeles de compositor e intérprete; sí lo hacen, por ejemplo, aunque sea brevemente, las tres biografías decimonónicas destacadas al comienzo de este escrito y tantas otras que mencionaremos. Y creemos no equivocarnos al afirmar que son terrenos vírgenes sin explorar, por una parte, la faceta de Adalid como director de orquesta y, por otra, la de profesor de piano y el implícito sentido pedagógico de gran parte de su literatura pianística, en muchas ocasiones subyacente, de forma velada, a través de las dedicatorias y de sus destinatarios.

Es mi opinión que, a día de hoy, sigue siendo verdaderamente complicado resolver este vacío de información puesto que apenas se conservan fuentes primarias a las que acudir: a excepción de las partituras conservadas en distintos fondos documentales (la mayor parte en la Real Academia Galega) y habiendo constatado que muchos de los manuscritos de su música están perdidos; también hay que añadir que prácticamente no se conservan fuentes documentales no musicales, como por ejemplo, correspondencia, expedientes de hidalguía, testamentos o particiones de herencia relacionados directamente con Adalid

y, por si eso fuera poco, no tenemos constancia de la existencia de diarios, facturas, cuadernos de notas, inventarios de bienes, etc. Esta ausencia-carencia se percibe también en los legados de sus coetáneos<sup>5</sup>.

Ante este tipo de problemas, la prensa histórica constituye un recurso de investigación complementario y fundamental, en calidad de fuentes secundarias de las que obtener información muy reveladora y que incluso, como si de un viaje en el tiempo se tratase, nos permiten revivir cómo se percibió a Marcial del Adalid en distintos contextos del siglo XIX español.

Partiendo de esta idea, hemos realizado un vaciado de hemeroteca todo lo exhaustivo que nos ha sido posible hasta la fecha, habiendo localizado un total de ciento veinticinco noticias o reseñas históricas sobre este compositor, publicadas en cuarenta y cuatro periódicos distintos, mayoritariamente nacionales y algunos de Buenos Aires y La Habana<sup>6</sup>.

### **Criterios de agrupamiento de la prensa histórica analizada**

Tomando como referencia la cronología vital de Marcial del Adalid (1826-1881), es posible organizar estos periódicos en dos bloques, marcados por su fecha de fallecimiento<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Revisados los fondos de algunos compositores relacionados con Marcial del Adalid con los que aparentemente mantenía una relación personal –véase, por ejemplo, el Fondo Canuto Berea en la Biblioteca da Deputación Provincial de A Coruña, el Fondo Pardo Bazán en la Real Academia Galega o los Fondos Barbieri y Guelbenzu de la Biblioteca Nacional de España- solo se han podido localizar contados ejemplos de correspondencia y fotografías y ningún diario o documentación semejante que exprese la voz en primera persona de este músico. Quizá el caso más llamativo de todos ha sido el fondo privado de los descendientes de los Torres Adalid -Marcial y Fernando, primos-hermanos del compositor-, en el que prácticamente tampoco quedó huella de su relación con la familia, aunque nos consta que fue estrecha (especialmente con el primero).

<sup>6</sup> El vaciado de prensa ha sido realizado principalmente mediante las hemerotecas digitales de Galiciana, la Hemeroteca Digital Hispánica, la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica y la Hemeroteca Virtual de la Real Academia Galega; a mayores, se ha procedido a la consulta de periódicos físicos no digitalizados del fondo hemerográfico de esta última institución y de la Hemeroteca Municipal de Madrid.

<sup>7</sup> Aunque este artículo se enmarca en el contexto del Simposio *Redes de contacto entre músicos, literatos e ideólogos na Galicia do Eixe Atlántico (1875-1951)*, dado que Adalid vivió entre 1826 y 1881 y para obtener una visión lo más completa y enriquecida posible de este músico y de su entorno, consideramos necesario incluir en el vaciado de prensa las referencias de hemeroteca localizadas anteriores a 1875. Así, el primer bloque abarca sesenta y cuatro artículos, desde 1847 y hasta febrero de 1882; y el segundo bloque, constituido por sesenta y un artículos, de marzo de 1882 hasta el año de 1930.



La primera noticia en prensa que tenemos de este compositor se remonta a 1847, cuando tenía 21 años y se encontraba en pleno despegue de su carrera como músico; desde entonces y hasta su fallecimiento en octubre de 1881, los periódicos recogen principalmente hechos puntuales de la vida del autor, su presencia en eventos sociales concretos, su participación en la vida musical y cultural de determinadas ciudades, su actividad concertística y profesional, su vinculación a instituciones culturales, la progresiva publicación de obras en distintos medios, etc.

Algunas de estas noticias desprenden un halo de pintoresquismo a la información. Por ejemplo: en una publicación gallega año 1863 que versa sobre las mejoras urbanísticas de La Coruña, figuran los Adalid entre las familias residentes en el antiguo Cantón de Lacy, una de las calles más selectas de la ciudad (Iglesia, 1863: 1); en 1879, se recoge en la prensa el incendio que se produce en su casa de Oleiros y resulta desconcertante la singularidad de la noticia, pues lejos de plantearlo en tono de drama, felicitan a este vecino de la localidad por no haber tenido grandes destrozos<sup>8</sup>; en otra de 1884, fallecido ya Adalid, figura éste como acreedor en un edicto publicado en prensa madrileña, resolución judicial que vino arrastrándose durante años, hasta el punto de llegar a manejar datos desactualizados en la resolución y anunciando la deuda de un ciudadano contraída con un difunto, en lugar de con sus herederas vivas<sup>9</sup>.

Resulta curioso el caso de los anuncios de venta de partituras: aunque aparentemente no revelen información nueva, contribuyen a la datación de las obras y a conocer el impacto que pudieron tener dichas composiciones en determinada clase social.

Los anuncios con programas de conciertos reflejan la actividad de Adalid como intérprete activo en distintos escenarios y también cuáles de sus obras aparecían en cartelera; es más, por fortuna, aunque en contadas ocasiones, la publicación de repertorios a interpretar en conciertos nos descubre la existencia de obras compuestas por este músico, hoy en día perdidas. Éstos y las críticas musicales de la época –tanto de sus interpretaciones, como de sus composiciones– reflejan durante qué periodos desarrolló su actividad profesional en La Coruña, en Madrid o en París; también qué opinaban de su técnica y sensibilidad pianística; con qué intérpretes compartió escenario, qué otros músicos

<sup>8</sup> “Correo de Galicia” (1879). *El correo gallego. Diario político de la mañana* (Ferrol), Año II, Núm. 156, 5 de febrero, 2.

<sup>9</sup> “Juzgados. Edicto”. *Diario Oficial de Avisos de Madrid* (Madrid), Año CXXXVI, Núm. 172, 20 de junio, 3.

tocaron o dirigieron sus obras y junto a qué otros repertorios las incluían... También ofrecen juicios u opiniones sobre influencias compositivas (llegando a compararlo, por su técnica y por su valía, con los más grandes de nuestra Historia, como Schubert, Schumann, Gounod, Mendelssohn o Chopin) y contribuyen a establecer etapas en la producción adalidiana. Esto último resulta de gran valía para nosotros, pues hasta la fecha solo teníamos constancia de un artículo que tratase el tema: la ya citada biografía escrita por Emilia Pardo Bazán (Pardo Bazán, 1882: 3-4)<sup>10</sup>.

Pero quizá, lo más interesante y revelador de estas crónicas es que nos hablan de su persona: quién era Adalid, cómo se comportaba, qué definía sus actos, qué valores tenía y cómo lo veían sus allegados –sin duda, con entrañable cariño y gran respeto– y hasta un posible porqué a su misteriosa decisión de retirarse de la actividad social, de la que tanto se ha especulado.

Dentro de esta primera tanda de noticias, hay un grupo especial de siete periódicos datados entre octubre de 1881 y febrero de 1882. Reiteran de una u otra forma la crónica del fallecimiento de Adalid, el gran homenaje póstumo que se le rindió y lo sonada que fue la noticia de su muerte, incluso a nivel internacional; una prueba más de la huella que dejó en la historia de nuestra música.

A partir de marzo de 1882 y hasta 1930 hemos compilado un conjunto de sesenta y una noticias que reflejan el impacto que tuvo Adalid en el panorama musical y la percepción que quedó de él y de su obra. Algunas son reseñas que demuestran que su música seguía sonando sobre los escenarios, ya fuera en entornos pedagógicos de conservatorios, o en veladas privadas y salones; incluso, entrado el siglo XX, sus obras más “gallegas” sonarían en fiestas populares y en homenajes a personajes ilustres de la región. Otras reseñas son de contenido biográfico, ensalzando la memoria del autor. Y el último tipo de noticias –grupo más numeroso, como cabe suponer teniendo en cuenta el contexto ideológico y político de finales del siglo XIX y comienzos del XX en Galicia–, son las que elogian y enaltecen el estudio y uso que Adalid hizo del folklore gallego a la música clásica y de salón, que lo posicionan como pionero e innovador en este terreno y que le confiere el reconocimiento por parte de sus críticos como uno de los grandes maestros gallegos y españoles.

<sup>10</sup> Estas etapas serían secundadas posteriormente por otros autores, como por ejemplo, en el artículo “Marcial del Adalid” (1904). *Galicia. Revista Semanal Ilustrada* (La Habana, Cuba), Año III, Núm. 12, 20 de marzo, 1-2, o más recientemente, en la voz “Marcial del Adalid” del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Soto Viso, 2002: 59-70).

## Panorámica biográfica general de Marcial del Adalid desde la prensa histórica

Un barrido general del vaciado de prensa llevado a cabo permite ofrecer la siguiente panorámica biográfica sobre este músico gallego:

Adalid nace el 24 de agosto de 1826<sup>11</sup> en La Coruña y es bautizado como Marcial Francisco Juan Bartolomé en la Parroquia de San Jorge de dicha ciudad. Crece en el seno de una familia de la alta burguesía coruñesa, bien posicionada socialmente, incluso ocupando cargos políticos, con importantes contactos en las altas esferas, vinculada a la industria<sup>12</sup> y a grandes transacciones comerciales, lo cual le permitió una educación privilegiada y exclusiva. Como parte de su educación, la música jugó un papel fundamental en su formación, pero no con fines profesionalizantes, sino como herramienta de socialización y de establecimiento de relaciones mercantiles en los salones decimonónicos:

“(…) El padre de Adalid no admitía el arte como fin de vida; su ánimo era dar a su hijo una habilidad de salón, no hacer de él un artista, en el sentido amplio y completo de la palabra (...). Lo peor fue que no solo influyó este suceso en el porvenir del joven Adalid, sino en su carácter” (Pardo Bazán, 1882: 3)<sup>13</sup>.

Son muchos los que afirman que Adalid comenzó sus estudios musicales en La Coruña, lo cual es probable, dada la biblioteca musical de la que disponía en su casa (hoy día conservada también en la Real Academia Galega) y la for-

<sup>11</sup> Las fuentes siguientes presentan una fecha errónea de nacimiento: En primer lugar, el artículo firmado por Ramón de Arana en tipografía griega – *Apava* – que contiene una noticia necrológica de Marcial del Adalid a pocos días de haber fallecido éste, afirma que el compositor nació en 1828; a destacar que en el título se confunde a Marcial del Adalid con su primo, también músico, Marcial de Torres Adalid (Arana Pérez, 1881: 2). Por su parte, Rodríguez Mourelo establece la fecha entre 1826 y 1828, y Martínez de Velasco en 1827 (Rodríguez Mourelo, 1880: 3; Martínez de Velasco, 1882: 3). Por último, la voz de *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música...* de Pedrell simplemente contiene una pequeña imprecisión, dado que Adalid nace el día 24 y no el 26 de agosto; (Pedrell, 1897: 14).

<sup>12</sup> Fueron dueños de la primera fábrica de vidrio coruñesa, siendo incluso sonada su participación en la exposición de 1841. “Industria española. Exposición pública de 1841”. *Semanario pintoresco español* (Madrid), Núm. 50, 12 de diciembre, 5. Para más información sobre esta fábrica, remitimos al estudio de Antonio Meijide Pardo, “La primera industria coruñesa de vidrio (1827-1850)” (Meijide Pardo, 1975: 143-201).

<sup>13</sup> Este juicio ha sido secundado en prácticamente todos los artículos consultados con datos biográficos de este músico (“Marcial del Adalid” (1904). *Galicia. Revista Semanal Ilustrada* (La Habana, Cuba), Año III, Núm. 12, 20 de marzo, 1-2; Martínez de Velasco, 1882: 3; Rodríguez Mourelo, 1880: 3).

mación que se esperaba para los varones de su clase social; otros incluso afirman que estudió con Antonio Martí, maestro de la Real Colegiata de Santa María del Campo, también ubicada en la zona antigua de la Coruña, muy próxima a la Parroquia de San Jorge (Arana Pérez, 1881: 2; Pedrell, 1897: 14; Couceiro, 1950b: 1; Santiago, 1964: 18; Anta Seoane, 1976: 84; Soto Viso, 2002: 59). No hay consenso, sin embargo, en si estudió violín a la par que piano (Arana Pérez, 1881: 2), o solo este último, como afirma Pedrell: “no cultivó más instrumento que el piano, el cual llegó a tocar con rara perfección y genial delicadeza” (Pedrell, 1897: 14). Como se ve, venimos arrastrando esa contradicción sin resolver desde finales del siglo XIX.

Pronto fue enviado a estudiar a Londres bajo la orientación de Ignaz Moscheles (Arrieta, 1854: 1; Rodríguez Mourelo, 1880: 3; Arana Pérez, 1881: 2; Esperanza y Sola, 1881: 6; Pardo Bazán, 1882: 3; Martínez de Velasco, 1882: 3; Pedrell, 1897: 14)<sup>14</sup>, igual que había hecho su primo, Marcial de Torres Adalid años antes. Según Pardo Bazán, “...cumplía catorce años cuando su padre lo envió a Inglaterra [lo que nos sitúa en 1840], porque había agotado cuanto era dable aprender y saber en su ciudad natal. Fue su profesor en el Reino Unido un discípulo de Beethoven, Mocheles [Moscheles]” (Pardo Bazán, 1882: 4).

Nadie cuestiona que haya estudiado con el maestro inglés, pero hay disparidad de opiniones en las fechas: para unos, entre 1840 y 1844 (Pardo Bazán, 1882: 4; Soto Viso, 2002: 60), durante un periodo de entre tres y cuatro años; para otros, llega a Londres en 1844 (Santiago, 1964: 19). Incluso algunos se aventuran a afirmar que durante este periodo él y Grieg estudiaron bajo las orientaciones de Franz Liszt (Anta Seoane, 1976: 85; Centeno Sanmartín, 1982: 91)<sup>15</sup> y que de regreso a España –por decisión paterna– viajó a La Coruña vía París, donde llegó a dar clases con Chopin (Centeno Sanmartín, 1982: 89-98; Couceiro, 1950a: 1; Esperanza y Sola, 1881: 6; Pedrell, 1897: 14; Santiago, 1964: 15-23), cosa que para otros es improbable (Santiago, 1964: 18;

<sup>14</sup> Figura esta información también en: “Marcial del Adalid” (1904). *Galicia. Revista Semanal Ilustrada* (La Habana, Cuba), Año III, Núm. 12, 20 de marzo, 1-2; “Nuestros grandes artistas líricos. El maestro Adalid y su obra patriótica”. *Vida gallega: Ilustración regional* (Vigo), Año XXII, Núm. 442, 10 de marzo, 12.

<sup>15</sup> En caso de que fuese cierto que ambos recibieron consejos de Liszt, es imposible que Edvard Grieg (1843-1907) y Marcial del Adalid fuesen alumnos al mismo tiempo durante esos años, puesto que el compositor noruego ni siquiera habría nacido o, como mucho, sería un bebé de un año, en el periodo en que Adalid estuvo en Reino Unido y, por otra parte, no hemos encontrado evidencia tampoco de que éste fuera discípulo lisztiano. Lo que sí está documentado es que Grieg y Liszt coincidieron en varias ocasiones en la década de 1860 en Dinamarca (Searle, 1980).

Soto Viso, 2002: 60); de ninguno de ambos hechos hemos encontrado pruebas hasta la fecha. También se ha afirmado que en medio de este periodo londinense, el joven compositor viajó a Marsella en 1843, donde recibió clases de Louis Godoy (Centeno Sanmartín, 1982: 91; Soto Viso, 2002: 60).

Desconocemos si regresó exactamente en 1844 de Londres o si fue más tarde, pero con seguridad podemos afirmar que en el lapso de tiempo hasta 1847 Adalid se integró plenamente en la actividad cultural coruñesa, en instituciones como la Sociedad Artística y Literaria, el Liceo Artístico y Literario o el Circo de Recreación, en las que ha quedado constancia de su participación como socio, profesor de música, intérprete en conciertos (de obra propias y ajenas) e incluso como vice-tesorero en el caso de la última de ellas<sup>16</sup>. De las crónicas encontradas al respecto<sup>17</sup>, resulta especialmente reveladora la presente en el *Faro Coruñés*, de 10 de marzo de 1847, pues es la única localizada en la que se refieren a Adalid como “profesor de piano”<sup>18</sup>; esto respalda que algunas de sus obras para piano –de gran sentido pedagógico, a nuestro criterio– fueran integradas en coleccionables, como por ejemplo, *Pasatiempo Musical o Álbum de los jóvenes pianistas. Periódico de Música*<sup>19</sup>, que contenía obras compuestas “por los mejores profesores españoles”, apareciendo su nombre al lado de Allú, Guelbenzu, Gabaldá, Inzenga, Mendizábal, Adam, Kontski, Herz... Estas publicaciones seriadas, de venta en el establecimiento del propio editor, se anunciaron en la prensa madrileña de 1851<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> *Reglamento del Circo de Recreación de La Coruña* (1843 y 1850); *Reglamento de la Sociedad Artística y Literaria de la Coruña* (1847); *Reglamento del Liceo Artístico y Literario de La Coruña* (1849).

<sup>17</sup> “Crónica de Sociedad. Sesión del 28 de Febrero” (1847). *El Faro Coruñés. Periódico artístico y literario* (La Coruña), Núm. 12, 10 de marzo, 2-3; “Crónica de Sociedad. Sesión del 20 de Abril” (1847). *El Faro Coruñés. Periódico artístico y literario* (La Coruña), Núm. 16, 22 de abril, 1; “Mosaico” (1847a). *Boletín Mercantil e Industrial de Galicia* (La Coruña), Núm. 5, 11 de noviembre, 2; “Mosaico” (1847b). *Boletín Mercantil e Industrial de Galicia* (La Coruña), Núm. 7, 16 de noviembre, 3-4; “Mosaico” (1848). *Boletín Mercantil e Industrial de Galicia* (La Coruña), Núm. 66, 4 de abril, 4.

<sup>18</sup> “Crónica de Sociedad. Sesión del 28 de Febrero” (1847). *El Faro Coruñés. Periódico artístico y literario* (La Coruña), Núm. 12, 10 de marzo, 2.

<sup>19</sup> *Pasatiempo Musical o Álbum de los jóvenes pianistas. Periódico de Música* (Madrid), bajo la dirección de Casimiro Martín, editor, propietario y fundador; Madrid, 1849. Durante el segundo semestre de este año se incluyeron *El Lamento; Un Recuerdo; Una noche de estío a la orilla del mar y El último adiós*. Ejemplar conservado en la Biblioteca General de Palacio [signatura mus-carp-35 (8)].

<sup>20</sup> “Música. De Madrid a Aranjuez” (1851a). *Diario Oficial de Avisos de Madrid* (Madrid), Núm. 256, 14 de julio, 4; “Música. De Madrid a Aranjuez” (1851b). *Diario Oficial de Avisos de Madrid* (Madrid), Núm. 257, 15 de julio, 4; “Música. De Madrid a Aranjuez” (1851c). *Diario Oficial de Avisos de Madrid* (Madrid), Núm. 258, 16 de julio, 4.

En la misma reseña dice: “Debemos al Sr. Adalid, director de orquesta, una nueva tanda de walses, que agradó mucho, y la acertada dirección de la orquesta, que ejecutó perfectamente la obertura de *El Pirata*”<sup>21</sup>. Igual que en el caso anterior, este es uno de los pocos testimonios que dejan constancia de que Adalid fue director de orquesta, faceta que no figura en biografías localizadas hasta la fecha. Así mismo, esta es una de las pocas crónicas de conciertos que aluden a la composición de Adalid de “tandas de walses”; posiblemente se trate de alguna de las colecciones de walses orquestales de su autoría que se conservan en el Fondo Canuto Berea de la Biblioteca da Deputación Provincial de A Coruña y, además, pone de manifiesto la importancia de las fuentes de hemeroteca para la datación de partituras.

Será a partir de los años cincuenta cuando Adalid tenga un papel más protagonista en la prensa de Madrid<sup>22</sup>. Especialmente bonita, por el cariño, el esmerado detallismo y la admiración con que está escrita, es la reseña a los 4 *Scherzi* de Emilio Arrieta (1821-1894):

Nosotros que no conocemos personalmente al señor Adalid, y que solo sabemos de fe, a que es todo un pianista, elegante y correcto, que se ha educado, según tenemos entendido al lado de un Moscheles nada menos (...). Las ideas del señor Adalid se distinguen principalmente por una sencillez elegante llena de severidad, que es el sello peculiar de los autores alemanes (...). Tiene una facilidad extraordinaria y un gusto delicadísimo para adornar sus composiciones con detalles preciosísimos (...). Los cuatro *Scherzi* dedicados al señor Guelbenzu, que muy pronto correrán por los salones de la buena sociedad y serán buscados con avidez por las personas de buen gusto, son cuatro joyitas diferentes entre sí en cuanto al género, y sumamente iguales en mérito (Arrieta, 1854: 1).

Dos años más tarde la *Gaceta musical de Madrid* da prueba de que las obras de Adalid se continuaban vendiendo en la capital, incluso en coleccionables, como fue el caso de su *Minueto y Trio* y de un vals para piano<sup>23</sup>; y seguiría su-

<sup>21</sup> “Crónica de Sociedad. Sesión del 28 de Febrero” (1847). *El Faro Coruñés. Periódico artístico y literario* (La Coruña), Núm. 12, 10 de marzo, 3. Aluden al melodrama en dos actos de Vincenzo Bellini, con libreto de Felice Romani, titulado *El Pirata* y escrita en 1826.

<sup>22</sup> Quizá sea este periodo al que se refieren en una necrológica como periodo formativo en Madrid (Arana Pérez, 1881: 2).

<sup>23</sup> “Advertencia” (1856a). *Gaceta musical de Madrid* (Madrid), Año II, Núm. 44, 2 de noviembre, 1; “Advertencia” (1856b). *Gaceta musical de Madrid* (Madrid), Año II, Núm. 48, 30 de noviembre, 1.

cediendo durante muchos años, como por ejemplo, un anuncio de 1874 donde comienzan la entrega de las primeras páginas de *El Lamento, Balada para piano, Op. 9*<sup>24</sup>. Hoy en día nos resultaría curioso, pero en la época, para fomentar la fidelización de los suscriptores, las obras se proporcionaban fraccionadas, una parte con cada entrega de la revista.

En 1860 contrajo matrimonio con Fanny Garrido, de buena familia, hija de militar, bien posicionada socialmente y de educación exquisita; fue una de las primeras traductoras de alemán en España, además de novelista y poetisa, dedicó su vida a apoyar la carrera musical de su esposo, e incluso colaboró en alguna de sus obra, con los poemas de *Mondariz* y de los “cantares nuevos” de la famosa colección de veinticinco piezas para canto y piano, *Cantares viejos y nuevos de Galicia*.

Al año siguiente, el 2 de julio de 1861, se organizan los Juegos Florales en la ciudad de A Coruña, por Don José Pascual López Cortón, quien posteriormente publicaría todos los trabajos laureados en prosa y verso y acompañados de una antología de poetas gallegos desde comienzos de siglo, con textos en castellano y en gallego, bajo el título *Álbum de la Caridad*, considerada una de las más importantes, sino la primera, manifestación del *Rexurdimento* en Galicia (López Corton, 1862; Vales Vía, 2009: 435-439). Vinculado a este fenómeno ideológico, tenemos constancia de la participación de Marcial del Adalid y de su primo, Marcial de Torres Adalid, ambos como “adjuntos del consistorio de los Juegos Florales” (López Corton, 1862: XVIII y XXII). Casi veinte años después y poco antes de morir, volveremos a ver el compromiso de este músico con los Juegos Florales de esta ciudad.

Pocas noticias tenemos en estos años en prensa de la vida diaria y privada del matrimonio Adalid; de las pocas pruebas documentales que de esto se conservan, es curiosa y costumbrista la noticia que sitúa a esta pareja en 1865 como visitantes a Santiago de Compostela en las fiestas del Apóstol:

Las fiestas del apóstol Santiago en la ciudad del mismo nombre han estado este año sumamente animadas por los muchos forasteros que han asistido (...). Entre las familias notables que han presenciado dichas fiestas se citan a la del conocido diplomático Sr. Sandoval, a los condes de San Juan y de la Almina, a los marqueses de San Martín, de Santa

<sup>24</sup> “Advertencia” (1874). *El Arte. Semanario musical* (Madrid), Año II, Núm. 63, 13 de diciembre, 1.

Cruz, de Montesacro y de Monroy, y a los Sres. de Adalid. Todas estas familias han salido al día siguiente para sus posesiones, donde se hallan pasando el verano<sup>25</sup>.

Entre los años 1867 y 1873, encontraremos multitud de referencias en prensa madrileña de Adalid en relación con el Real Conservatorio de Música, con la Sociedad de Conciertos y con la Sociedad de Cuartetos, todas instituciones de la capital. Por ejemplo, fue sonado el programa que dirigió el maestro Barbieri, como parte de los eventos organizados por la Sociedad de Conciertos en el Circo Príncipe Alfonso, en el que se interpretó un “Ave Maria para coro de ambos sexos con acompañamiento de órgano” de Adalid, entre obras de Méhul, Haydn, Mercadante, Beethoven, Meyerbeer y Thomas<sup>26</sup> y de la cual dijo la crítica de José M. de Goizueta cuatro días más tarde:

La pieza que siguió excitaba nuestra curiosidad por ser de un autor español, con cuya amistad nos honramos y cuyas eminentes dotes como compositor de obras serias nos son muy conocidas. Aludimos a la *Ave María*, del Sr. D. Marcial del Adalid, cantada por el coro y acompañada por el órgano (...). Su estructura es perfecta, y la manera con que está tratada la idea dominante, el motivo no puede ser más correcto, ni más sujeta a las reglas del más severo clasicismo. El efecto que produjo en el público fue el que naturalmente había de producir: efecto tranquilo, si nos es lícito expresarnos así, como era de esperar de aquella (...) (Goizueta, 1867: 1).

No es de extrañar que, tras el éxito del concierto bajo la batuta de Barbieri y con la buena propaganda de Goizueta, el *Ave Maria* de Adalid se comercializase nuevamente en coleccionables de “bibliotecas musicales”<sup>27</sup>.

Respecto de la Sociedad de Cuartetos, hemos localizado seis referencias en prensa del año 1868, y que versan sobre los dos conciertos en los que interpretó una obra de Marcial del Adalid: la *Sonatina en sol para piano a cuatro manos* (publicada también en las editoriales parisinas Flaxland y Richault, bajo el título

<sup>25</sup> “Noticias Generales. Las fiestas del apóstol Santiago en la ciudad del mismo nombre” (1865). *La Época. Periódico político diario* (Madrid), Año XVII, Núm. 5.357, 28 de julio, 3.

<sup>26</sup> “Diversiones. Circo del Príncipe Alfonso” (1867). *Diario Oficial de Avisos de Madrid* (Madrid), 24 de marzo, 4; “Conciertos de música clásica bajo la dirección del Sr. Barbieri” (1867). *Revista de Bellas Artes. Crítica teatral, pintura, música, escultura, arquitectura* (Madrid), Núm. 26, 31 de marzo, 7; Eslava, 1867: 3.

<sup>27</sup> “Advertencia. Otra” (1867). *El Artista. Música, teatros, salones* (Madrid), Año II, Núm. 41, 7 de abril, 1.



*Sonate pour le piano à quatre mains*)<sup>28</sup>. La pieza está dedicada a Juan Guelbenzu y Mariano Vázquez, amigos íntimos del compositor, quiénes la estrenaron en la sesión extraordinaria de dicha institución, el 16 de febrero de 1868; en este concierto, especial por ser íntegramente de repertorio español, se interpretaron el *Cuarteto en mi bemol* de Rafael Pérez —ejecutado por Monasterio, Lanza, Lestán y Castellano— y la *Sonata en re para piano y violín* de Martín Sánchez Allú —a cargo de Guelbenzu y Monasterio—<sup>29</sup>. El concierto fue, como de costumbre, anunciado en distintos medios de prensa específicos con antelación<sup>30</sup> y, posteriormente, se publicaron merecidas críticas, como la que sigue:

La segunda composición que se ejecutó fue la Sonatita en sol, por D. Marcial del Adalid, y la cual, como su antecesora, fue extremadamente aplaudida, mereciendo igualmente el honor de que se hiciera repetir el andante, verdadera joya artística, en extremo graciosa, de una sencillez y de una claridad tal, que arroba el alma por su encanto y belleza melódica (Cuenta, 1868: 3).

Por su parte, Bonifacio Eslava destacaba el mérito de componer para un género poco común en España por aquél entonces:

La sonatina de Adalid, ejecutada al piano por los Sres. Guelbenzu y Vázquez, es de una gran belleza, por la variedad y el colorido de una armonía clara y sonora, llena de rasgos difíciles y complicados, pero que

<sup>28</sup> *Sonate pour le piano à quatre mains*, dedicada a Juan María Guelbenzu y Mariano Vázquez, amigos del compositor, y estrenada por ambos en la Sociedad de Cuartetos de Madrid el 16 de febrero de 1868, tal y como consta en el manuscrito de la obra [custodiado por la Biblioteca Musical Víctor Espinós (Q239)]; posteriormente fue editado en París por dos casas editoriales, posiblemente hacia 1869-70 en ambos casos, atendiendo a la fecha de depósito legal: en G. Flaxland [ejemplares conservados en la Real Academia Galega (RAG-386 y RAG-388); Biblioteca Nacional de España (M.GUELBENZU/8); Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (1-13504; Libro N° 163, de la Biblioteca de la Infanta Doña Isabel de Borbón)] y en S. Richault [ejemplar conservado en el Fondo del Conservatorio de Música de París de la Biblioteca Nacional de Francia (AC P-3545)]; así mismo, esta obra fue publicada en España bajo el título *Sonatina en sol para piano a cuatro manos*, editada en Madrid por Antonio Romero, con el número de plancha “A.R.17” y hacia los años 1868-70, según consta en el Boletín de la Propiedad Intelectual (Iglesias, 1997) [ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de España (MC/284/31) y en el Fondo Canuto Berea de la Biblioteca da Deputación Provincial de A Coruña (Mga 34/4)].

<sup>29</sup> Programa del concierto de la Sociedad de Cuartetos de Madrid, de la sesión del domingo 16 de febrero de 1868. *Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, Fondo de la Sociedad de Cuartetos, Caja 5-6.

<sup>30</sup> “Noticias generales” (1868). *La sociedad. Crónica semanal de teatros, salones y literatura* (Madrid), Año II, Núm. 19, 15 de febrero, 8; Goizueta, 1868a: 1.

no desvirtúan, ni oscurecen en nada, la pureza y la corrección de todo el conjunto. El señor Guelbenzu mostró una vez más sus altas dotes de pianista de gran talento, traduciendo con la maestría y la soltura y limpieza de ejecución que caracterizan a su manera especial, todos los pasajes y detalles más delicados de la sonatina, en la que fue admirablemente secundado por el Sr. Vázquez (...). Felicitar al mismo tiempo a los Sres. Pérez y Adalid por el gran éxito alcanzado en un género de música hasta ahora poco conocido y atendido en nuestro país, alentándolos a que prosigan por tan buen camino (...) (Eslava, 1868: 2-3).

Especial mención merece una vez más una crítica de Goizueta, donde no solo elogia la interpretación, sino que ofrece un detallado análisis de la composición:

Lo que desde luego se descubre en esta pieza es la sencillez y claridad tan recomendables en toda obra musical (...). Las ideas fundamentales de todas las partes de la sonata respiran tanta frescura, son tan espontáneas, tan originales, tan sentidas unas, tan agradables otras, que producen realmente un placer oír las (...). De las cuatro partes de que se compone la pieza, la que está más en las condiciones del género es indudablemente la segunda. El motivo o idea en estilo fugado es precioso, claro, sin que la envuelvan esas nebulosidades tan frecuentes en casos semejantes (...). El allegro final, tan en carácter como las partes anteriores, corona de una manera feliz y digna la preciosa sonatina, que fue la pieza más interesante y completa de la sesión. En esta pieza, toda persona inteligente conoce desde luego el profundo y detenido estudio que el maestro hecho de los verdaderos modelos del género clásico (...). La sonata brotó de un golpe en la imaginación del señor Adalid, y de ahí esa unidad de pensamiento esa armonía perfecta entre las partes y el todo, que es lo que constituye la verdadera belleza de todas las obras de arte. Nuestra muy cordial enhorabuena al maestro Adalid (...) (Goizueta, 1868b: 1).

Tres meses después de este concierto, se publica la partitura de la obra, la cual nuevamente recibe halagos en prensa (Goizueta, 1868c: 1, 1869: 1):

(...) El Sr. Adalid ha publicado en París, donde se halla establecido, tres piezas para canto y piano, tres marchas, sonata y un andantino, minuetto y allegro. Todas estas piezas, muy aplaudidas en los círculos filarmónicos de aquella capital, tienen el sello clásico que su autor imprime a todas

sus obras, y la pureza, frescura, sencillez y buen gusto que se notan en las ideas matrices de sus composiciones. Adalid, Guelbenzu y Morphi levantan y mantienen en enhiesto nuestro pabellón en la capital del imperio vecino (Goizueta, 1869: 1)<sup>31</sup>.

Este breve comentario permite comprobar que Adalid pasó largas temporadas en la capital francesa y, al menos en este año de 1869, se trató de un periodo de residencia relativamente prolongado y fructífero, en el que sus obras sonaron sobre escenarios parisinos.

La sonata a cuatro manos se volvió a tocar dos años más tarde, de nuevo en la Sociedad de Cuartetos. Primero, el 13 de febrero de 1870, interpretada por Mendizábal y Zabalza. La obra se integró en un programa con el *Cuarteto en re* de Haydn –de nuevo por la agrupación camerística de Monasterio, Pérez, Lestán y Castellano– y el *Gran quinteto en sol menor* de Mozart –sumándose Lanuza a los intérpretes anteriores–<sup>32</sup>. Siguiendo el protocolo habitual, anunciaron el concierto debidamente en prensa<sup>33</sup> y se publicó la posterior valoración del acto:

La sesión extraordinaria que ha celebrado hoy la sociedad de cuartetos ha sido una solemnidad artística (...). Siguió a esta obra la preciosa sonatina de don Marcial del Adalid, escrita para piano, a cuatro manos, perfectamente interpretada por los Sres. Mendizábal y Zabalza. El público aplaudió tanto la belleza de la obra como su correcta ejecución (...) <sup>34</sup>.

Hubo una tercera interpretación de la sonata el 11 de diciembre de este mismo año, de nuevo a cargo de estos dos pianistas. Fue anunciada una vez más<sup>35</sup>, aunque en esta ocasión con resultados dispares en las valoraciones posteriores. Frente a los elogios de *La Correspondencia de España* –“(...) también

<sup>31</sup> Esta última opinión, reiterada en el artículo del mismo autor dedicado a Morphi; (Goizueta, 1870a: 4)

<sup>32</sup> Programa del concierto de la Sociedad de Cuartetos de Madrid, de la sesión del 13 de febrero de 1870. *Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, Fondo de la Sociedad de Cuartetos, Caja 5-8.

<sup>33</sup> “Tercera edición. Despachos telegráficos” (1870a). *La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias. Eco imperial de la opinión y de la prensa* (Madrid), Año XXI, Núm. 4.465, 4.

<sup>34</sup> “Tercera edición. Despachos telegráficos” (1870b). *La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias. Eco imperial de la opinión y de la prensa* (Madrid), Año XXI, Núm. 4.466, 3.

<sup>35</sup> “Crónica General. Gacetilla” (1870). *La Iberia. Diario Liberal* (Madrid), Año XVIII, Núm. 4.348, 11 de diciembre, 3; “Tercera edición. Despachos telegráficos” (1870). *La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias. Eco imperial de la opinión y de la prensa* (Madrid), Año XXI, Núm. 4.763, 3.

han obtenido numerosos y justísimos aplausos los pianistas señores Mendizábal y Zabalza en la interpretación de la sonatina de D. Marcial del Adalid, que es una verdadera joya musical y cuyo andante tuvieron que repetir”<sup>36</sup>–, Goizueta fue más duro en su juicio: “En la sonatina para piano a cuatro manos del señor Adalid, noté algunos lunares: el primero y el último tiempo se llevaron demasiado presto, y por esta causa hubo algunos tropiezos en los bajos y confusión en ciertos pasajes” (Goizueta, 1870b: 4).

En cualquier caso, no cabe duda de que la sonata a cuatro manos de Adalid fue un éxito y le posicionó como uno de los autores españoles más interpretados en la Sociedad de Cuartetos (Navarro, 1872: 14-15; Soriano Fuertes, 1873: 58; Aguado Sánchez, 2002: 27-142). E incluso fuera de la Sociedad, la obra siguió sonando: por ejemplo, Guelbenzu gustaba enormemente de la obra, tocándola en las veladas musicales de su casa:

Otro concierto de familia, digamos así, se celebró sin preparación alguna en casa de mi querido amigo Guelbenzu para celebrar los días del santo de su señora, que hizo los honores de la casa con la exquisita amabilidad que la distingue (...). Hubo momentos en que la señorita en cuestión luchaba ventajosamente con el célebre pianista, y cuando después de interpretada admirablemente la sonata de Mozart, tocaron ambos la ya renombrada sonatina de Adalid, creía que era su autor el que tocaba la parte principal: tal era la perfección con que la señorita de la Patilla interpretó su parte (...) (Goizueta, 1872: 1).

Y no solo se tocaba en salones privados, sino incluso como repertorio dentro de la programación docente de diversos conservatorios nacionales<sup>37</sup> y en otras salas de concierto nacionales, como por ejemplo en el Teatro Principal de Santiago de Compostela:

Gran concierto para el Domingo 29 de Diciembre. Los acreditados artistas Señores D. Antonio Valle, D. Hilario Courtier y D. Daniel Penela, instigados por numerosas personas aficionadas al arte musical, han determinado dar una amena función compuesta de las mejores piezas que

<sup>36</sup> “Primera edición. Despachos telegráficos” (1870). *La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias. Eco imperial de la opinión y de la prensa* (Madrid), Año XXI, Núm. 4.766, 1.

<sup>37</sup> “Correo de España. Valencia” (1882). *Crónica de la Música. Revista semanal y biblioteca musical* (Madrid), Año V, Núm. 182, 15 de marzo, 5; “Alumnos del Conservatorio” (1890). *El Globo. Diario ilustrado político, científico y literario* (Madrid), Año VI (Segunda Época), Núm. 1.890, 20 de diciembre, 3; L. y B., 1874.

gozan de la reputación europea, cuyos títulos y orden es el siguiente: Primera Parte: 1º. Sinfonía por la orquesta La Mutta di Portici; 2º. Gran Sonata al piano a cuatro manos por los Sres. Valle y Courtier (M. del Adalid); (...) Tercera Parte: 1º Sinfonía a dos violines, por los Sres. Penela y Courtier (Adalid) (...)<sup>38</sup>.

Este último texto es interesante por tres razones: en primer lugar, denota que la sonata de Adalid estaba “de moda” a nivel nacional en cartelera; en segundo lugar, que era conocida y tocada por insignes intérpretes de la época, como fueron los Courtier; y por último y lo más importante, corrobora la hipótesis que sostenemos de que existen obras perdidas y totalmente desconocidas de Adalid, como es el caso de esa *Sinfonía para dos violines*, de la que no hemos encontrado el manuscrito, ni la partitura editada en el vaciado de archivos realizado, ni más referencias a ella en prensa.

También recoge la prensa madrileña la interpretación del ciclo de 36 melodías para canto y piano que Marcial culmina hacia 1871. No tenemos constancia de que se haya citado esta noticia en publicaciones anteriores y, por las fechas de la propia reseña y de los manuscritos de las *mélodies françaises* posiblemente se trate de una de las primeras interpretaciones de la colección, sino el estreno:

(...) En San Sebastián he tenido ocasión de oír una colección de treinta y seis melodías para piano y canto que el maestro Adalid ha compuesto recientemente (...). Su estilo es por punto general el de Schubert y Mendelssohn, y algunas de las melodías que oí, pueden compararse ventajosamente con las más preciadas del primero (...). La colección de que me ocupo bastaría por sí sola para dar al maestro celebridad justísima en otro país que no fuera el nuestro, donde solo se rinde culto a las excentricidades chocarreras de Offenbach y consortes (...). Nacido en Alemania o Francia, nuestro compatriota gozaría por sus obras de una reputación europea (...) (Goizueta, 1871: 4).

Adalid se dedicó al género de la melodía acompañada durante muchos años; en torno a esta fecha presentará manuscritos a su amigo y corrector Juan Guelbenzu para que recibir consejo. Sin embargo, una vez completada esta

<sup>38</sup> “Teatro. Gran concierto para el Domingo 29 de Diciembre” (1872). *La gaceta de Santiago: diario de noticias y anuncios* (Santiago de Compostela), Núm. 152, 28 de diciembre, 2.

primera colección, Adalid continúa componiendo hasta crear una segunda colección de 70 melodías en 1880<sup>39</sup>. Esta será la última de sus colecciones de melodías, la definitiva; en general, integra las 36 primeras, aunque con ciertos cambios en ocasiones, y también incluye las 25 piezas que posteriormente se editarán bajo el título *Cantares viejos y nuevos de Galicia* que tanta fama le reportaron. Tanto la colección de 70 melodías, como los *Cantares* y tantas otras obras de esta última etapa, están dedicados a su hija María (1874-1930):

Adalid era en sus gustos sencillo, de condición recta y sincera, amante de la soledad, del campo, de la agricultura, y de las flores; la vista de una gentil cabecita de seis años, cubierta de oscura guedeja, era su mejor descanso después de haberse entregado a las tareas artísticas. Entre las dulces melodías que es de desear ver presto publicadas, a fin de que sean digno monumento a la memoria del distinguido compositor español, figura de un *Canto de berce* donde se confunden la inspiración del artista y la ternura del padre (Pardo Bazán, 1882: 4).

A sus últimos años pertenecen sus obras más relacionadas con el uso de folklore gallego: véanse a mayores de sus “cantares gallegos”, su zarzuela *Pedro Madruga* y su ópera *Inés e Bianca*. No pretendemos en este artículo hacer un análisis pormenorizado de ninguna de las tres obras, sino simplemente recoger la información que la prensa nos ofrece y poner sobre la mesa qué cuestiones relacionaron estas obras de Adalid con el debate sobre la identidad gallega a través de la música de los teóricos y especialistas coetáneos y sucesores.

De sus *Cantares* son muchos los elogios que ha inmortalizado la prensa. Una vez más, bellas las palabras de Rodríguez Mourelo, para describir el espíritu de estas piezas:

Hijas son todas sus composiciones de inspiración suministrada por los cantos populares de Galicia (...). Reflexionando atentamente sobre *Los Cantares nuevos y viejos de Galicia* puede notarse como sin salir del procedimiento usual de la música popular, el artista ha sabido dar curso libre

<sup>39</sup> Posiblemente la colección de 36 melodías a la que se refiere el texto de Goizueta se corresponde con el libro manuscrito encuadernado que se conserva en la *Real Academia Galega*, en el Fondo Adalid, con la misma cantidad de melodías para canto y piano, firmadas en Lóngora, a 11 de julio de 1771 (signatura CM-1, 1/48). La segunda colección también se encuentra en el archivo de esta institución, y también consiste en un libro manuscrito encuadernado, con 70 melodías, firmadas en Lóngora, en febrero de 1880 (CM-4, 4/18).

a la inspiración y hacer gala de sus poderosas facultades (...). Durante este largo periodo de tiempo, que abraza los mejores años de su vida [retiro en Lóngora], compuso Adalid las dos primeras series de los *Cantares viejos y nuevos de Galicia*, inspirados en nuestra música popular, impregnados de aquella dulce y tiernísima melancolía, de aquella infinita tristeza de los cantos de nuestro pueblo, que reflejan en sencillas melodías los sentimientos de su alma (Rodríguez Mourelo, 1880: 3-4).

Preciso es el juicio de Pardo Bazán respecto del estilo:

La exquisita sensibilidad del autor le ayudó a entender y expresar el contenido de la música de nuestras tierras, semi-guerrera, religiosa al modo vago y panteístico de los celtas, y sobre todo –lo han reconocido cuantos la oyeron– melancólica, velada como nuestro cielo, quejosa como nuestros pinares y como el oleaje de nuestro mar de Cantabria. Con sumo tacto acertó Adalid a conservar a los cantares gallegos su idílica sencillez, su campestre frescura, sin robarles el color y el sabor regionales, sin profanarlos con adornos que así sientan al arte del pueblo (...). Respetó lo interno de la melodía, matizándola poco, y contentándose con prestarle la suavidad y delicadeza... (Pardo Bazán, 1882: 4).

Estudiosos del siglo XX reconstruirán después, con la distancia y perspectiva que da el paso del tiempo, la aportación de Adalid con sus cantares a nuestra historia cultural. Será objeto de debate polémico en ocasiones: para unos pionero como informante y folklorista, incluso suponiéndole trabajo de campo; para otros, innovador, pero no lo suficiente, ni en el modo adecuado (Pedrell, 1897: 15; Arana Pérez, 1901: 1, 1902a); y para otros tantos, visionario también, pero por componer un género nuevo, música de salón que parte del folklore gallego que expresa el alma popular del imaginario colectivo de Galicia sin intenciones de ofrecer un cancionero como tal<sup>40</sup>.

Al hilo de estas últimas producciones, se publica un anuncio muy interesante el 4 de septiembre de 1873:

Los aficionados a la buena música tendrán este año probablemente en el teatro de la Zarzuela edad que ha de halagarles. El compositor D.

<sup>40</sup> Por cuestiones de espacio y de discurso, remitimos a trabajos anteriores específicos sobre la construcción del sentido socio-identitario en los cantares gallegos de Adalid: Touriñán Morandeira, 2015: 331-349.

Marcial Adalid, cuyas obras son tan apreciadas en los círculos filarmónicos, está terminando una zarzuela en tres actos, de la cual tenemos las mejores noticias. El libro, escrito por el distinguido literato D. Fernando Fulgoso, versa sobre una tradición gallega y se titula *Pedro Madruga*, uno de los héroes legendarios de aquel país. En la música campean algunas de las antiguas y bellísimas melodías gallegas<sup>41</sup>.

Esta es la noticia de periódico más antigua localizada sobre la zarzuela *Pedro Madruga*. Poco hay escrito de la zarzuela y mucho menos en comparación con lo publicado sobre la ópera derivada, *Inés e Bianca*, pero lamentablemente, más que del contenido, relatan y opinan sobre los avatares que acarrió el intento de estreno, frustrado dos veces consecutivas. De todas las reseñas localizadas sobre estas dos obras, Pedrell es quien mejor explica qué llevó a Adalid a convertir su zarzuela en ópera (Pedrell, 1897: 14). Del mismo modo, la reiterada biografía de Pardo Bazán recoge muy claramente el contenido de la ópera y cómo el sueño del autor de estrenarla se vio truncado doblemente: primero en Madrid y luego en París, quedando ambas obras –zarzuela y ópera– lamentablemente sin estrenar (Pardo Bazán, 1882: 4).

Sin duda, *Cantares viejos y nuevos de Galicia*, *Pedro Madruga* e *Inés e Bianca*, son tres de las obras de Adalid que le han garantizado un puesto como pionero en nuestra historia por haber empleado melodías autóctonas reflejando el alma popular a través de la música.

### Los últimos años de prensa en torno a Adalid

En sus últimos años de vida, la prensa no solo difunde la mala nueva de su fallecimiento, sino que también fue sonado el debate surgido alrededor de las dos obras dramáticas citadas en el párrafo anterior y que ha trascendido incluso hasta la actualidad: la “paternidad” de la *Alborada* de Pascual Veiga. Que sepamos, nada ha permitido demostrar hasta la fecha lo contrario y ha sido un tema intensamente discutido desde comienzos del siglo XX (Pedreira, 2012: 3-4;

<sup>41</sup> “Tercera edición. Despachos telegráficos” (1873). *La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias. Eco imperial de la opinión y de la prensa* (Madrid), Año XXIV, Núm. 5.757, 4 de septiembre, 3.

<sup>42</sup> El artículo “Sobre la «Alborada» de Veiga. ¿Se puede hablar?” -publicado en *El correo gallego. Diario político de la mañana* (Ferrol), Año XXXV, Núm. 11.496, 21 de noviembre, 1- aparece firmado como RAP, atribuido a Ramón de Arana Pérez (Garbayo, 2012, 224).



Arana Pérez, 1912: 1<sup>42</sup>; Dávila, 1912; López, 1912; Garbayo, 2012: 183-227); es más, la autoría de la *Alborada* ha quedado demostrado ya en 1989, con la tesis doctoral *Los villancicos gallegos de la Catedral de Mondoñedo* del Catedrático Carlos Villanueva, en la que queda constancia de que la fuente de inspiración de Veiga fue la tonada que aparece en uno de los villancicos de Santavaya, *Un fato de labradores* (Villanueva, 1989; Villanueva, 1994, 134-135).

La citada noticia de 1873 ubica un cambio de la vida de Adalid: en este año, a pesar de las entradas y salidas del país del compositor, éste todavía reside entre Madrid y Galicia, y lo hará hasta el verano de 1874, momento en que Fanny da a luz a su hija en la capital<sup>43</sup>. Será a partir de entonces cuando Adalid comience una vida más asentada en su pazo de Lóngora, en pleno contexto ideológico del *Rexurdimento*, lo cual se acusará también en la hemeroteca: asistiremos de nuevo a una mayoría de periódicos gallegos en los que comienza a hablarse de Adalid en el contexto de la música socio-identitaria del pueblo gallego; esto se trasladará a los periódicos de Hispanoamérica, en voz y pluma de los gallegos emigrados. Firmarán estos escritos intelectuales distinguidos como Ramón de Arana en *El correo gallego*, Varela Lenzano en *El Regional* y el Marqués de Figueroa en *El Ideal Gallego*, entre otros.

Como parte activa de las propuestas socioculturales vinculadas al *Rexurdimento*, Adalid figura de nuevo, por ejemplo, en los certámenes musicales. El 8 de julio de 1880 consta en calidad de secretario del Certamen Musical del Liceo Brigantino:

Liceo Brigantino. Comisión del Certamen Musical. Relación de obras que a juicio por mayoría absoluta del Jurado de composición, compuesto por los Sres. Jesús de Monasterio, Presidente; D. Mariano Vázquez, D. Ruperto Chapí, vocales; y como secretario, D. Marcial del Adalid (...)<sup>44</sup>.

Pocos días después, el 15 del mismo mes, vuelve a formar parte de un jurado (en calidad de suplente), esta vez de los Juegos Florales de la Coruña de 1880:

Reunida la Sociedad de Juegos Florales ha quedado constituido definitivamente el Jurado musical en la siguiente forma:

<sup>43</sup> Correspondencia entre Marcial del Adalid y Marcial de Torres Adalid en 1874; fondo privado de los descendientes de los Torres Adalid (La Coruña).

<sup>44</sup> "Noticias Regionales. Galicia" (1880). *La Ilustración Gallega y Asturiana: revista decenal ilustrada* (Madrid), Año II, Núm. 19, 8 de julio, 11.

Jurado de Composición: D. Emilio Arrieta, D. Ruperto Chapí, D. Miguel Marqués, D. Manuel Fernández Caballero y D. Rafael Hernando. Suplentes: D. Jesús Monasterio, D. Valentín Zubiaurre, D. Juan M. Guelbenzu, D. Mariano Vázquez y D. José Inzenga.

Jurado de Ejecución: D. Rafael Hernando, D. José Braña y Muiños, D. Antonio Moris, D. Casto Sampedro y D. Manuel Chaves. Suplentes: D. Miguel Alonso, D. Marcial del Adalid, D. Martín Fayes, D. Felipe Bascuas y D. Joaquín Zazagoitia<sup>45</sup>.

En este contexto, se publicarán artículos de corte teórico, reflexivo, sobre los grandes maestros de la música gallega, entre los que va a aparecer Marcial del Adalid (Inzenga, 1881: 3; Varela Lenzano, 1891: 1; Arana Pérez, 1901: 1; Labiada, 1913: 219; Marqués de Figueroa, 1906; Marqués de Sabuz, 1921: 345-356)<sup>46</sup>.

Poco después se publicaría la biografía que hemos citado reiteradamente, escrita por José Rodríguez Mourelo en la *Ilustración Gallega y Asturiana* –revista de la que fue suscriptor<sup>47</sup>–, texto muy divulgado en la época<sup>48</sup>. Esta publicación fue muy popular no solo por el artículo biográfico tan elogioso en el que se alababa la cultura, el saber estar, la formación y la contribución al pueblo y a la cultura gallega de Adalid; también por incluir un retrato del compositor –hecho

<sup>45</sup> “Correo de Galicia. Pontevedra” (1880). *El correo gallego. Diario político de la mañana* (Ferrol), Año III, Núm. 574, 15 de julio, 3.

<sup>46</sup> Artículos de referencia a los que hay que añadir: “Sección bibliográfica. Galería biográfica de músicos gallegos por José M. Varela Silvani” (1875). *El Herald Gallego. Semanario de ciencias, literatura y artes* (Orense); Año II, Núm. 25, 24 de junio, 6-7; “Locales y provinciales” (1898). *El lucense: diario católico de la tarde* (Lugo), Año XV, Núm. 4.122, 18 de octubre, 3; “El año Gallego. 16 de Octubre de 1881” (1899). *La Correspondencia Gallega: diario de Pontevedra* (Pontevedra), Año XI, Núm. 2.931, 16 de octubre, 3-4; “Reportalismo” (1900). *La idea moderna: diario democrático de Lugo* (Lugo), Año XI, Núm. 2.847, 6 de junio, 2; “En el homenaje a Chané” (1924). *El regional: diario de Lugo* (Lugo), Año XLI, Núm. 14.284, 11 de octubre, 1.

<sup>47</sup> “Lista de patrocinadores de este periódico. España. Galicia. Coruña” (1881). *La Ilustración gallega y asturiana: revista decenal ilustrada* (Madrid), Año III, Núm. 1, 8 de enero, 3.

<sup>48</sup> La biografía de Rodríguez Mourelo fue anunciada en los siguientes periódicos: “Noticias” (1880). *La Iberia. Diario Liberal* (Madrid), Año XXVII, Núm. 7.386, 10 de diciembre, 3; “Noticias bibliográficas” (1880). *El correo gallego. Diario político de la mañana* (Ferrol), Año III, Núm. 694, 16 de diciembre, 2; “Noticias de Galicia” (1880). *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago. Decano de la prensa de Compostela* (Santiago de Compostela), Año II, Núm. 559, 14 de diciembre, 1; “Sección profesional. Revista de la prensa médica española” (1880). *El genio médico-quirúrgico. Periódico de Ciencias Médicas* (Madrid), Año XXVI, Núm. 1.315, 15 de diciembre, 3; “Noticias de Galicia” (1881). *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago. Decano de la prensa de Compostela*, Año III, Núm. 812, 3 de noviembre, 2.

no muy común en la prensa de aquel entonces<sup>49</sup> – y, lo más atractivo, la partitura del cantar gallego *Bágoas e sonos*, que forma parte de los *Cantares viejos y nuevos de Galicia* y que a lo largo de las primeras décadas del siglo XX se convertiría en un clásico ineludible de los actos y fiestas regionales<sup>50</sup>.

Poco después de publicada esta biografía, fallecería Adalid, de forma prematura y en el Pazo de Lóngora, el 16 de octubre de 1881, a causa de un tumor<sup>51</sup>. Días después, el primero de noviembre, el Liceo Brigantino organizó un homenaje público que consistió en una procesión hasta el cementerio donde descansaba Adalid, en la que más de trescientas personas peregrinaron al son de una plegaria entonada por el orfeón con coronas de siemprevivas que depositaron sobre la tumba del finado<sup>52</sup>.

Son muchos los testimonios que recogen la gran pérdida que supuso para la comunidad de las artes la muerte de este creador: para Pedrell, se perdió una “verdadera gloria de la patria” (Pedrell, 1897: 7); para Víctor María Vázquez,

<sup>49</sup> De la prensa manejada, solo se adjuntará a la reseña biográfica retrato en otra publicación más: (Martínez de Velasco, 1882: 15) Al igual que en el caso de la *Ilustración Gallega y Asturiana*, divulgarán esta publicación especial, en otros periódicos, como por ejemplo, “Noticias Generales. El último número de la Ilustración Española y Americana” (1882). *La Época. Periódico político diario* (Madrid), Año XXXIV, Núm. 10.683, 4 de abril, 4.

<sup>50</sup> “Por los Centros y Sociedades. Sociedad de los hijos de Taragoña” (1927). *El Correo de Galicia: Órgano de la colectividad gallega en la República Argentina* (Buenos Aires, Argentina), Núm. 1.102, 6 de marzo, 4; “Sociedades. Hijo de Taragoña en la R. A.” (1927). *El Heraldo Gallego: Órgano de las colectividades gallegas en el Plata* (Buenos Aires, Argentina), Núm. 698, 6 de marzo, 5.

<sup>51</sup> “Correo de España. Coruña” (1881). *Crónica de la Música. Revista semanal y biblioteca musical* (Madrid), Año IV, Núm. 162, 26 de octubre, 5; “Correo de Galicia. Noticias” (1881a). *El correo gallego. Diario político de la mañana* (Ferrol), Año IV, Núm. 944, 20 de octubre, 3; “El año Gallego. 16 de Octubre de 1881” (1899). *La Correspondencia Gallega: diario de Pontevedra* (Pontevedra), Año XI, Núm. 2.931, 16 de octubre, 3-4; “Fechas memorables. Marcial del Adalid” (1903). *El regional: diario de Lugo* (Lugo), Año XX, Núm. 7.176, 16 de octubre, 2; “[Necrología]” (1891). *El regional: diario de Lugo* (Lugo), Año VII, Núm. 2.463, 2; “Noticias Regionales. Galicia. Coruña” (1881). *La Ilustración gallega y asturiana: revista decenal ilustrada* (Madrid), Año III, Núm. 31, 8 de noviembre, 14; Arana Pérez, 1881: 2; Esperanza y Sola, 1881: 6.

<sup>52</sup> “Correo de Galicia. Noticias” (1881b). *El correo gallego. Diario político de la mañana* (Ferrol), Año IV, Núm. 956, 4 de noviembre, 3; “Noticias de Galicia” (1881). *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago. Decano de la prensa de Compostela* (Santiago de Compostela), Año III, Núm. 812, 3 de noviembre, 2; “Noticias Regionales. Galicia. Coruña” (1881). *La Ilustración gallega y asturiana: revista decenal ilustrada* (Madrid), Año III, Núm. 31, 8 de noviembre, 14. Años después, con motivo del aniversario de la muerte de Curros Enríquez, se realizarían homenajes similares, donde se honró a gallegos pioneros entre los que se encontraba Adalid (“Homenaje a los gallegos ilustres” (1924). *El ideal gallego. Diario católico, regionalista e independiente* (La Coruña), Año VIII, Núm. 2.023, 1; “La visita a las sepulturas de Curros, Pondal, Chané y Murguía” (1923). *El ideal gallego. Diario católico, regionalista e independiente* (La Coruña), Año VII, Núm. 1.729, 11 de marzo, 2; “Reunión de Artesanos” (1923). *El ideal gallego. Diario católico, regionalista e independiente* (La Coruña), Año VII, Núm. 1.729, 11 de marzo, 1).

“el más fecundo y original de los maestros gallegos” (Pedrell, 1897: 10); pero sin duda, las palabras más emotivas, las de Martínez Velasco que recuerdan que el alma gallega canta en las últimas notas de música de Adalid:

El día 16 de Octubre próximo pasado falleció en su retiro de Lóngora un verdadero artista, modesto, poco conocido fuera de su país natal, pero a quien deben profundo agradecimiento los hijos de Galicia, porque ha sabido recoger y engrandecer los cantares populares de su patria, la música sencilla y la melodiosa de aquella poética región española, desde la alegre alborada hasta el campesino alalá: este artista era D. Marcial del Adalid (Martínez de Velasco, 1882: 3).

### **Consideraciones finales**

Atendiendo a todo lo anterior, resulta evidente que la prensa histórica permite la profundización en el conocimiento de los compositores, de su obra, su estilo y de su contexto socio-histórico y cultural.

A partir del vaciado hemerográfico realizado, hemos podido recopilar testimonios contemporáneos sobre este músico gallego agrupables en tres categorías: aquellos que aportan datos biográficos puntuales, las críticas musicales propiamente dichas y los textos que debaten sobre la construcción de identidad a través del uso de folklore autóctono en la composición de música clásica.

Todos ellos contribuyen incuestionablemente a un mayor conocimiento de quién era este personaje histórico: complementan su reconstrucción biográfica y estilística; permiten la datación de obras, revelando fechas de publicación, de estreno e incluso acotar el posible periodo de composición; incluso desvelan títulos de obras desconocidas; y por último, cómo fue la recepción posterior de su obra. Por todo ello, la prensa histórica es para nosotros, fuente documental de valor inestimable y necesaria para la reconstrucción de nuestra historia y, concretamente, para la recuperación de Marcial del Adalid.

### Obra citadas:

- “Advertencia” (1856a). *Gaceta musical de Madrid* (Madrid), Año II, Núm. 44, 2 de noviembre, 1.
- “Advertencia” (1856b). *Gaceta musical de Madrid* (Madrid), Año II, Núm. 48, 30 de noviembre, 1.
- “Advertencia” (1874). *El Arte. Semanario musical* (Madrid), Año II, Núm. 63, 13 de diciembre, 1.
- “Advertencia. Otra” (1867). *El Artista. Música, teatros, salones* (Madrid), Año II, Núm. 41, 7 de abril, 1.
- “Alumnos del Conservatorio” (1890). *El Globo. Diario ilustrado político, científico y literario* (Madrid), Año VI (Segunda Época), Núm. 1.890, 20 de diciembre, 3.
- “Conciertos de música clásica bajo la dirección del Sr. Barbieri” (1867). *Revista de Bellas Artes. Crítica teatral, pintura, música, escultura, arquitectura* (Madrid), Núm. 26, 31 de marzo, 7.
- “Correo de España. Coruña” (1881). *Crónica de la Música. Revista semanal y biblioteca musical* (Madrid), Año IV, Núm. 162, 26 de octubre, 5.
- “Correo de España. Valencia” (1882). *Crónica de la Música. Revista semanal y biblioteca musical* (Madrid), Año V, Núm. 182, 15 de marzo, 5.
- “Correo de Galicia” (1879). *El correo gallego. Diario político de la mañana* (Ferrol), Año II, Núm. 156, 5 de febrero, 2.
- “Correo de Galicia. Noticias” (1881a). *El correo gallego. Diario político de la mañana* (Ferrol), Año IV, Núm. 944, 20 de octubre, 3.
- “Correo de Galicia. Noticias” (1881b). *El correo gallego. Diario político de la mañana* (Ferrol), Año IV, Núm. 956, 4 de noviembre, 3.
- “Correo de Galicia. Pontevedra” (1880). *El correo gallego. Diario político de la mañana* (Ferrol), Año III, Núm. 574, 15 de julio, 3.
- “Crónica General. Gacetilla” (1870). *La Iberia. Diario Liberal* (Madrid), Año XVIII, Núm. 4.348, 11 de diciembre, 3.
- “Crónica de Sociedad. Sesión del 20 de Abril” (1847). *El Faro Coruñés. Periódico artístico y literario* (La Coruña), Núm. 16, 22 de abril, 1.
- “Crónica de Sociedad. Sesión del 28 de Febrero” (1847). *El Faro Coruñés. Periódico artístico y literario* (La Coruña), Núm. 12, 10 de marzo, 2.
- “Diversiones. Circo del Príncipe Alfonso” (1867). *Diario Oficial de Avisos de Madrid* (Madrid), 24 de marzo, 4.
- “El año Gallego. 16 de Octubre de 1881” (1899). *La Correspondencia Gallega: diario de Pontevedra* (Pontevedra), Año XI, Núm. 2.931, 16 de octubre, 3-4.

- “En el homenaje a Chané” (1924). *El regional: diario de Lugo* (Lugo), Año XLI, Núm. 14.284, 11 de octubre, 1.
- “Fechas memorables. Marcial del Adalid” (1903). *El regional: Diario de Lugo* (Lugo), Año XX, Núm. 7.176, 16 de octubre, 2.
- “Homenaje a los gallegos ilustres” (1924). *El ideal gallego. Diario católico, regionalista e independiente* (La Coruña), Año VIII, Núm. 2.023, 18 de marzo, 1.
- “Industria española. Exposición pública de 1841” (1841). *Semanario pintoresco español* (Madrid), Núm. 50, 12 de diciembre, 5.
- “Juzgados. Edicto”. *Diario Oficial de Avisos de Madrid* (Madrid), Año CXXVI, Núm. 172, 20 de junio, 3.
- “La visita a las sepulturas de Curros, Pondal, Chané y Murguía” (1923). *El ideal gallego. Diario católico, regionalista e independiente* (La Coruña), Año VII, Núm. 1.729, 11 de marzo, 2.
- “Lista de patrocinadores de este periódico. España. Galicia. Coruña” (1881). *La Ilustración gallega y asturiana: revista decenal ilustrada* (Madrid), Año III, Núm. 1, 8 de enero, 3.
- “Locales y provinciales” (1898). *El lucense: Diario católico de la tarde* (Lugo), Año XV, Núm. 4.122, 18 de octubre, 3.
- “Marcial del Adalid” (1904). *Galicia. Revista Semanal Ilustrada* (La Habana, Cuba), Año III, Núm. 12, 20 de marzo, 1-2.
- “Mosaico” (1847a). *Boletín Mercantil e Industrial de Galicia* (La Coruña), Núm. 5, 11 de noviembre, 2.
- “Mosaico” (1847b). *Boletín Mercantil e Industrial de Galicia* (La Coruña), Núm. 7, 16 de noviembre, 3-4.
- “Mosaico” (1848). *Boletín Mercantil e Industrial de Galicia* (La Coruña), Núm. 66, 4 de abril, 4.
- “Música. De Madrid a Aranjuez” (1851a). *Diario Oficial de Avisos de Madrid* (Madrid), Núm. 256, 14 de julio, 4.
- “Música. De Madrid a Aranjuez” (1851b). *Diario Oficial de Avisos de Madrid* (Madrid), Núm. 257, 15 de julio, 4.
- “Música. De Madrid a Aranjuez” (1851c). *Diario Oficial de Avisos de Madrid* (Madrid), Núm. 258, 16 de julio, 4.
- “[Necrología]” (1891). *El regional: diario de Lugo* (Lugo), Año VII, Núm. 2.463, 2.
- “Noticias” (1880, diciembre 10). *La Iberia. Diario Liberal, Año XXVII, Num. 7.386*, 4.
- “Noticias bibliográficas” (1880). *El correo gallego. Diario político de la mañana* (Ferrol), Año III, Núm. 694, 16 de diciembre, 2.
- “Noticias de Galicia” (1880). *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago. Decano de la prensa de Compostela* (Santiago de Compostela), Año II, Núm. 559, 14 de diciembre, 1.

- “Noticias de Galicia” (1881). *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago. Decano de la prensa de Compostela* (Santiago de Compostela), Año III, Núm. 812, 3 de noviembre, 2.
- “Noticias generales” (1868). *La sociedad. Crónica semanal de teatros, salones y literatura* (Madrid), Año II, Núm. 19, 15 de febrero, 8.
- “Noticias Generales. El último número de la Ilustración Española y Americana” (1882). *La Época. Periódico político diario* (Madrid), Año XXXIV, Núm. 10.683, 4 de abril, 4.
- “Noticias Generales. Las fiestas del apóstol Santiago en la ciudad del mismo nombre” (1865). *La Época. Periódico político diario* (Madrid), Año XVII, Núm. 5.357, 28 de julio, 3.
- “Noticias Generales. Se ha publicado el primer número de El Heraldo”. *La Época. Periódico político diario* (Madrid), Año XXIII, Núm. 7.425, 11 de octubre, 3.
- “Noticias Regionales. Galicia” (1880). *La Ilustración gallega y asturiana: revista decenal ilustrada* (Madrid), Año II, Núm. 19, 8 de julio, 11.
- “Noticias Regionales. Galicia. Coruña” (1881). *La Ilustración gallega y asturiana: revista decenal ilustrada* (Madrid), Año III, Núm. 31, 8 de noviembre, 14.
- “Noticias” (1880). *La Iberia. Diario Liberal* (Madrid), Año XXVII, Núm. 7.386, 10 de diciembre, 3.
- “Nuestros grandes artistas líricos. El maestro Adalid y su obra patriótica”. *Vida gallega: ilustración regional* (Vigo), Año XXII, Núm. 442, 10 de marzo, 12.
- “Por los Centros y Sociedades. Sociedad de los hijos de Taragoña” (1927). *El correo de Galicia: órgano de la colectividad gallega en la República Argentina* (Buenos Aires, Argentina), Núm. 1.102, 6 de marzo, 4.
- “Primera edición. Despachos telegráficos” (1870). *La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias. Eco imperial de la opinión y de la prensa* (Madrid), Año XXI, Núm. 4.766, 1.
- “Reporteismo” (1900). *La idea moderna: diario democrático de Lugo* (Lugo), Año XI, Núm. 2.847, 6 de junio, 2.
- “Reunión de Artesanos” (1923). *El ideal gallego. Diario católico, regionalista e independiente* (La Coruña), Año VII, Núm. 1.729, 11 de marzo, 1.
- “Sección bibliográfica. Galería biográfica de músicos gallegos por José M. Varela Silvari” (1875). *El Heraldo Gallego. Semanario de ciencias, literatura y artes* (Orense); Año II, Núm. 25, 24 de junio, 6-7.
- “Sección profesional. Revista de la prensa médica española” (1880). *El genio médico-quirúrgico. Periódico de Ciencias Médicas* (Madrid), Año XXVI, Núm. 1.315, 15 de diciembre, 3.
- “Sociedades. Hijo de Taragoña en la R. A.” (1927). *El Heraldo Gallego: Órgano de las colectividades gallegas en el Plata* (Buenos Aires, Argentina), Núm. 698, 6 de marzo, 5.

- “Teatro. Gran concierto para el Domingo 29 de Diciembre” (1872). *La gacetilla de Santiago: diario de noticias y anuncios* (Santiago de Compostela), Núm. 152, 28 de diciembre, 2.
- “Tercera edición. Despachos telegráficos” (1870). *La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias. Eco imperial de la opinión y de la prensa* (Madrid), Año XXI, Núm. 4.763, 3.
- “Tercera edición. Despachos telegráficos” (1870a). *La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias. Eco imperial de la opinión y de la prensa* (Madrid), Año XXI, Núm. 4.465, 4.
- “Tercera edición. Despachos telegráficos” (1870b). *La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias. Eco imperial de la opinión y de la prensa* (Madrid), Año XXI, Núm. 4.466, 3.
- “Tercera edición. Despachos telegráficos” (1873). *La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias. Eco imperial de la opinión y de la prensa* (Madrid), Año XXIV, Núm. 5.757, 4 de septiembre, 3.
- “Tercera edición. Despachos telegráficos”. *La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias* (Madrid), Año XXIV, Núm. 5.757, 4 de septiembre, 4.
- Aguado Sánchez, E. (2002). “El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)”. *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, Nos. 7-8, 27-142.
- Anta Seoane, A. (1976): “Marcial del adalid falleció en Liáns y su cuerpo recibió sepultura en el cementerio de La Coruña”. *Revista Abrente*, N° 8, 83-93.
- Arana Pérez, R. de (1881): “Variedades. Necrología. Marcial de Torres Adalid”. *El correo gallego. Diario político de la mañana* (Ferrol), Año IV, Núm. 953, 30 de octubre, 2.
- \_\_\_ (1901): “El maestro Montes y la música popular gallega”. *El correo gallego. Diario político de la mañana* (Ferrol), Año XXIV, Núm. 7.889, 26 de diciembre, 1.
- \_\_\_ (1902): “El maestro Montes y la música popular gallega”. *Almanaque gallego para el año 1902* (Buenos Aires), Año V, 148, 56-61.
- \_\_\_ (1912): “Sobre la «Alborada» de Veiga. ¿Se puede hablar?”. *El correo gallego. Diario político de la mañana* (Ferrol), Año XXXV, Núm. 11.496, 21 de noviembre, 1.
- Arrieta, E. (1854): “Revista Musical. Obras del señor don Marcial del Adalid”. *La Nación. Periódico progresista constitucional* (Madrid), Año VI, Núm. 1.866, 18 de junio, 1.
- Carreira, X. M. (1998): *Notas al programa. Ciclo “Remembranzas de España”*. Programa de mano. Madrid: Fundación Juan March.
- Casares Rodicio, E. (1986): “Adalid, Marcial del (III. Epistolario, 584-588)”. En E. Casares Rodicio (ed.): *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre Música y Músicos Españoles (Legado Barbieri)*, Vol. I, Madrid: Fundación Banco Exterior, 329-330.



- Centeno Sanmartín, L. (1982): “Marcial del Adalid (1826-1881)”. *Pontevedra. Revista de estudios provinciais*, N° 1-2, 2° semestre, 89-98.
- Couceiro (1950a). “En Galicia, tal día como hoy... 26 de agosto de 1826”. *La noche* (Santiago de Compostela), Año XXXI, Núm. 9.126, 23 de agosto, 1.
- \_\_\_ (1950b): “En Galicia, tal día como hoy... 16 de octubre de 1881”. *La noche* (Santiago de Compostela), Año XXXI, Núm. 9.169, 16 de octubre, 1.
- Cuenta, V. (1868). “Sociedad de Cuartetos”. *El Artista. Música, teatros, salones* (Madrid), Año III, Núm. 35, 22 de febrero, 3.
- Dávila, J. (1912). “Maestros y homenajes”. *El eco de Galicia : órgano de los gallegos residentes en las Repúblicas Sud-Americanas* (Buenos Aires), Año XXI, Núm. 755, 20 de octubre.
- Eslava, B. (1867). “[Crónica del cuarto concierto dirigido por el Sr. Barbieri en el Circo del Príncipe Alfonso]”. *Revista y gaceta musical. Semanario de crítica, literatura, historia, biografía y bibliografía de la música* (Madrid), Año I, Núm. 13, 31 de marzo, 3.
- \_\_\_ (1868). “Apuntes históricos. Sesión extraordinaria de la Sociedad de Cuartetos, celebrada en el salón del Real Conservatorio el 16 de febrero de 1868”. *Revista y gaceta musical. Semanario de crítica, literatura, historia, biografía y bibliografía de la música* (Madrid), Año II, Núm. 8, 24 de febrero, 2-3.
- Esperanza y Sola, J. M. (1881). “Revista Musical”. *La ilustración española y americana* (Madrid), Año XXV, Núm. XLII, 15 de noviembre, 6.
- Garbayo Montabes, J. (2012). “Ramón de Arana, «Pizzicato»: Corresponsal de Felipe Pedrell, crítico y ensayista musical”. En M. Capelán, L. Costa, J. Garbayo, & C. Villanueva (eds.): *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*. Santiago de Compostela: Deputación de Pontevedra, 183-228.
- Goizueta, J. M. de. (1867). “Revista Musical. Cuarto concierto de Barbieri”. *La Época. Periódico político diario* (Madrid), Año XIX, Núm. 5.916, 28 de marzo, 1.
- \_\_\_ (1868). “Revista Musical. Sociedad de cuartetos: última sesión”. *La Época. Periódico político diario* (Madrid), Año XX, Núm. 6.197, 13 de febrero, 1.
- \_\_\_ (1868). “Revista Musical. Sociedad de cuartetos: sesión extraordinaria”. *La Época. Periódico político diario* (Madrid), Año XX, Núm. 6.202, 19 de febrero, 1.
- \_\_\_ (1868). “Revista Musical. Noticias”. *La Época. Periódico político diario* (Madrid), Año XX, Núm. 6.257, 5 de mayo, 1.
- \_\_\_ (1869). “Revista Musical. Sociedad de cuartetos”. *La Época. Periódico político diario* (Madrid), Año XXI, Núm. 6.804, 24 de diciembre, 1.
- \_\_\_ (1870a). “Revista Musical. El Sr. Murphy y sus últimas obras”. *La Época. Periódico político diario* (Madrid), Año XXII, Núm. 6.914, 24 de abril, 4.
- \_\_\_ (1870b). “Revista Musical. Sociedad de cuartetos: primera sesión”. *La Época. Periódico político diario* (Madrid), Año XXII, Núm. 7.145, 14 de diciembre, 4.

- \_\_\_ (1871). "Viajes de Verano. Colección de melodías de D. Marcial Adalid". *La Época. Periódico político diario* (Madrid), Año XXIII, Núm. 7.407, 23 de septiembre, 4.
- \_\_\_ (1872). "Crónica musical. Un concierto de familia". *La Época. Periódico político diario* (Madrid), Año XXIV, Núm. 7.291, 1 de septiembre, 1.
- Iglesia, A. de la (1863). "Mejoras de la Coruña". *Galicia. Revista Universal de este Reino* (La Coruña), Año IV, Núm. 7, 1 de abril, 1.
- Iglesias, N. (dir.) (1997). *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual, 1847-1915*. Madrid: Biblioteca Nacional.
- Inzenga, J. (1881). "La música popular en Galicia". *La Ilustración gallega y asturiana : revista decenal ilustrada* (Madrid), Año III, Núm. 23, 18 de agosto, 5.
- Labiada, L. (1913). "Revista de revistas. Españolas e hispanoamericanas". *La lectura. Revista de ciencias y de artes* (Madrid), Año XIII, Núm. 145, enero, 219.
- L. y B., A. (1874). "Ejercicios por los alumnos de la Escuela Nacional de Música". *El Arte. Semanario musical* (Madrid), Año II, Núm. 17, 25 de enero, 1.
- López, H. (1912). "¡Atrás la infamia!". *El Eco de Galicia : Órgano de los gallegos residentes en las Repúblicas Sud-Americanas* (Buenos Aires, Argentina), Año XXI, Núm. 755, 20 de octubre.
- López Cortón, J. P. (Ed.) (1862). *Álbum de la Caridad. Juegos Florales de La Coruña en 1861, seguido de un mosaico poético de nuestros vates gallegos contemporáneos*. Coruña: Imprenta del Hospicio provincial a cargo de D. Mariano M. y Sancho.
- Marqués de Figueroa (1906). "Música popular de Galicia". *La lectura. Revista de ciencias y de artes* (Madrid), Año VI, Núm. 69, septiembre, 317.
- Marqués de Sabuz (1921). "De literatura galaica. XXXVI. Composiciones literario-musicales (Conclusión)". *España y América. Revista Quincenal. Religión, Ciencia, Literatura, Arte* (Madrid), Año XIX, Núm. 19, 1 de octubre, 345-356.
- Martínez de Velasco, E. (1882). "Nuestros Grabados. Marcial del Adalid, maestro compositor". *La ilustración española y americana* (Madrid), Año XXVI, Núm. XII, 30 de marzo, 3.
- Meijide Pardo, A. (1975). "La primera industria coruñesa del vidrio (1827-1850)". *Revista del Instituto «José Cornide» de Estudios Coruñeses* (La Coruña), Años X-XI, Núm. 10-11, 143-201.
- Navarro, L. (1872). "Roberto Schumann". *La ilustración española y americana* (Madrid), Año XVI, Núm. V, 1 de febrero, 14-15.
- Padín Panizo, Á. (2005). *Pazo de Lóngora*. A Coruña: Universidade da A Coruña. Servicio de Publicacións.
- Pardo Bazán, E. (1882). "Un compositor español (Marcial del Adalid)". *La Época. Periódico político diario* (Madrid), Año XXXIV, N° 10.650, 2 de marzo, 3-4.

- Pedreira, L. (1892). “El maestro Veiga”. *La unión católica. Diario religioso, político y literario* (Madrid), Año IV, Núm. 1.463, 10 de mayo, 3-4.
- Pedrell, F. (1897). “Adalid y Gurrea (Marcial del)”. En Felipe Pedrell, *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación*. Barcelona: Imprenta de Víctor Berdós y Feliu, 7-15.
- Rodríguez Mourelo, J. (1880). “Marcial del Adalid: Apuntes críticos y biográficos”. *La Ilustración gallega y asturiana : revista decenal ilustrada* (Madrid), Tomo II. Núm. 34, 8 de diciembre, 3.
- Santiago, R. A. de. (1964). “Marcial del Adalid (Síntesis biográfica). Tríada Romántica: Londres, París, Madrid”. En A. Iglesias & R. A. de Santiago, *Marcial del Adalid. Vals brillante, Improvisación, Elegía y Andantino con variaciones (para piano)*. La Coruña: Real Academia Galega, 15-24.
- Searle, Humphrey (1980). “Liszt, Franz”. En Stanley Sadie. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20 (1ª edición). Londres: Macmillan.
- Soriano Fuertes, M. (1873). “Sociedad de Cuartetos”. *Calendario histórico musical* (Madrid), 58.
- Soto Viso, M. (2002). “Marcial del Adalid”. En E. Casares Rodicio, I. Fernández de la Cuesta, & J. López-Calo (Eds.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Vol. Tomo I). Madrid: Fundación Autor, 60-70.
- Touriñán Morandeira, L. (2015). “Cantares gallegos de salón. La influencia de folklore gallego en la obra musical de Marcial del Adalid”. En C. Villanueva Abelairas, C. García Martínez, & M. Santos Zas (Eds.), *Victor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, Vol. 3, 331-349.
- Vales Vía, J. D. (2009). “Juegos Florales de Galicia (I)”. *Anuario Brigantino*, Nº 32, pp. 433-464.
- Varela Lenzano, I. (1891). “Estudio sobre los orígenes y desarrollo de la música popular gallega (Premio de la Diputación Provincial) III”. *El regional : diario de Lugo* (Lugo), Año VII, Núm. 2.667, 8 de octubre, 1.
- Villanueva Abelairas, C. (1989). *Los villancicos gallegos de la catedral de Mondoñedo*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- \_\_\_\_ (1994). *Los villancicos gallegos*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.



## EDUARDO RODRÍGUEZ-LOSADA REBELLÓN Y SU ÓPERA *¡ULTREYA!*<sup>1</sup>

NELLY IGLESIAS RÍOS

*Universidade de Santiago de Compostela*

**RESUMEN:** La presente comunicación ofrece una breve semblanza actualizada del compositor Eduardo Rodríguez-Losada, así como de su estilo musical, abordando una de sus grandes óperas: *¡Ultreya!*, estrenada en el teatro de la Zarzuela de Madrid en el año 1935, justo en un momento en que el teatro lírico nacional experimentaba una franca decadencia debida al agotamiento de los modelos utilizados. Recurrimos para ello a los datos obtenidos de diferentes fuentes, siendo las hemerográficas las más relevantes —ya que encontramos críticas de Halffter, Pittaluga o Julio Gómez que nos ayudan a dimensionar la importancia de esta composición— y que nos llevan a enmendar algunos aspectos relacionados con la actividad de este compositor coruñés que han sido tratados erróneamente, aportando como novedad las circunstancias en que surgió esta obra y se produjo su estreno y representaciones.

**PALABRAS CLAVE:** Ópera gallega, Madrid, Teatro de la Zarzuela, Camilo Díaz Baliño, Armando Cotarelo Valledor.

**RESUMO:** Esta comunicación ofrece un breve retrato actualizado do compositor Eduardo Rodríguez-Losada, así como do seu estilo musical, abordando unha das súas grandes óperas: *¡Ultreya!*, estreada no teatro da Zarzuela de Madrid no ano 1935, xusto nun momento en que o teatro lírico nacional experimentaba unha franca decadencia debida ao esgotamento dos modelos utilizados. Recorremos para iso aos datos obtidos de diferentes fontes, onde as hemerográficas son as máis relevantes —xa que atopamos críticas de Halffter, Pittaluga ou Julio Gómez, que nos axudan a dimensionar a importancia desta composición— e que nos levan a emendar algúns aspectos relacionados coa ac-

tividade deste compositor coruñés que foron tratados erroneamente. Achegan como novidade as circunstancias en que xurdiu esta obra, e se preoducíu a súa estrea e representacións.

**PALABRAS CHAVE:** Ópera galega, Madrid, Teatro de la Zarzuela, Camilo Díaz Baliño, Armando Cotarelo Valledor.

**ABSTRACT:** The present paper offers a brief, up-to-date profile of the composer Eduardo Rodríguez-Losada, as well as his musical style, addressing one of his great operas: *¡Ultraya!*, premiered in the *Zarzuela* Theater in Madrid in 1935, at the very moment when the national lyric theater was frankly in decline due to the exhaustion of the styles in use. To this effect, we draw on data siphoned from different sources, newspapers being the most relevant –since we find reviews by Halffter, Pittaluga, or Julio Gómez, which allow us to weigh the importance of this composition. These reviews lead us to redress certain aspects related to this composer’s activity which have been wrongly dealt with, detailing for the first time the circumstances under which this work came into being and those of its premiere and subsequent performances.

**KEY WORDS:** Galician Opera, Madrid, Teatro de la Zarzuela, Díaz Baliño, Cotarelo Valledor.

## 1. Biografía

“Hombre breve de cuerpo e inmenso de alma, rubio y con los ojos azules, arquitecto de oficio, poeta de sentimiento, músico de vocación y caballero de la Tabla Redonda de temple, valor sin límite, y desusadas energías” así lo describe Camilo José Cela (1999: 19), sobrino del compositor.

Eduardo Ramón Rodríguez-Losada Rebellón<sup>2</sup> nace en A Coruña el 2 de marzo de 1886, siendo el hijo menor del matrimonio conformado por Felipa Rebellón Vázquez (de ascendencia viveirense) y Camilo Rodríguez-Losada Ozores, coronel de artillería y fundador de las Escuelas Populares. Éstas últimas conocidas como las “escuelas del caldo”, las cuales llegaría a presidir sucediendo a su padre. Completan la familia sus 5 hermanos José, Dolores, Carmen, Luisa y Jacoba.

“Mi padre fue arquitecto de profesión y músico del alma”<sup>3</sup>, relata su hija Carmen, y es que la formación musical de Rodríguez-Losada fue básicamente autodidacta. Recibió clases de solfeo y piano en la niñez, pero rápidamente se decantó por la composición, buscando apoyo en Canuto Berea Rodrigo, quien le proporcionó los primeros manuales de armonía, contrapunto, composición y orquestación, y más tarde, fue el maestro Conrado del Campo quien completaría, de forma no profesional, su formación musical. La formación autodidacta es aplicable también como instrumentista de clarinete y timbales (Groba, 2010: 16).

Ante la reticencia de sus familiares a que estudiara música y teniendo gran facilidad para el dibujo, decide realizar los estudios de arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid entre 1902 y 1910<sup>4</sup>, regresando

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido realizado en el marco del I+D+i: *Fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875-1951): Ciudades del Eje Atlántico* (REF: HAR2015-64024-R), proyecto de investigación financiado por el MINECO mediante una ayuda con Fondos FEDER de la Unión Europea.

<sup>2</sup> Tal y como se cita en su partida de nacimiento, su segundo nombre era Ramón. Sacado del certificado de nacimiento expedido por el Juez Municipal de La Coruña D. Eduardo Galván y López inscrito en el folio 271, tomo 32, sección de nacimientos.

<sup>3</sup> Archivo Personal de Carmen Rodríguez-Losada Trulock, Memorias, inédito.

<sup>4</sup> Archivo General de la Administración, *Expedientes Académicos*, 31/15070, expediente 5089-50.

a su ciudad natal tras acabar la carrera. Tres años más tarde, el 15 de octubre, contrae matrimonio en Vilagarcía de Arousa, con María Trulock Bertorini<sup>5</sup>, primogénita de los 7 hijos del matrimonio conformado por John Trulock Glascott y Josefina Bertorini Jones<sup>6</sup>. De la rama de los Trulock nacerá el Nobel de literatura Camilo José Cela Trulock, sobrino de Rodríguez-Losada, el cual plasmará la profunda admiración que tenía por su tío en varios escritos y artículos<sup>7</sup>.

Reconocido arquitecto, es nombrado interinamente el 4 de marzo de 1914 Arquitecto de la Diputación con el haber de 3.000 pesetas anuales<sup>8</sup> y el 15 de diciembre Arquitecto Provincial<sup>9</sup>.

En 1921 enferma gravemente de tuberculosis, por lo que para su recuperación se traslada al Escorial, aprovechando este largo periodo de convalecencia, más de dos años, para dedicarse enteramente a la composición. Según menciona el propio Rodríguez-Losada en una entrevista –una de las pocas entrevistas que encontramos del compositor (Canda, 1929:10)– es en esta etapa cuando tiene relación con Conrado del Campo, al que acudía para recibir consejos y orientaciones sobre sus obras. En 1934 es su hija Pilar quien contrae la enfermedad, y la familia se traslada de nuevo a Madrid, no sólo para conseguir su mejoría, sino también con la finalidad de preparar el estreno de su ópera *Ultreya*<sup>10</sup>.

Sus méritos como arquitecto lo llevaron a ser nombrado Académico de Número de la sección de Arquitectura de la Real Academia Gallega de Nuestra Señora del Rosario<sup>11</sup>, con un discurso titulado *La Madre de Dios y el río de la poesía gallega: Santa María del Sar*; cargo al que renunció por coincidir las se-

<sup>5</sup> Según consta en el certificado de matrimonio, celebrado el 15-10-1913 en la Capilla de San José, Parroquia de Santa Eulalia de Arealonga, Vilagarcía de Arousa. Sección segunda del Archivo del registro civil de Vilagarcía de Arousa, *Actas de matrimonios*, tomo 11, página 198/99.

<sup>6</sup> Josefina Bertorini era hija de Camilo Bertorini, gerente de la primera línea de ferrocarril gallega, inaugurada en 1873, bautizada como Ferrocarril Compostelano de la Infanta Doña Isabel y que unía Santiago con Carril. Cuando la mayoría del capital pasó a manos inglesas, cambió su nombre por el de The West Galicia Railway Company, Ltd, regentada por John Trulock. Recién llegado de Inglaterra, John Trulock se casó con la hija de Bertorini y ocupó la gerencia de la compañía

<sup>7</sup> En *La Rosa y Memorias, entendimientos y voluntades*, ambas autobiografías del Nobel, éste dedica a su tío palabras de admiración como “declaro a mi tío una de las personas a las que más quise y respeté en mi vida”. Cela Trulock, (2001: 219).

<sup>8</sup> (1914): “La región”. *Diario de Galicia: periódico de la mañana, telegráfico, noticiero y de información general* (Santiago) 21 de marzo, 2.

<sup>9</sup> (1914): “Comisión provincial”. *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago. Decano de la prensa de Compostela* (Santiago) 6 de marzo, 2.

<sup>10</sup> Rodríguez-Losada Trulock, C.: *Memorias*. Inédito.

<sup>11</sup> Desde ahora, RAGBA.



siones de la RAGBA con el horario de visita a su hija Carmen, religiosa de la Orden de las Esclavas, tras lo cual fue nombrado Académico de Honor (Groba, 2010: 46).

Además de su faceta de arquitecto y compositor, Rodríguez-Losada formó parte activa de la vida musical de A Coruña. Junto a Canuto Berea, con el que mantuvo una estrecha relación, fue el impulsor de constituir, en marzo de 1916, la Orquesta Sinfónica Coruñesa<sup>12</sup> y promover actividades como miembro de la directiva de la Sociedad Filarmónica<sup>13</sup>. En 1930 hubo una reorganización de la agrupación con antiguos y nuevos elementos de cuya dirección se ocupó Rodríguez-Losada. Ésta, bajo el nombre de *Agrupación de Instrumentos de Arco*<sup>14</sup>, se presentó en el Teatro Rosalía de Castro el 26 de abril de 1933 dirigida por el maestro Garaizabal (Carreira, 1988: 195-229).

Un año después, el 5 de abril de 1934, como una ampliación de esta agrupación, surge la “Orquesta Filarmónica Coruñesa” dirigida igualmente por el maestro Garaizabal en la que Rodríguez-Losada participó como timbalero ocasional (Carreira, 1988: 195-229).

Fallece en la casa familiar el 2 de diciembre de 1973 entregado a la composición de su última ópera *El Gran Teatro del Mundo*. No podemos ignorar que la fecha de fallecimiento suele aparecer erróneamente citada en la mayoría de los escritos y documentos relativos al compositor<sup>15</sup>. Suponemos que la errata radica en la emotiva Noticia Necrológica que sobre el compositor publica Adolfo Anta Seoane (1973) y que se tomó como referente para otras publicaciones.

## 2. La obra musical de Rodríguez-Losada, estilo y contexto

El repertorio musical de Rodríguez-Losada es amplio, integrando su catálogo más de 60 obras entre las que destacan las grandes formas sinfónicas: sus

<sup>12</sup> “En la Coruña se va a constituir una Orquesta Sinfónica compuesta por ‘amateurs y profesionales. / Hasta ahora se han alistado 36 instrumentistas. / Dirige la orquesta Sinfónica el pianista D. Camilo (sic) Berea y el compositor D. Eduardo R. Losada” (1916): “Apuntes noticieros”. *El Diario de Pontevedra: Periódico liberal* (Pontevedra) 24 de marzo, 2.

<sup>13</sup> (1918): “Sociedad Filarmónica: La gestión de un año”. *El Orzán, diario independiente* (A Coruña) 15 de marzo, 2.

<sup>14</sup> (1930): “La próxima temporada de la Sociedad Filarmónica”. *El pueblo gallego: diario de la mañana, al servicio de los intereses de Galicia* (Vigo) 15 de marzo, 5.

<sup>15</sup> En programa de mano del concierto “Música en el Rosalía”, programa nº4, Temporada 1996-1997, obra “Cuarteto nº 7 en sol menor”; Programa de mano concierto de la Orquesta Filarmónica de Galicia en la Iglesia de San Francisco de Betanzos el 22-09-1995, obra “Los Caneiros” y Carreira (1986: 3).

óperas *El Monte de las Ánimas*, *O Mariscal*, ¡*Ultreya!* y *El Gran Teatro del Mundo*, sus poemas sinfónicos *El gnomo*, *El Miserere*, *El diablo mundo* y *Los Caneiros* y también sus sinfonías.

Sin embargo, el grueso de su producción recae en la música vocal (con 18 obras<sup>16</sup>, muchas de ellas de clara inspiración gallega –entre las que se encuentran los *Tres cantares gallegos* o *Tres cantares de Rosalía*, y un conjunto de obras a 2, 3 y 4 voces), música de cámara (con sus 7 cuartetos y 5 tríos para varias formaciones) y la música para piano, (aproximadamente 11 obras entre las que se encuentran los *22 Preludios*, *Preludios y Fugas* o *Sonatas*). Además también trabajó la música religiosa –componiendo dos misas y obras de pequeñas dimensiones, hoy perdidas,– música militar para banda y música ligera.

Encuadrar a Rodríguez-Losada en un estilo determinado es una tarea complicada y comprometida, puesto que sus obras son punto de confluencia de una amalgama de estilos. Por un lado, es innegable la gran admiración que despierta en el coruñés la música germana del esplendor wagneriano, puesto que viaja a Alemania sólo con la finalidad de asistir al festival de Bayreuth.

Sin embargo, nunca abandonará el gusto por lo clásico y tradicional, incorporando en sus obras elementos estructurales de corte clásico como la forma sonata (*Sonata para violín y piano en Sol M*, *Sonata en Re M para piano*, *Sonata en Sol M para piano...*) o utilizando melodías y armonías claras y sencillas (visibles en los *22 Preludios para piano*).

Es además recurrente el empleo de texturas imitativas y contrapuntísticas heredadas de la época barroca, sin olvidar la utilización de la fuga o el canon como forma compositiva presente en varias de sus composiciones (*Preludios y Fugas*, 3<sup>er</sup> movimiento de la *Sonata para violín y piano en Sol M...*).

Quizás podamos resumir su estilo compositivo, al igual que se suele describir su estilo arquitectónico, con un marcado carácter ecléctico (Garrido, 2002: 315), que se deja ver en el resultado final de las obras aunque usando procedimientos y formas esencialmente tradicionales. Sin tomar elementos de las vanguardias ni adherirse al serialismo o atonalismo, sus obras reflejan una clara sonoridad germana (Beethoven, Mendelssohn, Schubert...) mezclada con recursos propios del Barroco.

<sup>16</sup> Número que puede incrementarse cuando se complete la revisión de manuscritos y bocetos que llevamos actualmente a cabo.

### 3. La ópera ¡Utreya!

El género lírico constituye una parte importante dentro del conjunto de la obra musical de Rodríguez-Losada. Compone cuatro óperas, de las cuales solamente una, *El Gran Teatro del Mundo*, –que corresponde al último periodo de su vida– no llega a ser estrenada. *El Monte de las Ánimas* y *O Mariscal* ya habían tenido una gran acogida en las principales ciudades gallegas, siendo la última considerada como la primera ópera gallega. Sin embargo, esto no era conocido en Madrid, donde críticos como José María Franco consideraron que esta ópera constituía su primer estreno: “el señor Rodríguez Losada, que hace sus primeras armas en el género lírico, con un entusiasmo digno del mayor encomio” (Franco, 1935).

R. Halffter-Escriche o Pittaluga señalan también que no conocían hasta ahora la existencia del compositor: “el Sir. Rodríguez Losada, de cuya existencia como compositor no teníamos hasta ahora la menor noticia, no ha creído oportuno evocar la música medieval[...]” (Halffter-Escriche, 1935: 3).

En esta ocasión el compositor sale de las fronteras de su tierra y se lanza a una magna y arriesgada empresa para dar a conocer sus tres óperas: ¡*Utreya!*, *El Mariscal*<sup>17</sup> y *El Monte de las Ánimas*, para ello subarrienda el teatro de la Zarzuela desde el día 11 de marzo al 17 de abril de 1935, contratando según anticipaba la prensa “a los más eminentes cantantes españoles”<sup>18</sup>.

Alejándose esta vez de las leyendas Becquerianas –a las que recurre en varias de sus obras como *El Gnomo*, *El Miserere*, o *El Monte de las Ánimas*– Rodríguez-Losada compone esta ópera basándose en elementos de peso en la tradición gallega, retomando como motivo el tema de las peregrinaciones a Santiago de Compostela cuando éstas atraían a toda Europa.

El estreno tiene lugar el 13 de marzo de 1935, si bien en todas las publicaciones y artículos consultados, figura como fecha de estreno el 12 de marzo (Liaño, 2012: 48), (Groba, 2010: 28); (Carreira, 1984: 13) y (Carreira, 1986: 8). Quizá el motivo de este error radique en que en el propio programa de mano apareciese el estreno con esta misma fecha y la prensa de los días precedentes al mismo así venían anunciándolo. Sin embargo, en un estudio pormenorizado de los diarios del momento, nos encontramos que en *La Voz* del mismo día 12,

<sup>17</sup> Existe en el archivo de la RAGBA, en las carpetas RL-3/2(1-4), RL-3/1(2), una versión de la obra traducida al castellano, seguramente realizada para esta reposición en Madrid.

<sup>18</sup> (1934): “Mundo Musical”. *Ritmo: revista musical ilustrada* (Madrid) 15 de junio, 11.

fecha en que se debería de efectuar el estreno se anunciaba el aplazamiento con las siguientes palabras: “por dificultades en el montaje de la ópera española ‘Ultreya’” se ha suspendido su estreno hasta mañana miércoles, noche”<sup>19</sup>.

Igualmente *El Debate* recogía la noticia del aplazamiento para el día siguiente justificándolo el retraso, por “falta de acoplamiento de algunos elementos secundarios”<sup>20</sup>.

Otro dato que nos confirma la fecha del estreno aparece en el libro *Crónica de la lírica española y fundación del Teatro de la Zarzuela 1839-1863* que recoge las representaciones que se venían produciendo –y se producirían en años venideros– en el Teatro de la Zarzuela, señalando el estreno igualmente el día 13 de marzo de 1935 (Barbieri, 2006: 384).

El propio autor de libreto Armando Cotarelo Valledor<sup>21</sup> en una entrevista realizada días antes del estreno, durante un ensayo de la ópera en el teatro María Guerrero, tras una breve autobiografía, nos revela que la capital de España no fue la primera opción para el estreno de la obra, sino que la intención original de los autores había sido la de llevarla a la Ciudad Condal<sup>22</sup>. Nos relata también que la escribió en torno a 1932 a requerimiento del compositor, quien, además de haber compuesto una inspirada partitura, realizó un considerable esfuerzo económico en el montaje de la obra<sup>23</sup>. Y completa “la ópera es de altos vuelos, sumamente espectacular y se representará con el aparato escénico que requiere. Como detalle le diré que hay momentos que se hallan en escena más de cien figuras, literas, caballos etc” (Cotarelo, 1935: 6).

Y es que Rodríguez-Losada no solo se preocupó de que el montaje fuese espectacular, sino que para llevarla a cabo buscó a los mejores colaboradores, contando en la compañía con cantantes de la talla de Carmen Floria, Faustino

<sup>19</sup> (1935): “Zarzuela”. *La Voz* (Madrid) 12 de marzo, 7. Si bien la noticia señala que la función se suspende por dificultades en el montaje, no hemos podido concretar más la información.

<sup>20</sup> (1935): “Estrenos aplazados”. *El Debate* (Madrid) 12 de marzo.

<sup>21</sup> A pesar de su origen asturiano, integrado en el ambiente galleguista, forma parte de las Irmandades da Fala siendo el primer presidente del Seminario de Estudos Galegos.

<sup>22</sup> Quizás el cierre en 1925 del Teatro Real, que con la desaparición de muchos teatros de provincias a lo largo del siglo dejarán el Teatro del Liceo de Barcelona como única representación estable del teatro lírico en España, fuese la causa de esta primera decisión de estrenar la ópera en Barcelona (Marco, 1989: 25).

<sup>23</sup> Probablemente el tema de Ultreya fuese elección de Cotarelo, pues su interés por el mismo había sido manifestado al ser el creador de la revista *Ultreya!*. En el nº 13 de la revista de 15 de enero de 1920, p. 11 aparece la letra del Himno del Apóstol Santiago el Mayor y en el nº 17, coincidiendo con el último número de la misma, un estudio musical realizado por Santiago Tafall, *La música del himno de los peregrinos flamencos del siglo XII al Apóstol Santiago* (pp. 260-266), justificándolo como “justo es que ‘Ultreya’ registre en sus páginas la música del himno de donde ella ha tomado su arqueológico nombre”.

Arregui, José María Aguilar o Aníbal Vela, dirigidos por el compositor y maestro de coros aragonés, maestro Rebollo –Celestino Roig Pallarés (1887-1945)– y Ricardo Estevarena.<sup>24</sup>

Como director de escena, Eugenio Casals –Director de la Compañía del Teatro Lírico de Barcelona– y como orquesta, la Sinfónica de Madrid. El espectáculo fue además patrocinado por el Teatro Lírico Nacional. Completaron el escenario muebles, atrezzo y armería de los hermanos Vázquez, una de las empresas más importantes de Madrid dedicadas al espectáculo, y la sastrería, Peris Hermanos, que gozaba de igual prestigio en el vestuario teatral. El precio de las butacas que se fijó inicialmente en 8 pesetas –varios días más tarde, el coste descendía a 5 pesetas–<sup>25</sup>, realizándose dos representaciones diarias, en sesión de tarde, 6,30 y noche 10,30<sup>26</sup>. Esto supuso un esfuerzo para los cantantes, obligando a contratar un nuevo tenor, Francisco Aparicio<sup>27</sup> y una tiple, Conchita Palacios<sup>28</sup>, a partir del segundo día, para, según señalaba la prensa, el “descanso de las partes principales”<sup>29</sup>.

La prensa fue unánime al aclamar el éxito en la interpretación, ensalzando la gran ejecución de la ópera por parte de cantantes, coros y orquesta.

### El Libreto

Como señalamos, el libreto es obra del escritor y crítico literario D. Armando Cotarelo Valledor (1879-1950) quien recurrió a una historia ambientada en el siglo XIII como tema central de esta ópera que se desarrollará en tres actos. El título está tomado del “Canto de Ultreya” o “Canto de los peregrinos flamencos”, dos de las formas de nombrar también el himno “Dum Paterfamilias”, recogido dentro del Códice Calixtino (López-Calo, 1994: 66)<sup>30</sup>.

<sup>24</sup> Información sacada del programa de mano del concierto.

<sup>25</sup> (1935): “Compostela en Madrid”. *El Debate* (Madrid) 16 de marzo.

<sup>26</sup> (1935): “Teatros. Zarzuela”. *La Voz* (Madrid) 13 de marzo, 7.

<sup>27</sup> (1935): “Diversiones públicas. Zarzuela”. *La Época* (Madrid) 15 de marzo, 4.

<sup>28</sup> (1935): “Correo de espectáculos. Zarzuela”. *La Libertad* (Madrid) 14 de marzo, 10.

<sup>29</sup> (1935): “Ópera en la Zarzuela, nuevo tenor”. *La Libertad* (Madrid) 16 de marzo, 4.

<sup>30</sup> El “Dum Paterfamilias” fue objeto de una mayor atención por parte de los estudiosos, sobre todo a causa de las palabras extrañas que contiene: *Herru Santiagu, Got Santiagu, E ultreia, e suseia, Deus adiuva nos*. [...] Esta composición está copiada en un folio doble claramente incorporado al Calixtino; y se debe añadir que más que un canto de peregrinación –aunque esta posibilidad tampoco puede excluirse– es un himno más en honor a Santiago, sin que exista, ni en el texto mismo, ni en ninguna didascalia del códice, indicación alguna acerca de su posible uso.

El propio Cotarelo califica su propia obra de “canto de gesta”<sup>31</sup>:

La obra no es, en síntesis, sino un canto de gesta –nos explica el autor– evocador de los ideales de la Edad Media. Ocurre a lo largo del “Camino Francés”, ruta de los antiguos peregrinos, y remata en la grandiosa plaza de Compostela ante el maravilloso “Pórtico de la Gloria”, cumbre del arte medieval. Es toda ella una exaltación del sentimiento religioso español, diluido en una fábula de ambiciones, de luchas y de amores, con aroma de leyenda. Una música armoniosa, rica en variedad y matices –esto lo resalta con admiración– un argumento de interés creciente y un desarrollo de singular plasticidad, y de cuyo gran aparato escénico no se ha omitido sacrificio<sup>32</sup>.

Según Filgueira Valverde, el texto, en su origen totalmente gallego, hubo de ser traducido al castellano por exigencia de los intérpretes: “Fue escrita en gallego, y gallego es el argumento, pero se encontraron con la dificultad de la interpretación por desconocerlo las partes principales que habían de cantarla, y entonces el mismo autor la tradujo, pero conservando en gallego los coros como principales imprimidores del carácter regional que la obra tiene, y quiere dejárselo en su clásico sabor”<sup>33</sup>.

Dicha traducción pareció ser del agrado del público, refiriéndolo así Ángel M<sup>a</sup> Castell en su crítica:

No ha sido la ópera arte popular nunca. Su primer enemigo para que lo fuese, es el idioma extraño en el que la ópera ha llegado a nuestro gran público. No es refractario nuestro pueblo a la emoción de la música; pero en arte teatral gusta también de saborear lo que se dice en escena. El no comprender limpiamente los libros atenuaba la afición a la música, y de ahí su apartamiento.(...) Por estas razones se ha acogido con ilusión de esperanza todo anuncio de ópera escrita en castellano, y este sentimiento es el que nos embarga al alzarse el telón para la primera representación de *Ultreya* (Castell, 1935: 49).

Pese a los esfuerzos realizados por el autor, las valoraciones críticas son variadas a la vez que contradictorias. Así para A. Castell la grandeza del tema ele-

<sup>31</sup> Era costumbre en la literatura y música alemana de la época wagneriana tratar estos temas o leyendas como epopeyas nacionales.

<sup>32</sup> (1935): “La ópera ‘Ultreya’, canto de Gesta Medieval”. *El Debate* (Madrid) 9 de marzo, 6.

<sup>33</sup> (1935): “La ópera ‘Ultreya’, canto de Gesta Medieval”. *El Debate* (Madrid) 9 de marzo, 6.

gido es ya un primer acierto y el propio título de la obra, *¡Ultréya!*, el viejo himno de los peregrinos compostelanos, “dice bastante sobre esta primera aspiración de los autores” (Castell, 1935: 49).

Igualmente favorable es la opinión de Jaquotot, para quien los títulos de “literario ilustre” y “Académico de la Lengua”, son suficientes para avalar una producción, limpia de estilo, muy apropiada para un montaje escénico brillante y, sobre todo, llena de situaciones líricas que a juicio del crítico son lo más importante (Jaquotot, 1935).

Críticos como Acorde y R. Halffter realizan igualmente una valoración positiva. Y si para el primero el libreto es adecuado y asimismo, correcto, “un buen libro de ópera” (Acorde, 1935: 10), para Halffter, el autor ha trazado un libreto de gran espectáculo, a la usanza operística de fines del siglo XIX, en la que el texto, salvo algún que otro ripio y ciertos contrasentidos, es de excelente hechura y ofrece al músico abundantes ocasiones de lucimiento (Halffter-Escriche, 1935: 3).

No son de la misma opinión Julio Gómez y Ruiz de la Serna, quienes consideran que las peregrinaciones en Galicia deberían de haber sido el eje central de la obra, “el autor en vez de hacer de este tema lo principal de la ópera, construyendo sobre él una composición de gran aliento épico, la ha empequeñecido, haciendo un libreto convencional, lleno de los más conocidos tópicos del género” (Gómez, 1935).

En la misma línea Ruiz de la Serna considera que el tema de las peregrinaciones es sólo el fondo en donde se desarrolla una fábula muy operística según el viejo patrón: “Con estos ingredientes, de tradicional marbete, el Sr. Cotarelo ha preparado una mixtura teatral de grato sabor y que el público acogió complacido. Nosotros, sin embargo, hubiéramos preferido que escritor tan para el caso hubiera acometido empresa de más vuelo en que la misma Galicia de las peregrinaciones hubiera sido la protagonista” (Ruiz de la Senra, 1935).

Más duras son las críticas de Jacopetti y Salazar, quienes consideran el tema fuera de época. El primero califica la obra de “novelón romántico” que no cabe situar más allá de 1847, fecha, señala, en la que Gil Carrasco escribió *El señor de Bembibre*<sup>34</sup>, y añade “salvando las diferencias de calidad literaria” (Jacopetti, 1935).

<sup>34</sup> *El Señor de Bembibre* está considerada como una de las mejores novelas históricas y la culminación del género de la novela histórica española.

<sup>35</sup> Además de *Ultréya*, Camilo Díaz Baliño realizó en 1922 tres decorados y una embocadura con telón alegórico para “Trebón”, estrenada en el teatro Principal de Santiago el día 2 de mayo de 1922 por alumnos de la Facultad de Filosofía y en 1924 Lubicán por cuadro de declamación de la universidad.

Para Salazar, el argumento es complicado y tiene por base un asunto de amor y celos y venganzas visigóticas, sobre lo que se escucha el antiquísimo canto de los peregrinos flamencos que iban a Compostela, “qué misión tiene este canto en el argumento y por qué da su título a la obra es cosa difícil de comprender; pero a lo menos proporciona los momentos musicales más agradables de oír” (Salazar, 1935).

### Escenografía

En los decorados, una vez más, Rodríguez-Losada hace uso de su espléndida y desprendida personalidad, no escatimando en gastos ni lujos para la puesta en escena. Para ello escoge, a Camilo Díaz Baliño, considerado uno de los mejores escenógrafos del momento, quien ya había colaborado en sus óperas ya estrenadas (*O Mariscal* y *El Monte de las Ánimas*) y que será el responsable de pintar 3 decoraciones, dos de ellas basadas en diferentes escenas del camino de Santiago, y la última, que acompaña al tercer acto, que representa el Pórtico de la Gloria tal y como se vería en aquella época.

Según Filgueira Valverde, el propio Cotarelo realizaba las maquetas de algunos de los decorados de sus obras puestas en escena por sus propios alumnos<sup>35</sup>: “dibuxaba e pintaba con áxil mestría. A máis das portadas e ilustracións dos libros propios, trazou as maquetas de algún dos decorados das súas obras dramáticas, realizados logo polo mellor dos nosos escenógrafos, o ben lembrado Camilo Díaz” (Filgueira Valverde, 1984:25).

Pudiera entenderse con esto que quizás realizó las maquetas de los decorados de *Ultreya*, si bien no fue así, al menos participó en la elaboración de los mismos, como relata el propio Filgueira, testigo presencial del estreno, en el siguiente fragmento: “a ópera foi posta con luxo, bos cantantes, coro numeroso, cen figurantes en escea, cabalos, literas, armaduras...e, por fondo, uns fermosos decorados de Camilo Díaz, guiados polo propio autor do libreto que cultivaba a pintura e que traballaba, mesmo persoalmente, na escenografía” (Figueira, 1984a)<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> Filgueira nos recuerda en este artículo su presencia en el estreno de la obra: “Tal día como o doce de marzal do 1935 asistín no Teatro ‘María Guerrero’, de Madrid ó estreno da ópera ‘Ultreya’. Días denantes, repousaba do abafante traballo das oposicións, presenciando ensaios e mesmo axudando en miudos detalles de presentación”. Es evidente la confusión de Filgueira pues no se trataba del teatro “María Guerrero”, sino teatro de la Zarzuela y como veremos más adelante es errónea también la fecha del estreno. El mecanoscrito original con correcciones a mano, se guarda en el Archivo del Museo de Pontevedra.



El elogio y la exaltación, tanto de los decorados como de su autor, Camilo Díaz Baliño, fue unánime, como señaló la crítica. L. Santiso Girón, resalta la proporción de los elementos, calificándolos de admirables: “el gran escenógrafo gallego consigue un efecto escénico a base de hallar la proporción entre los elementos decorativos de la escena y los personajes de la obra, no intentando por ahora en España” (Santiso, 1934: 12).

Para el redactor de *Galicia en Madrid*, Eugenio Bañobre, Camilo Díaz Baliño ha colaborado con los autores de la ópera, debiéndose a su pincel e inspiración parte del gran éxito de las mismas, y respecto a *¡Ultraya!* añade: “supo llevar a los lienzos, con indiscutible maestría, bellísimos paisajes de nuestra Galicia, y reproducir con la mayor perfección el inigualado y admirable Pórtico de la Gloria” (Bañobre, 1935: 9-10).

Más escuetas son las críticas de Turina, Ángel M<sup>a</sup> Castell (Castell, 1935) o de Julio Gómez García (Gómez, 1935: 25) quienes califican los decorados de “fastuosos” el primero y de “decorosos” los dos segundos, aunque añaden que fueron muy aplaudidos.

A juicio de Jacopetti, Díaz Baliño realiza tres buenas decoraciones de un “casal” y “carballeira” gallegos, de un pinar y del Pórtico de la Gloria, señalando que es “lo más gallego y casi lo único gallego que tiene la obra” (Jacopetti, 1935).

Pittaluga (1935) y Adolfo Salazar señalan que no mencionan al escenógrafo por no aparecer citado en el programa. Aún así, Salazar –acorde a sus ideales vanguardistas– comenta que se trata de un decorado acorde a una ópera anticuada: “menos me apena no poder citar a los escenógrafos, cuyo realismo de viejo juego está a tono, sin embargo, con este producto operístico que habría estado en su punto hace treinta años a lo menos” (Salazar, 1935).

#### 4. Breve análisis musical

En sus más de 450 páginas de música, Eduardo Rodríguez-Losada compone una obra magistral, de la cual sería imposible realizar un análisis extenso y pormenorizado en este trabajo debido a su limitada extensión, sin embargo, nos centraremos a continuación en aspectos como la orquestación o los motivos, tanto rítmicos como melódicos, que tendrán relevancia dentro de la magna obra.

La plantilla orquestal usada por Rodríguez-Losada se ciñe a la característica de la orquesta clásica romántica: flautín, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, clarinete bajo, 2 fagots, 4 trompas, 3 trompetas, 3 trombones y tuba, timbales,

triángulos y plato, arpa y el quinteto tradicional de cuerdas (violines 1º, violines 2º, viola, cello y contrabajo)<sup>37</sup>.

Una plantilla de gran orquesta que ya se deja ver en las primeras óperas de Wagner, como *Las Hadas*, *La prohibición de amar* o *Los Maestros Cantores de Nüremberg*, y que Rodríguez-Losada utilizará –con pequeñas variaciones– no sólo en sus óperas, sino también en varios poemas sinfónicos como *El Diablo Mundo*, *La Santa Compañía* o *Los Caneiros*.

A continuación presentamos varios motivos para ejemplificar tres puntos que nos parecen importantes, y que están relacionados con la inspiración motívica del coruñés.

Por un lado, Rodríguez-Losada no era partidario de la utilización de la técnica del leitmotiv como seña identificativa de los diferentes personajes; prefería sin embargo, la creación de melodías propias surgidas de su inagotable inspiración. Este es el caso del canto de Ultreya, el cual no sigue la melodía propia del *Dum paterfamilias* del Códice Calixtino, como veremos a continuación.

En segundo lugar, y relacionado con el punto anterior, presentamos varios temas de clara inspiración gallega que el compositor no sólo utiliza con la aparición del coro al entonar cantos regionales.

Por último, mostraremos varios fragmentos en los que el compositor reutiliza motivos de otras obras o construcciones muy similares.

#### Motivo 1: Canto de Ultreya



Aparecerá íntegramente al final del tercer acto con la llegada de los peregrinos al Pórtico de la Gloria. Pero no será la única vez que utilice éste o parte de este motivo, puesto que la obertura se inicia con la exposición del mismo en las flautas y aparecerá durante todo el movimiento, dándole a la obra un sentido cíclico.

<sup>37</sup> Esta plantilla coincide con la descrita por el maestro Groba (2010: 88).

Será desarrollado en diferentes momentos de la obra por las cuerdas y maderas, tanto por reducción o aumentación así como tomando solamente la cabeza del motivo para crear texturas imitativas entre los diferentes instrumentos, pero siempre sin que la melodía deje de reconocerse.

Motivo 2: Evocación de melodías populares.



En cuanto a los motivos que evocan las tradicionales melodías del folclore regional y que aparecen repetidamente en la obra, el primero de ellos es presentado con ligeras variaciones por las flautas en el acto I, anticipando el momento en el que el coro de segadores lo presenta formalmente en el canto “sega, sega, chía o pasallás”. No será la última ocasión en que Rodríguez-Losada lo utilice, puesto que aparece después en diversas voces intermedias de las maderas.

Motivo 3:

Consideramos revelador el siguiente fragmento, puesto que rítmicamente recuerda a la *muiñeira*, presentado por los violines en el Acto I, después del desarrollo del motivo presentado anteriormente.



Motivo 4:

Otro de los motivos que ejemplifican la clara inspiración gallega, es el cantado por los aldeanos en el primer acto. El mismo aparece doblado en las maderas.



En cuanto a los pasajes que recuerdan a otras obras, el primero de ellos está sacado de la obertura, tocado por vientos y cuerdas, y por su construcción, es similar a un pasaje del primer movimiento de la *Sonata en Sol Mayor* para

violín y piano; con saltos en torno a las mismas notas o el final ascendente, son característicos del compositor.

#### Ultreya



#### Sonata en Sol M



Finalizando este pequeño análisis, no podemos dejar pasar por alto la utilización de una melodía de *Los Caneiros*, dejándose ver en el canto del arriero del acto II.

Tema sacado de los Caneiros. Toma la cabeza del motivo y lo desarrolla



Tema de *Los Caneiros* cantado por el arriero.



Motivo de *Los Caneiros*, impresión sinfónica.

## 5. Críticas musicales

Ya desde 1915 se puede detectar en Madrid una actividad crítica sin precedentes, de forma que todos los periódicos cuentan ya con uno o varios críticos musicales, puesto que era muy común tener un especialista en teatro lírico y otro en música instrumental. En este período era frecuente que, al margen de su peculiaridad descriptiva, la crítica hiciera alusión también a los planteamientos estéticos, por lo que solía ser bastante incisiva y aguerrida. En la historia de la crítica de 1910 a 1936 se detecta una batalla explícita entre un

posromanticismo trascendente y las tendencias representadas por la zarzuela, así como también el sempiterno conflicto entre wagnerianos y antiwagnerianos, ambos heredados ya del siglo XIX (Casares, 199: 181).

En el plano compositivo, *¡Utreya!* no estuvo exenta de estas críticas, y es que lo primero que le llamó la atención a muchos de ellos fue que en la antesala de la Guerra Civil pudiese estrenarse una ópera de gran formato y lujo cuando los grandes compositores de la época no podían permitírselo. El propio Turina (1935) dice: “En estos momentos en los que el teatro lírico español atraviesa profunda crisis, el gesto del señor Losada, ‘construyendo una temporada a todo tren, merece el más cálido elogio y alcanza el nivel de una obra filantrópica. Empresario tan generoso se ha visto pocas veces en Madrid: artistas de primera categoría, coro nutrido, orquesta magnífica, nada falta allí”.

Más directo resulta Adolfo Salazar (1935), quien afirma que las posibilidades económicas del maestro Losada, de las que están privados otros compositores, le permiten realizar un estreno de tal categoría: “Este aplauso es, pues, relativo, y no se refiere al producto conseguido, sino a lo que realmente podría conseguirse si sus organizadores desearan lograr algo más que la puesta en escena de obras de aficionados discretos en posesión de medios eficientes, de los que están enteramente privados los músicos españoles de mayor categoría”.

En cuanto al estilo musical, la mayoría de los críticos señalan ciertas influencias wagnerianas en la obra de Rodríguez-Losada, sin embargo, dadas las distintas orientaciones compositivo-musicales que siguen los articulistas, no todos coinciden en la calidad de la misma.

En un periodo en el que este estilo contaba con numerosos enemigos, defensores de la música francesa o de las modernas corrientes (serialismo, dodecafonismo...) en contraposición a la hegemonía alemana, la ópera fue considerada por algunos como “pobre de procedimientos y efectos escénicos, contrastes e innovaciones” (Salazar, 1935).

Críticos como Ángel María Castell, Ariel, Ruiz de la Serna o Jaquotot coinciden al expresar que la obra tiene influencias de un primer germanismo –que recuerdan a un *Rienzi* o *Tannhäuser*– con grandes sonoridades, depurada técnica y orquestación clara y brillante, y según Jesús A Ribó, evitando ciertas fórmulas como arias o dúos, que provocan el aplauso fácil.

En este aspecto, Rodolfo Halffter (1935: 3) destaca la utilización del acorde de séptima para apoyar el drama, tan del gusto wagneriano: “El acorde de séptima, disminuida con todas sus posibles resoluciones y las cadencias interrumpidas –el autor abusa sin duda de estas fórmulas o artificios armónicos–,

realzan, con su seguro efecto sobre el auditorio los incidentes dramáticos. [...] Aunque no abundan los contrastes, la orquestación acusa en todo momento una mano segura y suelta”.

Sin embargo, no todas las críticas fueron tan positivas como las anteriores, y nos encontramos con que Pittaluga (1935) describe la música de Rodríguez-Losada como reiterativa y sin contrastes, coincidiendo con el fragmento anterior:

Sus realizaciones—vocales, armónicas, corales y orquestales—no son nunca completas. Antes bien: simplicísimas. Seguramente reiterativas en exceso. Especialmente en el proceso tonal y en el sistema moduladorio. Su orquestación, como su trabazón armónica, son siempre correctas y claras. Ciertamente que sus procedimientos no son muy diversos. Lo que da por resultado una escasez de contrastes.

Más contradictorias eran las opiniones acerca del carácter gallego de *Ultraya!*, y en cuanto a esto, quizás una de las más duras sea la de Turina (1935), quien escribe que salvo los decorados, poco más hay de gallego en la ópera: “La música del señor Losada no se apoya en el terruño; aparte los paisajes y el Pórtico de la Gloria, nada hay gallego en esta ópera. Si los personajes son germanos, también la música tiene sugerencias germánicas, siguiendo muy de cerca las fórmulas de la primera época wagneriana”.

En contraposición a esto, Santiso Girón (1934: 12) refiere que salvo los cantantes, todo es gallego: “Las obras son de ambiente gallego y sus autores son gallegos [...] La música es del maestro Losada. La escenografía de Camilo Díaz. El empresario es el propio maestro Losada. Solamente los intérpretes – esto sí que ya no podía evitarse– no son gallegos”.

Es de suponer que tras el anuncio del estreno de una ópera gallega, se esperasen una obra llena de temas folklóricos, locales, o tópicos como las “meigas” o la “Santa Compañía”, ambientada en una Galicia rural supersticiosa y tradicional. Nada más lejos de la realidad, puesto que Rodríguez-Losada desconcertó al público al presentar una obra germanizante e hiperromántica (Villanueva, 2000).

Parece que el crítico de *Ahora*, el maestro Jacopetti, se siente algo decepcionado tras ver que después del primer acto, el folklorismo desaparece para dar paso a la influencia alemana:

Contra lo que nos hacía gratamente esperar el cuadro de la romería y danza del acto primero, en el que hay elementos del folklore musical

gallego, en el resto de la obra se aparta de esta orientación para caminar por la de la melodía fácil y trivial con no pocas reminiscencias wagnerianas bien acusadas pero sin complicaciones orquestales, logrando frecuentemente excelentes efectos (Jacopetti, 1935).

Sin embargo, de nuevo, Santiso Girón agradece que la obra no esté llena de estos tópicos que flaco favor le hacen a Galicia<sup>38</sup>:

En el Teatro Lírico Español, Galicia siempre tuvo de músicos y libretos –especialmente de estos últimos– un trato despiadado y una interpretación pintoresquista. La Galicia del “Meigallo”, de la “Santa Compañía”; la Galicia supersticiosa y pobre de espíritu, más bien que cultivadora de sus tradiciones, sumida y enzarzada en ellas por falta de adelanto cultural, sirvió de ancho campo de experimentación a muchas zarzuelas y operetas, estrenadas en Madrid por maestros y autores de relieve algunas veces, como Vives, Guridi, Romero y Fernández Shaw... [...] Desdeña el arte populachero y el pintoresquismo. Su música es señorial y erudita; digna del género de elevada estirpe artística en que se ensaya (Santiso, 1934: 12).

Pero sin duda, la crítica más controvertida es la de Adolfo Salazar. El madrileño hace un extenso artículo donde, en primer lugar, como ya comentamos anteriormente, afirma que la ópera “no es mala, ni buena tampoco” pero como los autores poseen una buena situación económica, se pueden permitir estrenarla, aunque reconoce que la letra y la música están escritas con “decencia, capacidad y conocimiento de causa” (Salazar, 1935).

Salazar opina que la obra está llena de tópicos, tanto en la música como en el libreto y en la escenografía, y que el tema elegido era más propio del siglo XIX, en el cual aún estaba de moda. Por tanto, se plantea si la intención de los autores es simplemente la de “aportar un nuevo ítem a la ópera nacional” ya que, tras una larga disertación acerca de qué debería considerarse como ópera española, considerara a *Ultréya!* como un vástago amorfo:

En la “Ultréya” de los Sres. Cotarelo Valledor y Losada todo es español. Español, y muy campanilludamente histórico, el argumento. Españoles

<sup>38</sup> Se refiere el crítico a anteriores obras como “A Meiga” o “Maruxa”, las cuales, en su opinión y en otras como la de Villar Ponte, estaban repletas de tópicos que describían un ambiente gallego que poco tenía que ver con la realidad.

los autores y los intérpretes. Españoles, de tiempo y lugar diversos, variados temas musicales allí ejemplares. ¿Es español el resultado? ¿Es siquiera español el género? Porque lo obtenido es un producto mixto, amorfo [...] Es un producto decoroso, pero inocuo. Vistoso al viejo modo espectacular del viejo teatro, a fuerza de aglomeración de elementos, pero sin vistosidad. La letra y la música están escritas con decencia, con capacidad y conocimiento de causa, mas sin la chispa imprescindible que autorice a complicar en su audición a tercera persona. [...] toda la obra se mueve en un “tempo” constantemente moderado, sin fluctuación alguna, con una pobreza notoria de procedimientos y de efectos escénicos tanto como melódicos o Instrumentales (Salazar, 1935).

Para finalizar comenta que aún así, fue gratamente aplaudida, reclamando a los autores a escena repetidas veces<sup>39</sup>.

## 6. Conclusiones

Varios factores hicieron que el éxito de *¡Utreya!* no fuese el esperado. En primer lugar no era el mejor momento para sostener una temporada de ópera en una España políticamente convulsa –los 8 años de República comenzaban a resquebrajarse, dando lugar en 1936 al inicio de la Guerra Civil, que sumerge a España en un periodo de aislamiento y oscuridad– en el cual varios amigos y habituales colaboradores del maestro Losada, como Camilo Díaz Baliño perderán la vida.

Los intentos de crear una gran ópera gallega al estilo del espectacular sinfonismo alemán en un momento en que estas corrientes habían quedado ya obsoletas, junto con la decadencia del teatro lírico –arrastrada ya desde el siglo XIX– no contribuyeron a alcanzar un éxito acorde al esfuerzo realizado por los autores.

Además, el hecho de que Rodríguez-Losada hubiese alquilado el teatro durante un mes hizo –en opinión de su hija Carmen– que la gente esperase a los últimos días en los que seguramente, el precio de las localidades hubiese bajado;

<sup>39</sup> No resulta extraña la controvertida crítica del madrileño acerca del estreno de una gran obra creada por varios gallegos, puesto que solía reducir a los compositores regionales a una categoría inferior y les consideraba incapaces de trascender lo local. En sus propias palabras “La posibilidad de trascender al movimiento Europeo, mundial, en calidad de nación musical, quedaba reducida en ellos [compositores regionales] a una actividad cerrada y concluida en el término de la región, de la provincia”. (cfr. Suárez Pajares, 2009: 210-211)



y es que pasada la emoción de las primeras representaciones –recordemos que se realizaban dos pases diarios– hizo que la afluencia de público disminuyese.

La dualidad entre los comentarios acerca de las influencias gallegas presentes en la obra, se resuelven al saber que inicialmente la letra de la ópera fue concebida en gallego y que, tras el breve análisis presentado anteriormente, musicalmente sí se encuentran motivos de clara inspiración regional. Y es que como bien dice el maestro Rogelio Groba (2010: 106): “Al contrario de lo que defienden algunos, el empleo del castellano no debe ser síntoma de carencia de galleguidad [...] hay que buscar el enraizamiento más allá de la propia palabra, incluso del pentagrama; en el sentimiento más profundo que se encuentra por detrás de lo evidente”.

### Obras citadas:

- S.a. (1914): “Comisión provincial”. *Gaceta de Galicia: Diario de Santiago. Decano de la prensa de Compostela* (Santiago) 6 de marzo, 2.
- \_\_\_ (1914): “La región”. *Diario de Galicia: periódico de la mañana, telegráfico, noticiero y de información general* (Santiago) 21 de marzo, 2.
- \_\_\_ (1916): “Apuntes noticieros”. *El Diario de Pontevedra: Periódico liberal* (Pontevedra) 24 de marzo, 2
- \_\_\_ (1918): “Sociedad Filarmónica: La gestión de un año”. *El Orzán, diario independiente* (A Coruña) 15 de marzo, 2.
- \_\_\_ (1935): “La ópera ‘Ultreya’, canto de Gesta Medieval”. *El Debate* (Madrid) 9 de marzo, 6
- \_\_\_ (1935): “Zarzuela”. *La Voz* (Madrid) 12 de marzo, 7
- \_\_\_ (1935): “Teatros. Zarzuela”. *La Voz* (Madrid) 13 de marzo, 7.
- \_\_\_ (1935): “Diversiones públicas. Zarzuela”. *La Época* (Madrid) 15 de marzo, 4.
- \_\_\_ (1935): “Compostela en Madrid”. *El Debate* (Madrid) 16 de marzo.
- Acorde (1935): “Se estrena una ópera española en Madrid”. *Informaciones* (Madrid) 14 de marzo, 10.
- Anta Seoane, A. (1973): “Don Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón (2 de marzo de 1886-2 de noviembre de 1973)”. En *Abrente: revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 5, 61
- Bañobre (1935): “Un estreno. ‘¡Ultreya!’”. *Galicia en Madrid: Órgano de Lar gallego, revista mensual* (Madrid), marzo, 9 -10.
- Barbieri, F. A. (D.L. 2006): *Crónica de la lírica española y fundación del Teatro de la Zarzuela 1839-1863*. Madrid: ICCMU.

- Canda, E. (1929): "Teatro Gallego. Estreno de 'O Mariscal' en el Tamberlick de Vigo". *Vida Gallega: ilustración regional* (Vigo) 10 de junio, 10.
- Carreira, X. M. (1984): "Ultreya: unha ópera galega para estrenar en Madrid". En *Revista Monográfica de Cultura*, 1, 13-18.
- \_\_\_ (1986): "El compositor Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón: (1886-1973)". En *Revista de Musicología*, 9/1, 97-139.
- \_\_\_ X. M. (1988): "Alberto Garaizábal Macazaga (1875-1947) y la vida musical de A Coruña". En *Separata de Cuadernos de Sección. Música*, 4, 195-229.
- Casares Rodicio, E. (1999): "Crítica musical". En Emilio Casares Rodicio (coord.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 170-186.
- Castell, A. M. (1935): "Zarzuela: 'Ultreya'". *ABC* (Madrid) 14 de marzo.
- Cela Trulock, C. J. (1999): "El color de la mañana. Mi tío Eduardo". *ABC* (Madrid) 2 de mayo, 19.
- \_\_\_ (D.L. 2001): *Memorias, entendimientos y voluntades*. Madrid: Espasa Calpe.
- \_\_\_ (D.L. 2001a): *La rosa*. Madrid: Espasa Calpe.
- Cotarelo Valledor, A. (1935). "La ópera 'Ultreya', canto de Gesta Medieval". *El Debate* (Madrid) 9 de marzo, 6.
- Filgueira Valverde, X. (1984): *Armando Cotarelo Valledor: (1879-1950)*. Filgueira Valverde, Xosé (ed.). A Coruña: Real Academia Galega.
- \_\_\_ (1984a): "A ópera Ultreya de Cotarelo e Rodríguez-Losada". *El Ideal Gallego* (A Coruña) 17 de mayo.
- Franco, J. M. (1935): "Se aplaudió mucho la Ópera "Ultreya". Faltan contrastes suficientes para dar emoción". *Diario Ya* (Madrid) 14 de marzo.
- Garrido Moreno, A. (2002): *Arquitectura de A Coruña en el siglo XX. De la Monarquía a la República. Evolución urbana y arquitectónica. 1902-1939*. Tesis doctoral. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Gómez García, J. (1935): "«Ultreya», ópera en tres actos, de Armando Cotarelo Valledor, con música de Eduardo Rodríguez Losada". *El Liberal* (Madrid) 14 de marzo, 6.
- Groba y Groba, R. (2010): *O Mariscal de Rodríguez Losada, primeira ópera bilingüe galega*. Mondariz: Fundación Mondariz Balneario.
- Halffter-Escriche, R. (1935): "En La Zarzuela estreno de la ópera 'Ultreya'". *La Voz* (Madrid) 14 de marzo, 3.
- Jacopetti. (1935): "La música y los músicos. Ópera española: "¡Ultreya!", de Rodríguez Losada y Cotarelo Valledor". *Ahora* (Madrid) 14 de marzo.
- Jaquotot, C. (1935): "Zarzuela: Inauguración de la temporada de Ópera española. Estreno de "Ultreya". *La Nación* (Madrid) 14 de marzo.

- Liaño Pedreira, M. D. (2012): *Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón: catálogo de partituras*. A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña.
- López-Calo, J. (1994): *La Música en la Catedral de Santiago*. A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña.
- Marco, T. (1989): *Historia de la Música española. 6, Siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Pittaluga, G. (1935). “Teatro de la Zarzuela ¡Ultreya!, Ópera en tres actos. Libreto de D. Armando Cotarelo Valledor. Música de D. Eduardo Rodríguez Losada”. *Diario de Madrid* (Madrid).
- Rodríguez-Losada Trulock, C. *Memorias*. Inédito.
- Ruiz de la Serna, E. (1935). “Y en la Zarzuela triunfaron libro y música de la ópera ‘Ultreya’ de Cotarelo Valledor y Rodríguez Losada, respectivamente”. *El Heraldo de Madrid* (Madrid) 14 de marzo, 4.
- Salazar, A. (1935): “‘Ultreya’, Ópera de los Sres. Cotarelo Valledor y Rodríguez Losada”. *El Sol* (Madrid) 14 de marzo, 2.
- Santiso Girón, L. (1934): “Proyecciones. Ópera gallega en Madrid”. *El pueblo gallego diario de la mañana, al servicio de los intereses de Galicia* (Vigo) 20 de diciembre, 12.
- Suárez Pajares, J. (2009): “Adolfo Salazar: luz y sombras.” En *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. Madrid: ICCMU. 2009.
- Turina, J. (1935): “‘¡Ultreya!’. Ópera española de Armando Cotarelo, música de Eduardo Rodríguez Losada”. *El Debate* (Madrid) 14 de marzo.
- Villanueva, C. (2000): “Ciclo de Música gallega, del Romanticismo al Nacionalismo”. *Notas al programa*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.



## LOS FONDOS DOCUMENTALES DEL GRUPO DE DANZA DE LA SECCIÓN FEMENINA DE A CORUÑA: UN LEGADO POR DESCUBRIR<sup>1</sup>

CAROLINA HERNÁNDEZ ABAD

*CSM Vigo*

**RESUMEN:** Esta comunicación pretende dar luz a una parte del patrimonio cultural gallego de nuestra historia más reciente y muchas veces silenciada. Concretamente nos aproximamos al fondo documental legado por el grupo de danza de la Sección Femenina de A Coruña para conocer la trayectoria de esta agrupación durante los años cuarenta. Se analiza principalmente el archivo histórico-etnográfico creado en la ciudad herculina en 1942, que custodia toda la información de los grupos de baile de Sección Femenina (SF) de la provincia coruñesa. Además, dada la condición centralista que imperaba durante el régimen franquista, haremos necesariamente referencia a los fondos documentales encontrados en diversos archivos madrileños.

**PALABRAS CLAVE:** fondos documentales, folklore, *Coros y Danzas, Sección Femenina, A Coruña.*

**RESUMO:** Esta comunicación pretende dar luz a unha parte do patrimonio cultural galego da nosa historia máis recente, e moitas veces silenciada. Concretamente aproximámonos ao fondo documental, legado polo grupo de danza da Sección Feminina da Coruña, para coñecer a traxectoria desta agrupación durante os anos 40. Analízase principalmente o arquivo histórico-etnográfico creado na cidade herculina en 1942, que custodia toda a información dos gru-

---

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido realizado en el marco del I+D+i: *Fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875-1951): Ciudades del Eje Atlántico* (REF: HAR2015-64024-R), proyecto de investigación financiado por el MINECO mediante una ayuda con Fondos FEDER de la Unión Europea.

pos de baile de Sección Feminina da provincia coruñesa. Ademais, dada a condición centralista que imperaba durante o réxime franquista, faremos necesariamente referencia aos fondos documentais atopados en diversos arquivos madrileños.

**PALABRAS CHAVE:** Fondos documentais, folclore, *Coros e Danzas, Sección Feminina*, A Coruña.

**ABSTRACT:** This paper will attempt to shed light on part of the Galician cultural heritage of our most recent history, so often silenced. We specifically focus on the collection of documents the Feminine Section's dance group of A Coruña left behind in order to learn about the group's trajectory throughout the 1940s. We mainly analyze the historical-ethnographic archive created in 1942 in A Coruña, which safeguards all information concerning the Feminine Section's dance groups within the province. Furthermore, given the centralist character of the Franco regime, we shall necessarily refer to several collections of documents found in archives in Madrid.

**KEY WORDS:** collections of documents, folklore, Choirs and Dance groups, dictatorship, Feminine Section (*Sección Femenina*), A Coruña.

Comenzaremos este artículo realizando una aproximación a los fondos documentales que se encuentran en los archivos, tanto nacionales como locales, en los que hemos encontrado información sobre los Coros y Danzas (CD) de Sección Femenina (SF). Seguidamente nos acercaremos de un modo más específico a la historia del grupo herculino y al legado etnográfico de los bailes y danzas, poniendo en valor la existencia de este archivo local como principal depositario de información para la reconstrucción de la labor de este grupo.

### **Los fondos documentales del grupo de danza de Sección Femenina de A Coruña en los archivos**

Para documentar adecuadamente el objeto de nuestro estudio ha sido preciso visitar y expurgar archivos de muy diverso alcance en los que la organización de la información y su acceso ha sido muy variable. Detallamos a continuación la situación de los fondos de este grupo local en los archivos, yendo de los más generales a los más específicos.

En el Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares se han consultado los fondos correspondientes a la provincia coruñesa en la Sección de Cultura, llevando a cabo distintas catas en la correspondencia de los departamentos de Secretaría y Delegación Nacional. La consulta de este archivo ha resultado sumamente dificultosa, puesto que la documentación de Sección Femenina era muy abundante y no encontramos coherencia interna en su ordenación. Por ello, fue obligada la consulta de un número elevado de legajos, cuyas firmas en ocasiones resultaron confusas<sup>2</sup>.

El Archivo de folklore de la Sección Femenina de la Biblioteca Nacional de España se crea en el año 1999 por donativo de la Asociación Nueva Andadura, que se había encargado de custodiar el fondo de la extinguida Sección Femenina. La Asociación Nueva Andadura lega el grueso de la documentación

<sup>2</sup> Se han consultado las siguientes referencias: Grupo de fondos: 3: fondo: 51.20 (Ca.: 3, 6, 8, 10) / fondo: 51.22 (Ca. 91)/ fondo: 51.23 (Ca.: 6, 16, 95, 96, 97, 98, 107, 105, 110, 165)/ fondo: 51.31 (Ca.: 126)/ fondo: 51.41 (Ca.: 623, 623 bis, 640, 652).

de SF a la Real Academia de la Historia, y concretamente el material proveniente de la recogida de datos sobre folklore español lo dona a la Biblioteca Nacional. De este modo, el Archivo de folklore de la Sección Femenina que actualmente se encuentra en la Biblioteca Nacional de España (BNE) está compuesto por un total de ochenta y siete carpetas, catalogadas como MSF (Música Sección Femenina). Los fondos referidos al folklore de Sección Femenina se dividen tres grupos: canción popular, danza y trajes regionales. El grupo de canción popular contiene partituras y fichas de investigación folklórica, el de danza contiene las fichas de recogida de datos, información histórica sobre las danzas, dibujos y coreografías y finalmente el grupo de trajes regionales contiene material gráfico y datos históricos de cada traje<sup>3</sup>. Es interesante apuntar que, aunque la descripción y digitalización de la documentación de CD está en curso en la actualidad, ya se puede acceder a la consulta de gran parte de los fondos en la página web de la Biblioteca Nacional<sup>4</sup>.

El Archivo Documental Nueva Andadura de la Real Academia de la Historia se encuentra perfectamente catalogado, con la información ordenada y clasificada cronológicamente, por lo que el simple visionado del índice nos permitió un acceso rápido a la información<sup>5</sup>. De cada una de las cajas fuimos seleccionando la información específica del grupo de Coruña, así como la documentación general que podía servir para entender el funcionamiento general de los Coros y Danzas.

El archivo de la Asociación Provincial de Coros y Danzas “Eidos” (ACDE) se crea en A Coruña en el año 1942, dentro de lo que en aquel momento eran los Coros y Danzas de la Sección Femenina, con la intención de custodiar la documentación concerniente a la Regiduría Provincial de Cultura. Su primera sede o local social se situó en el segundo piso de un edificio modernista de la calle San Nicolás, inmueble que le había cedido a la SF el grupo de sindicatos. Con la creación del Ministerio de Cultura, los Coros y Danzas de Coruña pasaron a depender de esta entidad durante un breve período de tiempo, integrándose luego en la “Asociación Provincial de Coros y Danzas de A Coruña”, que se funda en el año 1976. Años después, concretamente en el año 1982, se

<sup>3</sup> Se han consultado las siguientes cajas: Ca. 68 (Fichas de La Regiduría Central de Cultura; a veces incluye la notación musical). Ca. 73 (Los historiales). Ca. 76 (Relación de concursos de Coros y Danza en Coruña, personal asesor, textos con información de trajes e instrumentos). Ca. 86 (Trajes regionales: Traje regional de Mariñana –dibujos del traje y descripción de telas y colores–).

<sup>4</sup> Fondo: Archivo de Folklore de la Sección Femenina de la BNE.

<sup>5</sup> Los legajos consultados fueron los siguientes:



añade el patronímico “Eidos” que venía usando el grupo de baile desde hacía algunos años.

Actualmente el Archivo de Coros y Danzas Eidos (ACDE) se encuentra en un local situado en la calle del Rosario en A Coruña, funciona como sede social del grupo y regenta tanto la documentación antigua referida al grupo de danzas de Sección Femenina de Coruña como la de Eidos, que sigue creciendo día tras día.

La historia del grupo de Coros y Danzas de A Coruña se puede reconstruir gracias a la importante relación de documentos que contiene este archivo local, cobrando especial valor el fondo hemerográfico –que más tarde comentaremos–, el fichero correspondiente a la recogida de las danzas y la correspondencia con las Delegaciones Provinciales, la Nacional, la Delegación de Cultura además de documentación variada (invitaciones a eventos, informes, solicitudes, programas, fotografías...).



**Imagen 1:** Fachada del edificio que albergaba la sede social de la Asociación de Coros y Danzas Eidos<sup>6</sup>.

Toda esta documentación se distribuye principalmente en ocho legajos: cinco de ellos se ordenan cronológicamente, otro legajo se reserva para los do-

<sup>6</sup> Fotografía del ACDE.

cumentos sin fecha, uno se dedica por completo al Día de la Muiñeira y otro al dossier de bailes de toda la provincia coruñesa<sup>7</sup>.

Respecto a la indumentaria tradicional, esta entidad posee una gran colección de prendas antiguas de distintas comarcas de Galicia y que, durante varios años, estuvieron expuestas en el Museo do Pobo Galego en Santiago de Compostela, encargándose hoy en día la propia Asociación de su custodia y conservación. También podemos encontrar en el ACDE una biblioteca con libros relacionados con el folklore gallego, una exposición de los premios, galardones y recuerdos cosechados por esta agrupación a lo largo de su historia.

Además, hemos tenido el privilegio de poder acceder a una serie de archivos privados pertenecientes a miembros del grupo de baile coruñés que amablemente nos han mostrado, de gran utilidad para la reconstrucción de gran parte del aparato documental.

El archivo personal de Felicitas San León, instructora del grupo desde 1954 hasta 1972, contiene un par de álbumes ordenados cronológicamente que reúnen tanto recortes de periódico de la época como fotografías personales, algunas de las cuales le habían sido enviadas por correo por las embajadas de los países visitados. Además, atesora las fichas originales de las coreografías que ella misma había manuscrito durante algunos trabajos de campo. Especialmente útil ha sido la consulta de su cuaderno de anotaciones personales, que supone un minucioso registro de actuaciones tanto a nivel local como nacional, vitales para la reconstrucción de la trayectoria del grupo.

Por otra parte, el archivo personal del gaitero Pepe Temprano contiene una colección de partituras de gaita de los bailes y danzas del grupo coruñés que sorprendentemente no se hallaban en ACDE.

Finalmente, el archivo personal de Paco Mourenza destaca por el compendio de documentos digitales que reúne mucha de la información que había en el ACDE, complementada con otras fotografías, recortes de prensa y documentos cedidos por otros integrantes del grupo que se encargó personalmente de recopilar.

En este trabajo los testimonios orales han resultado especialmente útiles para comprender más las interrelaciones entre los miembros del grupo, pero también para enriquecer los datos históricos y para dar forma, color y más humanidad al

<sup>7</sup> Concretamente las ocho carpetas son las siguientes: ACDE: C1 (años 40); C2 (años 50); C3 (años 60); C4 (años 70-74); C5 (años 75-79); C6 (documentos sin fecha); Legajo DM (Día de la Muiñeira); Dossier de bailes (bailes y danzas recopiladas en la provincia por SF y Eidos).

relato de la vida de un grupo de baile. Para el estudio de este grupo de baile, se realizaron veinte entrevistas a un total de catorce personas relacionadas de modos diversos con esta agrupación. La selección de los informantes respondió fundamentalmente a la vinculación directa con la vida del grupo o bien por aportar una visión externa pero con cercanía y criterio hacia nuestro objeto de estudio.

De este modo, se entrevistaron a dos personas de otros grupos de CD de Galicia, concretamente una bailarina del grupo de Santiago y a la instructora del grupo de CD de Pontevedra, que nos aportaron una visión del grupo de Coruña desde otras localidades vecinas. Asimismo disfrutamos durante las entrevistas de los testimonios de dos especialistas coruñeses de bailes y danzas gallegos, directamente vinculados con la dirección de los bailes de grupos como Xacarandaina y Cántigas da Terra. Respecto a las entrevistas a los miembros del grupo de Coruña, pudimos obtener el testimonio de tres bailarines, cuatro bailarinas –tres de ellas instructoras del grupo– y dos instrumentistas –gaiteiro y pandereiteira–.

De este modo se considera haber obtenido una visión poliédrica del objeto de estudio, especialmente por pertenecer estas personas a diferentes épocas y realidades. Además, el antiguo archivero de ACDE, Lois Barros, nos aportó valiosísima información sobre la historia del grupo en general y especialmente respecto al cambio estilístico entre la SF y Eidos<sup>8</sup>.

### **Fondos relacionados con los bailes y danzas del grupo de Sección Femenina de Coruña**

Los fondos documentales que hemos tratado de describir hasta este momento han aportado mucha información para el conocimiento de la organización y funcionamiento de los grupos de CD y su papel como dinamizador del patrimonio cultural y musical de la provincia. Sin embargo, es pertinente realizar una aproximación más detallada al legado de bailes y danzas del grupo coruñés.

El grueso de la documentación relativa a los bailes del grupo herculino se conserva actualmente en dos archivos: el ACDE y el de la Biblioteca Nacional de España (BNE). El archivo de la BNE custodia la información que, como anteriormente mencionamos le había transferido la Asociación Nueva Andadura y que en su día atesoraba en la Regiduría Central de Cultura de Madrid, que pretendía crear un archivo central que aglutinara todos los bailes y danzas

<sup>8</sup> Para una mayor concreción sobre las personas entrevistadas véase: Hernández Abad (2015: 25-27).

de España. Para ello se obligaba a todos los grupos a enviar a esta regiduría información sobre los bailes y danzas recogidos, lo que se materializó en el requerimiento de dos tipos de documentos: los historiales de las danzas y los informes de las mismas. De este modo, la información que se encuentra en ambos archivos está diseñada en base al cumplimiento de esta solicitud.

Los historiales no tenían un esquema predefinido, por lo que cada grupo redactaba lo que consideraba sobre la historia de cada baile o danza y lo remitía a Madrid. Para la elaboración de los informes de los bailes se diseñó un modelo de ficha oficial con el encabezado “Informe que acompaña a cada danza”, con el logo falangista y un diseño apaisado en cartulina que denominaremos informe oficial.

Los informes oficiales del grupo de Coruña encontrados en ambos archivos se caracterizan por una irregular cumplimentación, yendo desde las fichas con gran mayoría de campos en blanco hasta las fichas más completas, que se acompañaron de diseños coreográficos y partituras, dada la insuficiencia de espacio en el modelo oficial.

REGIDURÍA CENTRAL DE CULTURA  
Delegación Nacional de la S. F.  
de F. E. T. y de las J. O. N. S.

FICHA N.º 32

INFORME QUE ACOMPAÑA A CADA DANZA

Título de la Danza Muñeira

Provincia que la envía La Coruña

Lugar a donde pertenece la Danza Riuseira

Lugar donde fue recogida \_\_\_\_\_

(1) Detalle de su coreografía Se adjunta - 4 minutos.

Compás y ritmo en que está escrito \_\_\_\_\_

Fecha aproximada desde que se baila Se desconoce

Instrumentos indispensables que acompañan a la Danza indicando cuantos de cada uno \_\_\_\_\_

**Imagen 2:** Informe oficial de la “Muñeira Ribeirana” en el que se observa la escasez de datos registrados.

## Breve historia de los primeros años del grupo de Coros y Danzas de A Coruña

Los Coros y Danzas de Sección Femenina surgen en el territorio español en el año 1939, tras el final de la Guerra Civil, organizados por esta organización femenina falangista que pretende ocuparse de la “formación profunda y total de la mujer” y de la revalorización de “todo lo auténtico español expuesto a desapa-

recer o desvirtuarse ante la indiferencia de las de dentro y la tendencia hacia lo moderno y exótico que nos llega de fuera a través de nuestras fronteras”<sup>9</sup>.

Es en este momento cuando comienzan a organizarse las Delegaciones de Sección Femenina y a formarse grupos a lo largo del territorio nacional para la gran concentración celebrada el 30 de mayo de 1939 en Medina del Campo, como homenaje a Franco y a su ejército para celebrar la victoria nacionalista. La Regiduría de Cultura de la Sección Femenina se ocupa de organizar esta concentración multitudinaria llena de elementos fascistas que decoraban los discursos de fe, con una banda sonora de repertorio variable entre lo religioso y lo popular (Gallego, 1983: 88). De este modo, esta concentración se concibe como un acto de reafirmación nacional e ideológica reforzada a través de la gran demostración de canciones y bailes populares protagonizados por estas muchachas<sup>10</sup>. Esta concentración se considera el germen de los Coros y Danzas.

Comienzan a formarse a partir de este año grupos de coros y de danzas por todas las regiones, decantándose cada vez más hacia la promoción de los grupos de baile que de los coros, teniendo en cuenta que al contar con un número más reducido de miembros, era más sencilla y sobre todo más económica su exportación, que al fin y al cabo era uno de los grandes cometidos de la creación de estos grupos.

Si bien los precursores “coros gallegos”, aquellos coros históricos iniciados por Perfecto Feijoo, habían nacido principalmente como intérpretes de cantos populares, incorporando casi inmediatamente el baile, los CD de SF enseguida mostraron un énfasis claramente manifiesto en los bailes y danzas folklóricas, llegando a abandonar la recogida de cánticos y tonadas populares:

Desecharon a parte cantada, sendo que en Galicia o que máis hai son as melodías de tradición oral, porque gaiteiros non hai en todas as aldeas. Seguramente o rexeitaron porque lles parecía un pouco vulgar. Na música evitaban cantar, porque na música era máis complicado e Xacarandaina foi o primeiro grupo que recuperou iso un pouquiño, o de cantar. Creou un grupo de música de pandereiteiras que para SF sería moi aldeán. Falta un pouco de sensibilidade e de prexuízos ante os aldeáns<sup>11</sup>.

El grupo de baile de la ciudad coruñesa comienza sus andanzas en los años cuarenta según la primera instructora y fundadora del grupo, Antonia Martínez

<sup>9</sup> Documento sin título, AGA 3/51. 23, Ca. 10.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Entrevista personal a Xurxo Fernandes, 20-8-2012.

Seijas, más conocida como Choncha, que relata cómo la organización falangista promueve la formación del grupo de baile en A Coruña:

Empezaron a decir que había que formar un grupo de baile y tal, estamos hablando de los años 40. Empezaron a decir las delegadas que había que buscar y mirar a quién le gustaba pertenecer a un grupo de baile, y nos fuimos juntando unas cuantas en donde hoy es el Gobierno Civil, en la calle Real. Entonces no había nadie en los bajos aquellos y empezamos a enseñar<sup>12</sup>.

El antiguo responsable del ACDE, Lois Barros aseguraba que todas las componentes iniciales del grupo pertenecían a la Falange: “Todas elas pertencían á Falanxe. Non teño nin idea de como funcionaban nese momento. Eu supoño que chegaría unha orde de Madrid recién acabada a Guerra Civil e collerían a algunhas e diríanlle que había que montar iso”<sup>13</sup>.

Las personas que constan oficialmente como asesores del grupo inicial fueron personas afines al régimen, como Francisco Vales Villamarín, Joaquín Freire de Andrade y Juan Naya Pérez, cronista oficial del ayuntamiento de A Coruña y secretario de la Real Academia Gallega<sup>14</sup>, así como el gaitero Alejandro Temprano. Sin embargo, las fuentes orales coinciden en resaltar la importante colaboración del bailarín Eliseo Mosquera, más conocido como “Suco”, que fue la persona que enseñó a bailar a las primeras componentes del grupo: “Choncha aprendeu a bailar con Suco, que estaba en Cántigas da Terra. Eu supoño que naquel momento había un tío que bailaba en Cántigas da terra y se lle pediría si lles podían axudar”<sup>15</sup>.

Asimismo, Antonia Martínez Seijas recordaba sus comienzos en el grupo y la colaboración prestada por “Suco”:

La enseñanza de las danzas la hice yo, luego llegó Suco y yo no he visto una persona que tuviera una elegancia tan grande bailando, es que era una divinidad. Es que en el baile gallego el hombre se eleva y baila con una distinción enorme. Y estuvo bailando después con el grupo cuando yo me fui. Me casé y me fui a Madrid<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> Entrevista personal a M<sup>a</sup> Antonia Martínez Seijas (Choncha), 22-1-2010.

<sup>13</sup> Entrevista personal a Lois Barros, 4-8-2011.

<sup>14</sup> Informe 76/2, BNE.

<sup>15</sup> Entrevista personal a Lois Barros, 4-8-2011.

<sup>16</sup> Entrevista personal a M<sup>a</sup> Antonia Martínez Seijas (Choncha), 22-01-2010.

De este modo, en 1942 se crea oficialmente el grupo de Coros y Danzas de A Coruña dentro de la Sección Femenina de Falange y de las J.O.N.S., integrado por un total de diez mujeres<sup>17</sup> y con M<sup>a</sup> Antonia Martínez Seijas (Choncha) como primera instructora del grupo de danzas herculino hasta 1949, año en el que se marchó de Galicia y fue sustituida por Isabel Alcántara en la dirección del grupo de danza coruñés.

Como podemos observar la agrupación de baile herculina contaba solamente con mujeres como bailarinas, y es que la SF de Coruña no admitió bailarines de sexo masculino en la composición de los grupos durante al menos la primera década, por lo que las mujeres del grupo se las debían ingeniar para representar el papel de los hombres en las danzas<sup>18</sup>. Berta Tapia, una de las integrantes del grupo, recordaba cómo intentaban interpretar el rol masculino con un ajuste postural más enérgico y con los brazos más elevados:

Nosotros al principio como éramos Sección Femenina no teníamos componentes hombres y a algunas nos tocaba hacer de hombres en las danzas. Porque las danzas se han hecho para relacionarse los hombres con las mujeres en las fiestas y entonces al no haber hombres pues teníamos que hacer su papel en el baile, pues en vez de bailar más suavemente con los brazos más bajos pues lo hacíamos más fuerte. No nos vestíamos de hombres, pero hacíamos el papel de hombre<sup>19</sup>.

Por otra parte, nos encontramos con un grupo de bailarinas mujeres que danzan una música interpretada por los instrumentistas quienes, exceptuando la panderetera, siempre eran hombres, además de ser los únicos que recibían remuneración por los servicios prestados.

En el libro de normas relacionadas con el Departamento de Música confeccionado por la Regiduría de Cultura, se especificaba que para realizar la selección de instrumentistas para los grupos de CD era preferible que fueran personas conocidas de la Delegación Provincial y que reuniesen una serie de

<sup>17</sup> En un listado de primeras componentes de CD elaborado por Berta Tapia encontrado en el ACDE constan como primeras integrantes: Antonia Martínez Seijas (Choncha), M<sup>a</sup> Luisa Amenedo De Gómez, M<sup>a</sup> Luz Pérez Fraga, Áurea Cuquejo Rodríguez, M<sup>a</sup> Luisa Navarro Rodríguez, Mercedes Navarro Rodríguez, Isabel Amezcua Gómez, Ángeles Pérez Roda, M<sup>o</sup> Luisa López Yañez y Obdulia Chas Rodríguez. Según recuerda Berta Tapia en la entrevista personal, también formaba parte del grupo una mujer llamada Margot, de la que no se recuerdan sus apellidos.

<sup>18</sup> Entrevista personal a Berta Tapia Dafonte, 11-6-2009.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

condiciones lo más próximas al estilo y actitud falangista. De este modo, se demandaban personas de buena conducta, discretas, prudentes y dispuestas a cuidar la puntualidad, a acatar las órdenes y a mantener una conducta irreprochable. Siempre que se pudiese se seleccionarían camaradas para tal destino y aunque esto no fuese una condición indispensable, sí lo sería el que fueran personas de “absoluta garantía moral y adhesión al Movimiento” (Regiduría Central de Cultura, 1954: 235).

En el grupo de danzas de A Coruña, los primeros gaiteros que figuran son Julio Augusto Iglesias y Cesáreo Rodríguez, que efectivamente, cumplían los requisitos del “modo de ser” falangista, ya que pertenecían a la sección de infantería del ejército y tocaban en la banda. La instructora del grupo inicial, describía el proceso de consecución de instrumentistas para acompañar al grupo:

En principio había que buscar instrumentistas, gaiteros y eso, porque si no no había nada que hacer. Entonces dijimos, pues vamos al cuartel, y allí fue donde conocí a mi marido. Y vino conmigo una de las que bailaba, y llegamos allí y el coronel había salido a montar a caballo y cuando llegó nos dijo que no había inconveniente ninguno, que ya hablaría con la persona indicada... y esa persona era mi marido. Él se encargaba de las gaitas, él tardó en venir a los ensayos porque estaba en la Sinfónica y tenía conciertos y mientras vinieron dos magníficas personas, uno se apellidaba Santos y otro no me acuerdo cómo se llamaba. Estaban en el ejército y Julio tardó un poco más y ya empezó a venir con ellos.<sup>20</sup>

La gaita que se retrata en las fotografías de esta etapa dista mucho de parecerse a la gaita típicamente gallega. Al parecer, una de ellas fue traída directamente de Inglaterra y la otra se mandó confeccionar para que se asemejara a la inglesa: “foi un coronel a Inglaterra e lla regalaron alá e el a entregou no cuartel á banda e o marido de Choncha, Julio, montouno igual que a outra, é unha gaita galega pero mandouna facer igual que a outra”<sup>21</sup>.

En otras ocasiones los instrumentistas oficiales no pudieron asistir a alguna actuación, con lo que ocasionalmente el grupo de danzas buscaba a otros instrumentistas que acompañaran sus bailes. Así, en el Concurso Nacional de 1946 y en el viaje a Suiza en 1949 interpretaron la música de baile la agrupa-

<sup>20</sup> Entrevista personal a M<sup>a</sup> Antonia Martínez Seijas (Choncha), 22-01-2010.

<sup>21</sup> Entrevista personal a Pepe Temprano, 11-2-2012.



ción “Os da beiriña do mar de Santa Cruz” con Eduardo Piñeiro Temprano (gaitero) y Fraga (tamborilero). En el 1949, Julio Augusto Iglesias abandona el grupo y toma posesión, como gaitero oficial del grupo de danzas, Francisco Paradela Rodríguez con el tamborilero Pepito Temprano Mariñas.

Es en este mismo año, en 1942, cuando se celebra el primer Concurso Nacional de Coros y Danzas de Sección Femenina, que tiene el objeto de “estimular a las provincias participantes”<sup>22</sup>. El grupo coruñés no comenzará su participación en estos concursos de ámbito nacional hasta el año 1944, cuando ellas consideran que el grupo ya está “maduro” para la competición. En palabras de la instructora del grupo: “Los ensayos se hacían casi todos los días. Al principio solamente eran ensayo y aprender a bailar y luego empezaron los concursos”<sup>23</sup>.

De este modo se presentan durante cinco años consecutivos a las distintas pruebas provinciales y regionales para acceder a la prueba final de los concursos nacionales, consiguiendo este cometido en estas cinco ocasiones y obteniendo los siguientes resultados:

1944- III Concurso Nacional: 4º premio

1945- IV Concurso Nacional: 2º premio

1946- V Concurso Nacional: 1º premio

1947- VI Concurso Nacional: 2º premio

Los años siguientes, 1948 y 1949, van estar marcados por la participación del grupo local en viajes internacionales, lo que va a repercutir, como es obvio, en una mengua en su participación a nivel nacional, no constando la participación del grupo de Coros y Danzas de Coruña en ninguna de las fases del Concurso Nacional durante este periodo. Este procedimiento de priorizar las salidas al extranjero ante cualquier otra actividad nacional fue una constante durante toda la vida del grupo de baile hasta su disolución en el año 1977 y su transformación a Eidos. Y es que el objetivo final de los concursos nacionales era el de seleccionar los mejores grupos de España para exportarlos al extranjero y establecer lazos diplomáticos, especialmente tras el aislamiento internacional que siguió a la Segunda Guerra Mundial. Se trataba de mostrar la cara más amable de España a través de la alegría de estas muchachas.

<sup>22</sup> Documento sin título, AGA 3/51.23, Ca. 10.

<sup>23</sup> Entrevista personal a M<sup>a</sup> Antonia Martínez Seijas (Choncha), 22-10-2010.



**Imagen 3:** Fotografía de los Coros y Danzas de Coruña tomada en la recepción organizada en Buenos Aires el 10 mayo de 1948. Entre otros componentes destacan el gaitero Mundo del grupo de CD de Vigo, Choncha, Berta Tapia y Pilar Alcántara<sup>24</sup>.

De este modo, las primeras expediciones de los grupos de Coros y Danzas al extranjero se programaron hacia países francamente conniventes con la dictadura, como es el caso de la Argentina de Perón. De este modo, en 1948 el grupo de baile de Coruña, junto con otros diez grupos de Sección Femenina, participa en un primer gran viaje por Hispanoamérica, una gira que estaba dirigida a Argentina y que, tras contactos con la diplomacia, se amplió también a Brasil. Finalmente la gira planificada para una duración de dos meses se alargó un mes más. Asimismo se establecieron contactos con Uruguay para la ampliación de la gira por este país, pero finalmente el empresario que contrató el espectáculo lo canceló por miedo a la seguridad de los grupos tras haber recibido diversas amenazas. Este viaje a Argentina supuso un ensayo general de lo que habrían de ser los siguientes, aunque con el paso de los años se fueron modificando algunos aspectos.

Al año siguiente, en junio de 1949, el grupo herculino viaja junto con otros tres grupos a Suiza para actuaciones en Ginebra y Lausanne. Los catorce miembros del grupo que pertenecían al conjunto gallego eran prácticamente

<sup>24</sup> Fotografía del APPTC.



**Imagen 4:** El gaitero de Vigo y la panderetera Pilar Alcántara mientras interpretan en Brasil el “Pandeiro”<sup>25</sup>.

los mismos que habían viajado el año anterior a Argentina, con excepción de cuatro personas que habían abandonado la agrupación por haber contraído nupcias. Las bajas por matrimonio fueron una constante durante toda la historia del grupo herculino, especialmente en esta primera etapa, y la principal causa de abandono durante toda la historia de la agrupación.

Respecto al impacto exterior de este grupo, muchos son los testimonios que recordaban el gran entusiasmo que demostraba el público que presenciaba sus actuaciones. En el caso concreto de Suiza, M<sup>a</sup> del Carmen Navarro recordaba que a pesar de que todos los españoles que había en Suiza eran exiliados, al saber de la visita de los Coros y Danzas, hablaban con sus integrantes y “*se les saltaban las lágrimas recordando la Patria*”<sup>26</sup>.

Teniendo en cuenta los éxitos conseguidos por CD de España en este viaje a Lausanne y en los festivales folklóricos internacionales que se venían representando en Langollen, donde los grupos españoles habían conseguido el 2º y 3º premio, Luís Suárez Fernández determinaba: “*Era indudable que, también en Europa, la obra folklórica de la Sección Femenina conseguía imponerse*” (Suárez, 1993:219).

<sup>25</sup> s.a.(1948): *Diario A Manha* (Río de Janeiro), 27 de junio. ACDE, C1.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

Respecto al resto de las actuaciones locales y nacionales, lo cierto es que no consta ningún documento que registre estos datos durante la época que nos ocupa. No será hasta 1954, que toma el mando del grupo Felicitas San León, cuando se pueda contar con un registro minucioso y elaborado por ella misma, de todas las actuaciones en las que participaba el grupo. La poca información de que contamos en estos primeros años es insignificante, apenas algunos registros hemerográficos que nos hacen desistir de realizar un análisis de esta dimensión artística y cultural del grupo.

Por realizar un breve apunte de lo encontrado, diremos que principalmente los testimonios hemerográficos relatan la participación del grupo herculino junto con otros grupos de Sección Femenina en otra magna concentración celebrada en julio de 1943 en San Lorenzo del Escorial, Madrid (Cifra, 1994). Meses más tarde, en octubre participó del espectáculo ofrecido a Franco en el Palacio del Pardo, junto con los grupos premiados tras el II Concurso Nacional de Coros y Danzas<sup>27</sup>.

Además de participar en estos actos de reafirmación política y nacional hay constancia de la participación el día 17 de julio de 1950 en un Festival celebrado en la Plaza de Toros de Madrid para ayudar a la reconstrucción de Cuzco (Cifra, 1950).

Realizaremos en lo que sigue una breve descripción del fondo etnográfico que se conserva en los archivos consultados durante esta primera etapa del grupo de CD de Sección Femenina. En el ámbito del trabajo de campo conservado por la agrupación herculina podemos confirmar la referenciación de un total de siete bailes y danzas recogidas por alguna de las integrantes de este grupo desde su nacimiento hasta el año 50. Mostramos a continuación el listado de los bailes que se encuentran en diferentes dossiers custodiados en el ACDE:

- “Carballela”
- “Muiñeira Ribeirana”
- “Jota”
- “Danza de Darbo”
- “Danza de Damas y Galanes”
- “Muiñeira de Contrapaso”
- “El ensayo de Sobrado de los Monjes”<sup>28</sup>

<sup>27</sup> S.a.(1943): *ABC* (Madrid), 11 de octubre, 1.

<sup>28</sup> Castellanzación de Sobrado dos Monxes que mantenemos por fidelidad a todos los registros que existen sobre esta danza.

Respecto a las melodías recogidas por esta agrupación, en el caso de los primeros bailes –“Carballeza”, “Ribeirana” y “Jota” – no se conserva la partitura original con la que el grupo bailaba en esta primera etapa, sino que las partituras que perviven pertenecen a una etapa posterior, y fueron escritas por Paradela y Pepe Temprano Castro. Todo parece apuntar a que cada gaitero custodiaba sus melodías, como sucede con Pepe Temprano Castro, que nos aportó algunas melodías de su archivo personal, aunque ya de una época más tardía a la que nos ocupa.

Cuando sucede que encontramos una partitura original, podemos comprobar que, efectivamente, corresponde a una copia íntegra y literal del *Cancionero Musical de Galicia* de Casto Sampedro, como sucede con la “Danza de Darbo”, “Damas y Galanes” y la “Muiñeira de Contrapaso”. Curioso resulta también, que solamente se reconozca este préstamo en uno de los casos, concretamente en el de la “Danza de Darbo”, no haciéndose constar esta referencia en el resto de las danzas<sup>29</sup>.

El único caso donde encontramos una melodía original es en la danza de “Sobrado de los Monjes”, recogida por Isabel Alcántara en 1950, en cuya ficha oficial se hace constar que la música fue recogida de oído por un músico de la aldea, pero sin alguna explicitación de sus datos<sup>30</sup>. La partitura que se conserva en el archivo es la que se muestra a continuación, que en años sucesivos sería utilizada con su necesaria transposición por los gaiteros del grupo<sup>31</sup>.

Exceptuando la danza de “Sobrado de los Monjes”, todas las fichas de recolección de datos encontradas tienen en común la falta de especificación de la persona que realiza la recogida o de los posibles informantes. Como hemos podido observar, el panorama respecto a las melodías conservadas es desolador, pues no encontramos ninguna partitura que responda a una recogida realizada por alguno de los miembros del grupo durante los años 40.

<sup>29</sup> Remitimos al anexo documental “Catálogo de bailes y danzas relacionados con el grupo de CD de la ciudad de A Coruña” en el que se analiza la similitud que existe entre los datos que constan de estas cuatro danzas y los que se publicaron en el *cancionero* de Sampedro, siendo en ocasiones un resumen de la información original y en otros casos una copia literal.

<sup>30</sup> Como ya hemos hecho constar en otra ocasión, la calidad y la completitud de la información en las recogidas de los bailes y danzas variaban considerablemente dependiendo de la persona encargada de la confección de la ficha, normalmente la instructora del grupo.

<sup>31</sup> En el archivo de Pepe Temprano Castro encontramos una transcripción de la misma partitura con su debido transporte.



**Imagen 5:** Partitura que se conserva en el ACDE de “Sobrado de los Monjes”

Respecto a las coreografías, ocurre algo muy similar a lo que sucede con las melodías. Los materiales conservados se caracterizan por su inconsistencia, estando algunos incompletos, otros duplicados, y no explicitándose muchos de los datos de mayor valor etnográfico –como en muchos casos la fecha, el lugar de recogida, el informante, la instructora... –. Del total de bailes y danzas pertenecientes a los años 40, se considera que, exceptuando la danza de “Sobrado de los Monjes”, prácticamente todas fueron recogidas directamente del cancionero Casto Sampedro, en mayor o menor medida. Se hace constar explícitamente solamente en las coreografías de la “Danza de Darbo”, la danza de “Damas y Galanes” y la “Muiñeira de Contrapaso”.

Además, generalmente las fichas coreográficas sirven más como un recordatorio que como una guía de aprendizaje, siendo compleja en ocasiones la reconstrucción del trabajo de campo realizado por el grupo. Resulta especialmente sorprendente esta parquedad de los esquemas coreográficos siendo el grupo coruñés uno de los de mayor relieve del panorama nacional como lo prueba el hecho de haber sido premiado repetidamente en los concursos nacionales.

Por otra parte, ya ha sido señalado en investigaciones anteriores cómo los grupos de CD introdujeron de un modo más o menos consciente importantes modificaciones sobre el patrimonio que pretendían recoger y preservar, lo que

se materializó principalmente en invenciones, reducciones de las danzas y adaptaciones musicales. En algunos casos estas modificaciones se debieron a la imposibilidad de documentar exhaustivamente los ítems de las fichas de recogida, pero también a las limitaciones técnicas de las personas que recolectaban, que a fin de cuentas eran personas aficionadas.

Cuando las dirigentes del grupo se percataron de alguna incorrección en la interpretación de sus danzas intentaron enmendar el error. Esto sucedió concretamente con la “Danza de Darbo”, recogida por María Antonia Martínez Seijas, cuya música, a pesar de constar en el cancionero de Casto Sampedro, no se tomó de esta fuente en un primer momento: “La música de la de Darbo la sacó Julio porque era difícilísima de sacar. Julio era un buen músico. Siempre llevaba en el bolsillo un lápiz y un papel y escribía la música según la iba oyendo”<sup>32</sup>.

Berta Tapia recordaba haber bailado esta danza durante varios años hasta que constataron que la original no se interpretaba de ese modo, por lo que volvieron a modificarla:

En la de Darbo dicen que la que la recogió que fue Choncha, que en aquel momento no localizaron la música original y entonces buscaron una muíneira que se adaptara a la coreografía y se bailó con aquella música. Luego de bailar durante unos años, se recuperó la original, la que se dice que era la auténtica y luego para mi gusto perdió, la que sabíamos hasta el momento era una danza que estallaba de alegría y la auténtica es de una tristeza y monotonía... Y ya desde hace muchos años se dejó de bailar la que yo bailé y la nueva es bonita pero ya no impacta como aquella otra<sup>33</sup>.

Lois Barros reconocía la capacidad que tenía el grupo de CD de Coruña de admitir los errores, al haber reconocido haber hecho una mala interpretación de la coreografía del Casto Sampedro:

A Danza de Darbo colleuse da Academia Galega e anos depois volveuse a bailar en Darbo e se deron conta que a representaran mal e non tiveron problema en admitilo e cambiala. Elas fixeron unha mala interpretación do que estaba recollido no Casto Sampedro. Despois variárona<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Entrevista personal a M<sup>a</sup> Antonia Martínez Seijas (Choncha), 22-1-2010.

<sup>33</sup> Entrevista personal a Berta Tapia Dafonte, 11-6-2009.

<sup>34</sup> Entrevista personal a Lois Barros, 17-10-2011.

En muchas ocasiones las modificaciones vinieron dictadas por la necesidad de adaptar las danzas a los usos representativos que la SF les tenía destinados. De este modo, se podía recurrir a la reducción del material para adaptarlo a las nuevas condiciones de tiempo y espacio ideales para un espectáculo escénico. Esto sucedía especialmente en el caso estrictamente regulado de los concursos nacionales, donde la norma prohibía presentar danzas de más de cuatro minutos de duración, dado que de otro modo restaría agilidad al espectáculo. En el caso de que los grupos quisieran presentar una danza de más duración se debía solicitar a la Regiduría Central de Cultura su autorización, como sucedió con la Danza de “Sobrado de los Monjes” recogida por Pilar Alcántara en 1950, en cuya ficha se hace constar la autorización de la regiduría para acortar la danza a cinco minutos y medio.

Respecto a estos bailes y danzas recogidos por miembros del grupo de SF de Coruña, si realizamos una valoración de los fondos documentales encontrados en los diferentes archivos consultados, diríamos que solamente se conservan cuatro fichas oficiales, encontrándose tres de ellas en el ACDE (“Carballela”, “Ribeirana” y “Contrapaso”) y solamente una (“Danza de Darbo”) en la BNE. Todas las partituras y esquemas coreográficos que comentamos anteriormente pertenecen al ACDE.

Teniendo en cuenta esta información, y como ha venido sucediendo durante toda la dilatada historia de esta organización, podríamos afirmar que no se cumplieron las expectativas de lo que en la teoría se pretendía respecto a la formación de un gran archivo nacional que aglutinara todas las danzas de España, pues lo cierto es que el archivo de la ciudad de A Coruña contiene mucha más información de lo que se conservó finalmente en la Regiduría Central de Cultura.

El ACDE, se erige como el más relevante a nivel documental para la reconstrucción del trabajo de campo del grupo de danzas de SF de Coruña. Se desconoce si se produjo alguna pérdida u otro tipo de catalogación a la que no se ha podido acceder en esta investigación, o si realmente nunca se llegaron a enviar las cuatro fichas oficiales que no constan en Madrid. También es posible que alguna información se perdiera, especialmente una vez que la SF se disuelve oficialmente. Sin embargo, de no ser así, podríamos concluir que el afán archivístico que tanto se pretendía en la teoría, no fue efectivo en la práctica. Esta información nos lleva a valorar con más contundencia la existencia de los archivos locales, que en el caso de Coruña confirma un mayor valor etnográfico.

También es notable la diferencia entre los dos bloques de danzas, siendo las más tempranas las que menos información contienen, por lo que entende-



mos que conforme iba pasando el tiempo, las fichas se iban cumplimentando de manera más minuciosa. Podríamos hablar de una evolución positiva en el proceso de recogida del grupo, con una segunda etapa, a partir de los años 60 caracterizada por la búsqueda *in situ* de los bailes y danzas tradicionales, la mayor minuciosidad en la explicitación de la información y en la especificación de las fuentes de las que se toman los datos.

También es notable la diferencia entre los dos bloques de danzas, siendo las más tempranas las que menos información contienen, por lo que entendemos que conforme iba pasando el tiempo, las fichas se iban cumplimentando de manera más minuciosa.

### Conclusiones

En España, el franquismo, como parte de su planteamiento totalitario del estado, utilizó la música, al igual que otros espacios de la vida cultural, como un medio privilegiado de control y adoctrinamiento. Dentro de las actividades musicales desarrolladas por SF, los CD adquieren un lugar destacado, convirtiéndose en la cara más conocida, representativa y vistosa de la labor musical desempeñada por esta organización, cumpliendo un impagable servicio propagandístico y de imagen, particularmente exterior, que los integrantes de estas agrupaciones rindieron a la dictadura. Los Coros y Danzas se convirtieron en una embajada oficiosa de enorme valor para proyectarse en el exterior, especialmente en los difíciles años del ostracismo internacional que siguieron al final de la Segunda Guerra Mundial y a la derrota de los regímenes totalitarios en Alemania e Italia, con los que la Falange había mantenido contactos estrechos.

Como proyecto político, los CD de SF, pretendieron la construcción de un *corpus* folklórico común que contribuyese a crear un sentimiento de cohesión y por lo tanto una “cultura nacional” y que se atesorase en un archivo central de canciones y bailes de tradición oral. Para esta empresa se planificó una ingente tarea de recolección, documentación y estudio, que nunca pudo ser llevada a cabo en su magnitud dada la escasez de recursos humanos y materiales con que se contaba. El resultado también dependía mucho de las directrices nacionales, pero sobre todo del nivel de implicación que las personas recolectoras pusiesen, pues las retribuciones y reconocimientos por este trabajo realizado eran casi inexistentes.

Como hemos visto al aproximarnos la agrupación de CD de Coruña, en un principio las integrantes de este grupo eran exclusivamente afiliadas de la

SF y con muy poca formación técnica de baile tradicional gallego –o ninguna– y que hubieron de recurrir al consejo y auxilio de maestros de baile que venían de la tradición de los coros gallegos. Los instrumentistas, en tanto que eran hombres, no pertenecían a la SF y su procedencia estaba directamente vinculada asimismo con los coros gallegos o bien eran prestados por otras instituciones próximas, como las agrupaciones musicales del ejército en un primer momento. La apertura paulatina del franquismo a partir de la década de los 50 y la relajación de sus férreos principios favorecieron la inclusión de hombres en los grupos de baile, que en el caso de Coruña se produjo en 1952 pues difícilmente se podía sostener la idea de realizar una recreación fidedigna de los bailes con un grupo formado exclusivamente por mujeres.

Los archivos de fichas de recolección de los bailes acopiados por los CD siguen siendo una dimensión prácticamente inexplorada de la historia del folclorismo coreográfico y musical en la España del siglo XX. El estudio del grupo de A Coruña nos ha proporcionado una idea de muestra de cómo podían ser estos archivos, de su grado de completitud, y del modo en que eran utilizados para las recreaciones posteriores. Hemos podido comprobar cómo se agudizaron los rasgos más activos del folclorismo clásico y de corte más tradicionalista: la valoración de la ruralidad, la autenticidad y la antigüedad inmemorial de los materiales reproduciendo las descripciones dadas en los cancioneros precedentes, especialmente las del cancionero de Casto Sampedro.

Como hemos visto a través de este estudio, el archivo local de ACDE se erige como depositario del grueso de fondos documentales sobre el grupo coruñés, así como de otros de la provincia. La masa documental disponible sobre esta agrupación, tanto por la cantidad, como por su variedad, nos ha permitido poner color y detalle a la fotografía general de la realidad de las agrupaciones de danza de la Sección Femenina. Sin embargo, siendo el de A Coruña uno de los grupos de CD de mayor relieve en el panorama nacional, sorprende la parquedad de las informaciones etnográficas conservadas. El levantamiento de esta documentación etnográfica del grupo de CD nos permite constatar la dificultad con que esta tarea hubo de realizarse, lo limitado del alcance de la misma respecto de los resultados inicialmente pretendidos, y el interés que esta documentación tiene como manifiesto de toda una época del folclorismo en España.

## Obras citadas:

- [S. a.] (1943): [Sin título]. *ABC* (Madrid), 11 de octubre, 1
- \_\_\_ (1948): *Diario A Manhã* (Río de Janeiro), 27 de junio. ACDE, C1.
- Cifra (1944): “Festival de canciones y bailes regionales”. *La Vanguardia Española*, 8 de julio, 1.
- \_\_\_ (1950): “Brillante actuación de los coros y danzas de la Sección Femenina”. *ABC* (Sevilla), 18 de julio, 20.
- Gallego Méndez, María Teresa (1983): *Mujer, Falange y Franquismo*. Madrid: Taurus.
- Hernández Abad, Carolina (2015): *La agrupación de danza de Sección Femenina de A Coruña: dimensiones políticas, sociológicas, folklóricas y vivenciales*. Tesis doctoral, Dir. Luis Costa, Universidade de Vigo.
- Regiduría Central de Cultura de Sección Femenina (1954): *Normas relacionadas con el Departamento de Música de la Regiduría Central de Cultura*, Madrid: Delegación Nacional de Sección Femenina de F.E.T. y de las J. O. N. S.
- Sampedro y Folgar, Casto (1942): *Cancionero Musical de Galicia*. Pontevedra, Museo de Pontevedra. Reconstitución, introducción y notas bibliográficas por José Filgueira Valverde. Reed. (1982): A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza. Reed. (2007): A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, con estudios críticos de C. Valle, L. Costa, C. Villanueva y X. Groba.
- Suárez Fernández, Luis (1993): *Crónica de la Sección Femenina y de su tiempo*. Madrid: Asociación Nueva Andadura.



## LA SOCIEDAD FILARMÓNICA DE A CORUÑA Y SU REPERCUSIÓN EN LA CIUDAD ENTRE 1931 Y 1936<sup>1</sup>

ALBA DÍAZ TABOADA

*Universidade de Santiago de Compostela*

**RESUMEN:** La Sociedad Filarmónica de A Coruña fue fundada en 1904. Desde entonces ha tenido un importantísimo papel en el desarrollo musical de la ciudad mediante la organización de las temporadas anuales de conciertos y la creación de agrupaciones musicales, lo que hizo que se le pusiera a A Coruña el calificativo de ciudad musical. Este texto es una aproximación a la actividad de la Sociedad Filarmónica durante los años de la II República Española, época que creemos de bonanza para la cultura y en concreto para la música. Es indicativo de esto la evolución de una agrupación de instrumentos de arco, dirigida entre otros por el maestro Rodríguez Losada, hacia una orquesta sinfónica, dirigida en un primer momento por el maestro Garaizábal Macazaga. En definitiva, en esta época se sientan las bases para continuar su actividad durante los años posteriores y hasta nuestros días.

**PALABRAS CLAVE:** Sociedad Filarmónica, A Coruña, II República Española, orquesta filarmónica, conciertos.

**RESUMO:** A Sociedade Filarmónica da Coruña foi fundada en 1904. Desde entón ha ter un importantísimo papel no desenvolvemento musical da cidade mediante a organización das tempadas anuais de concertos e a creación de agrupacións musicais, o que fixo que se lle puxese á cidade herculina o cuali-

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido realizado en el marco del I+D+i: *Fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875-1951): Ciudades del Eje Atlántico* (REF: HAR2015-64024-R), proyecto de investigación financiado por el MINECO mediante una ayuda con Fondos FEDER de la Unión Europea.

ficativo de cidade musical. Este texto é unha aproximación á actividade da Sociedade Filarmónica durante os anos da II República Española, época que cremos de bonanza para a cultura, e en concreto para a música. É indicativo disto a evolución dunha agrupación de instrumentos de arco, dirixida entre outros polo mestre Rodríguez Losada, cara a unha orquestra sinfónica, dirixida nun primeiro momento polo mestre Garaizábal Macazaga. En definitiva, nesta época séntanse as bases para continuar a súa actividade durante os anos posteriores e ata os nosos días.

**PALABRAS CHAVE:** Sociedade Filarmónica, A Coruña, II República Española, Orquestra filarmónica, concertos.

**ABSTRACT:** The Philharmonic Society of A Coruña was founded in 1904. Since then, it has played a very significant role in the unfolding of musical events in the city by organizing the annual concert seasons and establishing musical groups, which led to the denomination of the town as the city of music. This paper is a study of the activity of the Philharmonic Society during the years of the II Spanish Republic, which we believe to be a boom period for culture and for music in particular. Indicative of this is the evolution of a group of string instruments –directed by the maestro Rodríguez Losada among others– towards a symphony orchestra, which was initially directed by the maestro Garaizábal Macazaga. In essence, it is at this time that the foundation is laid for continuing its activity in later years and up to the present.

**KEY WORDS** Philharmonic Society, A Coruña, 2nd Spanish Republic, philharmonic orchestra, concerts.

## 1. Introducción

El estudio que llevamos a cabo abarca los años de la II República Española, época posterior a la monarquía de Alfonso XIII e inmediatamente anterior a la Guerra Civil, que precedería al régimen franquista.

La ciudad de A Coruña era una sociedad estratificada, producto esto de su particular crecimiento socioeconómico (Barreiro, 1996). Existía una burguesía comercial e industrial que formaban parte de diversas sociedades recreativas y culturales, como es la Sociedad Filarmónica. Se fundó el 17 de mayo de 1904, siendo la primera de Galicia y la tercera de España, después de la de Bilbao y Málaga (Viaño, 2002). En ese año comenzaron a programar temporadas anuales de conciertos entre los meses de octubre a junio. En la ciudad de A Coruña ya desde el siglo XVIII existía una tradición bien conformada sobre la cultura musical (Alén, 2001). A día de hoy la Sociedad Filarmónica continúa su actividad, conviviendo con otras iniciativas similares que surgieron a lo largo de más de un siglo en A Coruña<sup>2</sup>.

Para este estudio la principal fuente de información a la que recurrimos es la prensa, en concreto a los dos diarios de mayor tirada con edición local, que son *La Voz de Galicia* y *El Ideal Gallego*. En la sede de la Sociedad Filarmónica nos informan que no disponen de documentación porque fue destruida en los años de la Guerra Civil.

Existen estudios relacionados con la Sociedad Filarmónica que abarcan distintos aspectos: los programas de concierto, los directores y profesores, intérpretes. Nosotros nos centraremos en la repercusión que dicha sociedad tiene en la vida cultural y social de la ciudad.

A lo largo de estas páginas haremos especial mención a la conformación y evolución de la agrupación instrumental, sobre todo a partir de 1933, que vuelve a los escenarios dirigida por el maestro Garaizábal. También veremos cómo consigue una proyección dentro de A Coruña y también hacia otras ciudades.

---

<sup>2</sup> <http://www.filarmonicacoruna.com/historia/> (última consulta: 30 de octubre de 2016)

## 2. Las agrupaciones instrumentales de la Sociedad Filarmónica: formación de la orquesta

Entre los múltiples proyectos de la Sociedad estuvieron el de tener agrupaciones propias, así como la labor educativa formando músicos que se integrasen en dichas agrupaciones o que actuasen como solistas.

### 2.1 Evolución en la formación de la orquesta

El primer concierto de esta Sociedad fue dado por un grupo de músicos locales, y en el año 1916 se constituyó la Agrupación de Instrumentos de Arco de la Sociedad Filarmónica de A Coruña<sup>3</sup>. El día 11 de febrero de 1933<sup>4</sup> anuncian la vuelta de dicha agrupación, esta vez dirigida por el maestro Garaizábal de cara a hacer un concierto en abril. Llegado el mes de abril, el día 26 la orquesta se presentó en público<sup>5</sup>. Estaba “constituida por 33 distinguidos asociados, notables ejecutantes, bajo la completísima dirección del maestro Garaizábal”. *El Ideal Gallego* se hace eco de las esperanzas de éxito, que suponían llenar la sala de conciertos y recibir grandes ovaciones. Las críticas del día siguiente son excelentes y les desean mucho éxito. Este concierto supuso un acontecimiento importante, con su reflejo en la prensa durante varios días: después del concierto hubo el obsequio de un “lunch” para “los elementos de la agrupación artística y algunos invitados”<sup>6</sup>. Todos los asistentes a dicho convite eran gente influyente en la ciudad a nivel político y administrativo.

La inauguración de la temporada 1933-1934 corre a cargo de la agrupación mencionada y tiene lugar el día 25 de octubre de 1933. En este concierto hace intervenciones de solista el violinista local Horacio Rodríguez Nache. Al día siguiente son alabados por las críticas, siendo lo más exitoso la interpretación de las obras con solista de Bach<sup>7</sup>. De esta nueva presentación en público deriva una reunión de la agrupación con la junta directiva. En esa reunión se anuncian los planes para conformar la Orquesta Sinfónica de A Coruña<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> <http://www.filarmonicacoruna.com/historia/> (última consulta: 30 de octubre de 2016)

<sup>4</sup> *La voz de Galicia*, 11 de febrero de 1933, 1.

<sup>5</sup> *El Ideal Gallego*, 26 de abril de 1933, 3.

<sup>6</sup> *El Ideal Gallego*, 28 de abril de 1933, 3.

<sup>7</sup> *La Voz de Galicia*, 26 de octubre de 1933, 1.

<sup>8</sup> *La Voz de Galicia*, 27 de octubre de 1933, 1.



Para la creación de la orquesta sinfónica de la Sociedad Filarmónica se sigue lo establecido en el apartado A, artículo 4 del decreto de 15 de septiembre de 1931 del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, que establece el programa de funciones de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos, según el que se fomenta la “Creación de las Orquestas regionales, con un mínimo de sesenta profesores, en las capitales que prácticamente se destacan como centros culturales de cada región, en las que habrá asimismo un teatro subvencionado por el Estado”<sup>9</sup>. Y en el apartado A, artículo 6, leemos: “Todas estas Corporaciones tendrán a su frente Directores titulares y suplentes. Tanto los Directores como los Profesores de Orquesta, percibirán sueldo fijo del Estado”<sup>10</sup>.

El día 14 de enero de 1934, el diario *La Voz de Galicia* anuncia que ya ha comenzado la actividad de la nueva orquesta sinfónica, ampliada hasta los cincuenta músicos. Y el 5 de abril del mismo año debuta en público la nueva orquesta, con unos sesenta músicos de cuerda y viento. Algunos procedían de la banda militar y de la del Hospicio<sup>11</sup>. El 6 de abril de 1934 la crítica de *La Voz de Galicia* dice:

Siguen siendo la base de la orquesta los valiosos elementos de la “antigua” Agrupación, cuyos entusiasmos no menguan. Se les han unido otros, de la notable banda militar del regimiento número 8 y de la Academia de música del Hospicio – instrumentos de metal y madera, trompas, flautas, oboe, fagots, etcétera. Y como el ilustre director, no ha variado, y este perseverante y cultísimo maestro Garaizábal pone, hoy como ayer, todo su talento y su fe artística en la superación de la propia obra, sonando y fundiendo bajo su magistral batuta a los diversos componentes, el éxito sobrevino franco y lógico, tras unos meses de trabajo y de anhelos.

En *El Ideal Gallego* leemos: “Está integrada por cincuenta y seis profesores – que este nombre merecen mejor que el de ejecutantes– cuya disciplina en el momento de la interpretación sólo puede compararse con su entusiasmo a priori”<sup>12</sup>.

Al día siguiente, 7 de abril de 1934, en el diario *El Ideal Gallego* se pone de relieve que la orquesta es muestra de una “admirable convivencia de coruñeses

<sup>9</sup> *Gaceta de Madrid*, nº 259, 16 septiembre 1931, pp. 1.845-1.847.

<sup>10</sup> *Ídem*.

<sup>11</sup> *La Voz de Galicia*, 6 de abril de 1934, 1.

<sup>12</sup> *El Ideal Gallego*, 6 de abril de 1934, 5.

pertenecientes a todas las clases sociales” y que “hará un viaje artístico por las ciudades gallegas”<sup>13</sup>. Asimismo publica una entrevista con el maestro Garaizábal en la que este manifiesta que está encantado con la orquesta. Añade que esta agrupación es la primera en su género en Galicia, por ser una orquesta completa.

En esa entrevista Garaizábal habla sobre el estado económico de la Sociedad. Dice: “Concierto hay de los que da la Filarmónica que deja 6 y 8.000 pesetas de pérdida, a pesar de ello continúan haciendo desfilar por nuestro Coliseo las firmas de renombre universal”<sup>14</sup>.

Podemos deducir que el número de músicos en la orquesta no era constante en los primeros momentos, aunque empieza a serlo a partir de 1935. En un artículo del 18 de enero de ese año se informa de que la orquesta estaba “formada por sesenta ejecutantes, entre los que figuran las bellas señoritas Victoria Casal y Ana María Alvarar, y dirigida por el ilustre maestro Garaizábal”<sup>15</sup>.

Se puede apreciar en otro artículo del día siguiente lo mucho que se valoraba a esta orquesta, presentada también con sesenta ejecutantes casi todos aficionados: “El acierto, el talento y la perseverancia de un notable maestro y el concurso, afectuoso y sincero de los diversos componentes, obraron el milagro”<sup>16</sup>.

En la crónica del concierto del 17 de marzo de 1936, además de resaltar a calidad musical de la orquesta y la maestría de su director, se vuelve a insistir en que el número de ejecutantes era de sesenta<sup>17</sup>.

## ***2.2. Alcance de la orquesta de la Sociedad Filarmónica de A Coruña en Galicia***

La orquesta de la Sociedad Filarmónica de A Coruña extendió su ámbito de actuaciones a otras ciudades gallegas en la época que estudiamos. Los medios de comunicación nos informan de que en sus visitas gozaron de la calurosa acogida por parte de la afición musical de las ciudades visitadas y de los cargos políticos y administrativos.

<sup>13</sup> *El Ideal Gallego*, 7 de abril de 1934, 1.

<sup>14</sup> *El Ideal Gallego*, 7 de abril de 1934, 1.

<sup>15</sup> *La Voz de Galicia*, 18 de enero de 1935, 1.

<sup>16</sup> *La Voz de Galicia*, 19 de enero de 1935, 1-2.

<sup>17</sup> *La Voz de Galicia*, 18 de marzo de 1936, 1.

Mencionamos que a los pocos meses de su debut como orquesta filarmónica, el 7 de octubre de 1933, fue invitada a Lugo por la comisión de las fiestas de San Froilán<sup>18</sup>. A mayores del triunfo a nivel artístico, esta visita sirvió como motivo de “estrechamiento de vínculos cordiales entre dos pueblos”<sup>19</sup>. La recepción ha sido muy buena, se ha llenado el teatro en el que se realizó la actuación y los miembros de la agrupación fueron obsequiados después de la cena con un café de honor y un baile que se prolongó hasta las 3 de la madrugada, hora en la que tuvo lugar el regreso a A Coruña<sup>20</sup>.

El día 3 de mayo de 1934 la orquesta visita Ferrol. En *La Voz de Galicia* publican: “La visita, pues, tendrá una alta significación en cuanto a anudar lazos de sentimiento y afecto entre las dos ciudades y, desde luego, en el aspecto artístico en el que la Orquesta Filarmónica desempeña tan relevante papel”<sup>21</sup>.

En los años que abarcamos hay un evento que para la ciudad de A Coruña es especialmente relevante, en que dos de sus agrupaciones musicales se unen para hacer un concierto. El día 14 de febrero de 1935 se unen para hacer un concierto conjunto la orquesta de Garaizábal con la Coral Polifónica “El Eco” dirigida por el maestro Fernández Amor. La prensa transmite la expectación por el acontecimiento de la siguiente manera:

Entre las personas que conocen el proyecto, ha tenido el anuncio del concierto tan entusiasta acogida que el día 14 será escaso el recinto del teatro para albergar a la enorme concurrencia que acudirá a aplaudir a las dos magníficas colectividades artísticas fundidas en una empresa común por el arte y para el arte<sup>22</sup>.

Otro evento en el que se unieron la orquesta filarmónica y una coral fue el concierto sacro del día 8 de abril de 1936. Fue con la Coral Polifónica de Pontevedra con más de sesenta coristas, dirigida por don Antonio Blanco Porto. Celebraron un concierto sacro con obras de los maestros de la polifonía religiosa<sup>23</sup>.

<sup>18</sup> *La Voz de Galicia*, 5 de octubre de 1933, 1.

<sup>19</sup> *Ídem*.

<sup>20</sup> *El Ideal Gallego*, 8 de octubre de 1933, 4.

<sup>21</sup> *La Voz de Galicia*, 29 de abril de 1934, 1.

<sup>22</sup> *El Ideal Gallego*, 10 de febrero de 1935, 2.

<sup>23</sup> *La Voz de Galicia*, 8 de abril de 1936, 1.

### 2.3. Presencia de la mujer en la orquesta

En la orquesta de la Sociedad Filarmónica de A Coruña encontramos la presencia femenina, dato muy subrayado en la prensa de esta época. No encontramos referencias a la presencia de mujeres músicos en las críticas de conciertos de otras orquestas como por ejemplo las Orquestas Sinfónica, Clásica o Filarmónica de Madrid. El hecho de que se haga hincapié en la presencia de la mujer dentro de una orquesta denota, desde el punto de vista social, lo extraordinario de esta circunstancia.

El día 26 de octubre de 1933, en la crítica del concierto inaugural de la temporada 1933-1934 a cargo de la Agrupación de Instrumentos de Arco se lee: “Las bellas y elegantes señoritas Ana María Álvarez y Victoria Casal, que forman parte de la orquesta y son en ella preciado ornato, fueron delicadamente obsequiadas con dulces y flores”<sup>24</sup>.

En el diario del 6 de abril de 1934 leemos que se les entregan “flores y otros presentes a las dos hermosas señoritas Ana María Alvajar y Victoria Casal que son ornato y gala entre los violines”<sup>25</sup>.

Una crítica del concierto del día 8 de abril de 1936 en que actúan la Coral Polifónica de Pontevedra con la Orquesta Filarmónica coruñesa dice que “Garaizábal y Blanco Porto, que tanto valen, tuvieron que saludar juntos, muchas veces, desde el proscenio, al tiempo en que eran obsequiadas con ramos de flores las bellas damitas del Coro y de la Orquesta y las ovaciones largas llenaban los ámbitos”<sup>26</sup>.

Hacia el final del período que abarcamos leemos en una crítica: “Son sesenta los ejecutantes – entre ellos tres bellas señoritas a una de las cuales, Rita Soto, aplaudimos ayer por primera vez”<sup>27</sup>.

### 2.4. Influencia de otras orquestas en las agrupaciones de la Sociedad Filarmónica

Apreciamos con cierta claridad una influencia de las orquestas de Madrid en la orquesta de la Sociedad Filarmónica de A Coruña. Con frecuencia compara sus presentaciones en público con las de la Orquesta Sinfónica de Madrid

<sup>24</sup> *La Voz de Galicia*, 26 de octubre de 1933, 1.

<sup>25</sup> *La Voz de Galicia*, 6 de abril de 1934, 1.

<sup>26</sup> *La Voz de Galicia*, 9 de abril de 1936, 1.

<sup>27</sup> *La Voz de Galicia*, 17 de marzo de 1936, 2.

dirigida por el maestro Arbós y hace el seguimiento de sus giras. Así, por el diario *La Voz de Galicia*, el 3 de mayo de 1935, fecha próxima a los conciertos de la misma en A Coruña, supimos que ya habían comenzado su gira<sup>28</sup>. También días después, el 9 de mayo del mismo año, éramos conocedores de su “clamoroso éxito en Lisboa y Oporto”<sup>29</sup>.

También es relevante el nombramiento de su director, el maestro Arbós, como Hijo adoptivo de la ciudad de A Coruña en mayo del año 1934, entre los homenajes que recibía al cumplir los 70 años<sup>30</sup>. Con motivo de estos homenajes la Sociedad Filarmónica presenta el propósito de crear un “Premio Arbós” que se otorgaría el 24 de diciembre, aniversario del natalicio del ilustre maestro, a una composición orquestal sobre tema gallego<sup>31</sup>.

En cierto modo, la Orquesta Sinfónica de Madrid era la entidad que se encargaba de mostrar las novedades que se iban produciendo en el mundo de la creación musical, como podemos extraer de la crítica de uno de sus conciertos: “En la segunda [parte], ofreció la Sinfónica una interesante novedad musical”<sup>32</sup>.

### 3. Relación de conciertos entre los años 1931-1936

Relacionamos a continuación los conciertos ofrecidos por la Sociedad Filarmónica en la ciudad de A Coruña. Partimos para ello de las *Reflexiones sobre el ambiente musical en La Coruña (1920-1980) a través del “Fondo Bugallal”* (Alén, 2001) y añadimos 17 conciertos más, de los que tuvimos noticia por las fuentes consultadas, hasta un total de 62 conciertos referenciados.

Nº	Fecha	Intérpretes
288	28-1-1931	José Cubiles
290	24-3-1931	Orquesta Clásica de Madrid (director: Saco del Valle)
291	25-3-1931	Orquesta Clásica de Madrid (director: Saco del Valle)
292	19-5-1931	Orquesta Sinfónica de Madrid (director: Arbós)
293	20-5-1931	Orquesta Sinfónica de Madrid (director: Arbós)
294	21-5-1931	Orquesta Sinfónica de Madrid (director: Arbós)

<sup>28</sup> *La Voz de Galicia*, 3 de mayo de 1935, 1.

<sup>29</sup> *La Voz de Galicia*, 9 de mayo de 1935, 1.

<sup>30</sup> *La Voz de Galicia*, 25 de mayo de 1934, 1.

<sup>31</sup> *La Voz de Galicia*, 27 de mayo de 1934, 1-2.

<sup>32</sup> *El Ideal Gallego*, 14 de mayo de 1936, 8.

- 295 23-10-1931 Manuel Quiroga y Marta Leman
- 296 13-11-1931 Carlota Dahmen y Karl Delseit
- 297 10-12-1931 Coral Polifónica "El Eco" (director: Fernández Amor)
- 298 15-12-1931 Claudio Arrau
- 299 15-1-1932 Mauricio Eisenberg y Rafael Gálvez
- 300 8-3-1932 Ángeles Ottein y Carmen Rosa
- 301 18-4-1932 Cuarteto de Dresde
- 302 12-5-1932 Trío Madrid
- 303 13-5-1932 Trío Madrid
- 304 31-5-1932 Ruggero Gerlin
- 305 11-6-1932 Orquesta Sinfónica de Madrid (director: Arbós)
- 306 12-6-1932 Orquesta Sinfónica de Madrid (director: Arbós)
- 307 13-6-1932 Orquesta Sinfónica de Madrid (director: Arbós)
- 308 14-6-1932 Orquesta Sinfónica de Madrid (director: Arbós)
- 309 9-11-1932 Orquesta Filarmónica de Madrid (director: Pérez Casas)
- 310 10-11-1932 Orquesta Filarmónica de Madrid (director: Pérez Casas)
- 311 14-12-1932 Cuarteto Kolisch
- 312 23-1-1933 Carlota Dahmen-Chao y J. M<sup>a</sup> Franco
- 313 8-2-1933 Alejandro Brailowsky
- 314 23-3-1933 Raya Garbousova y Lidia Garbousova
- 315 30-3-1933 Coral Polifónica "El Eco" (director: Fernández Amor)
- 316 26-4-1933 Agrupación Instrumental de Arcos (director: Garaizábal)
- 317 18-5-1933 Orquesta Sinfónica de Madrid (director: Arbós)
- 318 19-5-1933 Orquesta Sinfónica de Madrid (director: Arbós)
- 319 20-5-1933 Orquesta Sinfónica de Madrid (director: Arbós)
- 320 8-6-1933 Coral Polifónica de Lugo (director: Sariñena)
- 321 25-10-1933 Agrupación Instrumental de Arcos (Rodríguez Nache violín solista)
- 322 7-11-1932 Conchita Oliver y Pilar Cavero
- 323 20-12-1933 Nathan Milstein y Vincenzo Vitale
- 324 9-1-1934 Paul Mekanowitzky y Pilar Cavero
- 325 22-3-1934 José Cubiles
- 326 5-4-1934 Orquesta Filarmónica de A Coruña
- 327 19-4-1934 Coro de Cosacos del Don (director: Serge Jaroff)
- 330 24-5-1934 Orquesta Sinfónica de Madrid (director: Arbós)
- 331 25-5-1934 Orquesta Sinfónica de Madrid (director: Arbós)
- 332 26-5-1934 Orquesta Sinfónica de Madrid (director: Arbós)

333	14-10-1934	Antonio Huarte y Pilar Cruz
334	24-10-1934	Ania Dorfmann
335	23-11-1934	Mischa Elman y Marcel von Gool
336	18-1-1935	Orquesta De la Sociedad (director: Garaizábal)
337	14-2-1935	Orquesta Filarmónica de A Coruña y Coral Polifónica “El Eco”
338	28-3-1935	Lola Rodríguez-Aragón y Joaquín Turina
339	30-4-1935	Carmencita Colina y Carmen Diez Martín
340	15-5-1935	Orq. Municipal de Bilbao (director: Jesus Arámbarri)
341	16-5-1935	Orq. Municipal de Bilbao (director: Jesus Arámbarri)
342	17-5-1935	Orq. Municipal de Bilbao (director: Jesus Arámbarri)
343	23-10-1935	Conferencia Nemesio Otaño con Teresa Alonso
345	8-4-1936	Rosette Anday y Herbert Winkler
346	10-1-1936	Cuarteto Gertler
347	13-2-1936	Alejandro Uninsky
348	17-3-1936	Orquesta de la Sociedad
349	2-4-1936	Enrico Mainardi
350	8-4-1936	Concierto Sacro: Coral Polifónica de Pontevedra y Orquesta Filarmónica de A Coruña
351	13-5-1936	Orquesta Sinfónica de Madrid (director: Arbós)
352	14-5-1936	Orquesta Sinfónica de Madrid (director: Arbós)
353	15-5-1936	Orquesta Sinfónica de Madrid (director: Arbós)

#### 4. Labor educativa y cultural de la Sociedad Filarmónica

Una de las funciones esenciales de la Sociedad Filarmónica era la cultural, por medio de la organización de conciertos musicales, con artistas invitados de reconocimiento internacional y orquestas de prestigio, así como por la presentación y difusión de nuevas corrientes estilísticas.

En la crítica del concierto del día 20 de mayo de 1931 a cargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid, sobre la obra de Mossolov “Fundición de acero” leemos lo siguiente: “Predominó, como era de esperar, el espíritu cultural, educador, que no debe perder nunca nuestra Sociedad Filarmónica. Y no hay porque arrepentirse de lo que en el estreno pudiera haber de riesgo. Unánime fue el aplauso comprensivo del auditorio. Así está bien”<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> *La Voz de Galicia*, 21 de mayo de 1931, 1

En referencia al concierto del día 21 de mayo de 1934 en el que la orquesta de la Sociedad Filarmónica “se dará a conocer y contribuirá a la difusión de la cultura artística entre el elemento obrero, ansioso de disfrutar de estas selectas manifestaciones de la interpretación musical que tiene en la Orquesta Filarmónica Coruñesa exponente tan significado y admirado”<sup>34</sup>.

Menciones a esta labor educativa y al deseo de ser plenamente receptivos también la vemos en los diarios como parte de las críticas de los conciertos:

No es nuestro público de los menos reacios a trabar conocimiento con artistas nuevos. Le acomoda gustar de lo bueno y ya conocido; pero, cuando se le pone en presencia de un valor positivo, reacciona siempre con demostraciones expresivas de que ha sabido catarlo. Tal el caso de anoche<sup>35</sup>.

Otro aspecto en el que vemos la labor cultural y educativa de la Sociedad Filarmónica es en la creación de un Conservatorio de música en A Coruña en el año 1935 (Viaño, 2002) siguiendo las disposiciones del decreto mencionado que en su apartado A, artículo 2, recoge que la Junta Nacional de la Música y los Teatros Líricos tiene en su programa la creación de Escuelas Nacionales de Música, “una en cada Centro regional”<sup>36</sup>.

En el mismo decreto, en el apartado D, artículo 1, se recogen las condiciones para optar a las “Subvenciones pertinentes a las Corporaciones y teatros que dependan de la Junta”<sup>37</sup>. Leemos en el acta del 9 de noviembre de 1935 de la sesión celebrada por la Junta de Oficiales y Comisión Curadora de las escuelas en Santiago de Compostela:

Seguidamente lee artículos de prensa referentes a la actuación de la Filarmónica de la Coruña nombrando profesorado para su presunto Conservatorio; y sobre la discusión que se entabló entre dicha Filarmónica y el Delegado del Gobierno con motivo de los nombramientos de profesores hechos por uno y otro en absoluto desacuerdo. A continuación se da cuenta de las últimas noticias recibidas del Sr. Viguri. El citado Diputado confirma que en el Presupuesto original aparece la subvención de Conservatorio regional consignada para “Santiago (Coruña)” y que

<sup>34</sup> *La Voz de Galicia*, 11 de mayo de 1934, 1.

<sup>35</sup> *La Voz de Galicia*, 25 de octubre de 1934, 1.

<sup>36</sup> *Gaceta de Madrid*, nº 259, 16 septiembre 1931, 1.845-1.847

<sup>37</sup> *Ídem*.



en el ejemplar impreso han sido suprimidos el nombre de Santiago y el paréntesis que encierra el de Coruña. También manifiesta que hizo gestiones en la Intervención de Hacienda, por cuya virtud se suspendieron los pagos de la subvención a la Coruña<sup>38</sup>.

Encontramos en *La Voz de Galicia* referencias directas a los aprendizajes que reciben los alumnos en el conservatorio de la Sociedad Filarmónica de A Coruña:

¿Qué mejor y más práctico testimonio de lo que es y significa nuestro Conservatorio de música, vivero constantemente renovado de ejecutantes jóvenes? En el Conservatorio de la Filarmónica coruñesa estudian y se adiestran para poder luego volar lejos, ya aptos y útiles a sí mismos<sup>39</sup>. Porque aunque a muchos es bien notorio, no está fuera de ocasión repetir que la constante labor de educación y refinamiento del gusto artístico que la Sociedad Filarmónica local viene realizando – con admirable tesón que apenas tiene par en las provincias de España – alcanza a todos: a los que pueden soportar sin esfuerzo las modestas cuotas sociales y a aquellos desprovistos para los que cualquier sacrificio económico sería heroico y a quienes se reconoce el derecho a satisfacer los anhelos de una probada afición, facilitarán doseles el acceso a estos festivales de ejemplar valor educativo<sup>40</sup>.

Esta labor educativa y cultural se hace evidente en la existencia de un Conservatorio, del que tenemos noticias sobre algunos conciertos de fin de curso, en los que actuaban los alumnos más destacados y la orquesta formada por instrumentos de arco<sup>41</sup>, como por ejemplo el del día 30 de junio de 1936.

## 5. Juntas generales ordinarias de la Sociedad Filarmónica

Todos los años, en los últimos días de cada mes de junio se solía convocar una junta general ordinaria. En estas la directiva de la sociedad compartía la memoria de actividades anuales y se hacían las elecciones para la junta de gobierno de la misma. Las dos semanas siguientes consecutivas se daban de plazo

<sup>38</sup> Archivo de Galicia. *Fondo Sociedad Económica de Amigos del País*. Libro de Actas n 7.

<sup>39</sup> *La Voz de Galicia*, 18 de marzo de 1936, 1.

<sup>40</sup> *La Voz de Galicia*, 15 de mayo de 1936, 1.

<sup>41</sup> *El Ideal Gallego*, 30 de junio de 1936, 2.

para inscribirse como socios a fin de cubrir las vacantes producidas por ausencias y defunciones<sup>42</sup>.

Tenemos los siguientes datos de los resultados de las elecciones a la junta directiva de la sociedad: “reelegidos don Fernando Martínez Morás presidente, don Ramón Zincke Tesorero y don Rafael Pérez Gómez vocal”<sup>43</sup>; “presidente, don Fernando Martínez Morás; vicepresidente, don Manuel Boedo; tesorero, don Ramón Zincke; secretario, don Luís Arias Andreu y vocales don Rafael Pérez Gómez y don Eduardo Rodríguez Losada.”<sup>44</sup>; “Fueron reelegidos por aclamación los directivos que cesaban, señores Martínez Morás (presidente), Carballo Fernández (vicepresidente) y Zincke (tesorero)”<sup>45</sup>.

Deducimos de estas citas que los cargos en la junta directiva de la sociedad no cambiaban con cierta frecuencia, sino que una persona que ejercía un cargo lo conservaba durante años.

## 6. Conclusiones

La Sociedad Filarmónica tuvo un papel predominante en la cultura musical de la ciudad de A Coruña, ya desde el momento de su creación. Esto sucedía no sólo por la organización de las temporadas anuales de conciertos, sino por la labor de formar músicos locales y de involucrarlos en la actividad concertística.

Destacó su labor educativa a todos los niveles. Hacia el público, mediante la continua búsqueda de novedades y las conferencias acerca de música como la pronunciada por Nemesio Otaño. Esto se tradujo en la existencia de un público crítico, lo que podemos apreciar en las críticas de prensa.

Otro aspecto educativo fue la enseñanza en el Conservatorio de la Sociedad. De esta institución sale la cantera que va a formar parte de sus agrupaciones instrumentales, o los solistas que tienen éxito en toda la península y en el extranjero.

La orquesta filarmónica dirigida por el maestro Garaizábal era un grupo versátil, pues se incrementó desde una agrupación más pequeña; era perseverante, ya que los músicos en su mayoría aficionados llevaban las obras de los programas hasta un nivel aceptable; y era un grupo plural en muchos sentidos:

<sup>42</sup> *El Ideal Gallego*, 22 de junio de 1934, 4.

<sup>43</sup> *El Ideal Gallego*, 29 de junio de 1932, 3.

<sup>44</sup> *El Ideal Gallego*, 30 de junio de 1934, 4.

<sup>45</sup> *El Ideal Gallego*, 1 de julio de 1936, 2.

los músicos provenían tanto de la agrupación anterior más pequeña, como de otras bandas, o eran socios de la Filarmónica. También era plural por ser una orquesta mixta, en una época que lo más frecuente era que no lo fueran. Siempre conseguía buenas críticas y tenía la cualidad de atraer la atención de la gente de A Coruña así como de otras ciudades.

Aunque a la mayoría de los conciertos solamente podían acudir los socios y sus familias, la Sociedad tenía un compromiso social, lo que ejemplificamos con el concierto para obreros, lo que nos da una pista de que dentro de una sociedad tan estratificada había un interés por llegar a todo el mundo de forma igual. Podemos interpretarlo como acercar la cultura a las masas y educar al pueblo.

La época de la II República fue un momento de mucha actividad para esta sociedad, que aprovechaba las buenas comunicaciones con el resto de las provincias y con Europa para atraer artistas internacionales de máximo nivel.

La referencia musical más importante es la de la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por el condecorado maestro Arbós. En las críticas y en la expectación se percibe la esperanza de grandiosidad. La estancia en A Coruña de dicha orquesta siempre era un acontecimiento, y siempre se contrataba más de un concierto, habitualmente tres, en los que eran ampliamente ovacionados. De esta orquesta siempre se esperaba alguna obra en programa que estuviera compuesta según las tendencias más modernas y siempre eran aceptadas, que no siempre entendidas, mas la interpretación era majestuosa y se consideraba siempre un ejemplo a tomar.

En este trabajo pudimos ver la capacidad integradora de la música y de unión entre ciudades gracias a la orquesta dirigida por el maestro Garaizábal; visitaron Lugo y Ferrol. Recibieron también a la Coral Polifónica de Pontevedra para dar un concierto sacro.

Podemos considerar que la Sociedad Filarmónica es una entidad muy mediática. Goza de gran presencia en la prensa, lo que nos da una pista también del interés y consideración por parte de los lectores de los diarios con los que documentamos este estudio.

### Obras citadas:

[S. a.] (1931): "Sociedad Filarmónica: El segundo concierto de la Orquesta Sinfónica".

*La Voz de Galicia*, 21 de mayo, 1.

\_\_\_ (1931): [Sin título]. *Gaceta de Madrid*, 19 de septiembre, pp. 1.845-1.847.

\_\_\_ (1932): "Sociedad Filarmónica". *El Ideal Gallego*, 29 de junio, 3.

- \_\_\_ (1933): "Arte musical: La orquesta de la Filarmónica". *La Voz de Galicia*, 11 de febrero, 1.
- \_\_\_ (1933): "Sociedad Filarmónica: El concierto de hoy". *El Ideal Gallego*, 26 de abril, 3.
- \_\_\_ (1933): "Sociedad Filarmónica: Obsequio a unos artistas". *El Ideal Gallego*, 28 de abril, 3.
- \_\_\_ (1933): "Una fiesta artística: La orquesta de la Filarmónica, en Lugo". *La Voz de Galicia*, 5 de octubre, 1.
- \_\_\_ (1933): "La orquesta de la Filarmónica coruñesa en Lugo: Brillante concierto en el Círculo de las Artes". *El Ideal Gallego*, 8 de octubre, 4.
- \_\_\_ (1933): "Sociedad Filarmónica: Anoche volvió a triunfar la Orquesta". *La Voz de Galicia*, 26 de octubre, 1.
- \_\_\_ (1933): "De Arte: La Filarmónica y su Orquesta". *La Voz de Galicia*, 27 de octubre, 1.
- \_\_\_ (1934): "La Orquesta Filarmónica Coruñesa: Su presentación". *El Ideal Gallego*, 6 de abril, 5.
- \_\_\_ (1934): "La Orquesta Filarmónica Coruñesa: Una grata fiesta de presentación". *La Voz de Galicia*, 6 de abril, 1.
- \_\_\_ (1934): "La Orquesta Filarmónica Coruñesa". *El Ideal Gallego*, 7 de abril, 1.
- \_\_\_ (1934): "Sociedad Filarmónica: La orquesta a Ferrol". *La Voz de Galicia*, 29 de abril, 1.
- \_\_\_ (1934): "Concierto próximo". *La Voz de Galicia*, 11 de mayo, 1.
- \_\_\_ (1934): "Los conciertos de la Sinfónica: El primero". *La Voz de Galicia*, 25 de mayo, 1.
- \_\_\_ (1934): "Arbós y la Orquesta Sinfónica: El Homenaje de la Sociedad Filarmónica". *La Voz de Galicia*, 27 de mayo, pp. 1-2.
- \_\_\_ (1934): "Sociedad Filarmónica". *El Ideal Gallego*, 22 de junio, 4.
- \_\_\_ (1934): "Sociedad Filarmónica". *El Ideal Gallego*, 30 de junio, 4.
- \_\_\_ (1934): "La Sociedad Filarmónica: El concierto de anoche". *La Voz de Galicia*, 25 de octubre, 1.
- \_\_\_ (1935): "Sociedad Filarmónica: El concierto de hoy". *La Voz de Galicia*, 18 de enero, 1.
- \_\_\_ (1935): "Sociedad Filarmónica: La orquesta "de casa" da un notable concierto. *La Voz de Galicia*, 19 de enero, pp. 1-2.
- \_\_\_ (1935): "Sociedad Filarmónica: Una gran fiesta de arte". *El Ideal Gallego*, 10 de febrero, 2.
- \_\_\_ (1935): "La tournée de la Sinfónica". *La Voz de Galicia*, 3 de mayo, 1.
- \_\_\_ (1935): "El concierto de hoy en el Rosalía". *La Voz de Galicia*, 9 de mayo, 1.
- \_\_\_ (1936): "Sociedad Filarmónica: El brillante concierto de hoy". *La Voz de Galicia*, 17 de marzo, 2.
- \_\_\_ (1936): "El festival artístico de ayer: La Orquesta Filarmónica coruñesa da un gran concierto". *La Voz de Galicia*, 18 de marzo, 1.
- \_\_\_ (1936): "El magnífico Concierto Sacro de hoy: Ayer llegó la Polifónica de Pontevedra. *La Voz de Galicia*, 8 de abril, 1.

- \_\_\_ (1936): “La Coral de Pontevedra y la Orquesta de La Coruña”. *La Voz de Galicia*, 9 de abril, 1.
- \_\_\_ (1936): “El primer concierto de la Orquesta Sinfónica fue un gran éxito”. *El Ideal Gallego*, 14 de mayo, 8.
- \_\_\_ (1936): “La Orquesta Sinfónica de Madrid: Segundo Concierto”. *La Voz de Galicia*, 15 de mayo, 1.
- \_\_\_ (1936): “Esta tarde, concierto de la Filarmónica”. *El Ideal Gallego*, 30 de junio, 2.
- \_\_\_ (1936): “Concierto de fin de curso de la Filarmónica”. *El Ideal Gallego*, 1 de julio, 2.
- Alén, Pilar (2001): “Reflexiones sobre el ambiente musical en La Coruña” (1920-1980) a través del “Fondo Bugallal”. En *Campos interdisciplinarios de la musicología*, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 213-234.
- Barreiro Fernández, Xosé R. (1996): *Historia de la ciudad de La Coruña*. La Coruña: La Voz de Galicia.
- Viaño Sánchez, Olga Cristina (2002): “La Sociedad Filarmónica de La Coruña Mantuvo durante más de cien años la actividad musical en la ciudad”. En Barbeito Rocha, José Antonio (ed.) *La Coruña: historia y turismo*, La Coruña.



## LA BANDA MUNICIPAL DE SANTIAGO EN LA VIDA MUSICAL DE LA CIUDAD (1876-1936)

BEATRIZ CANCELA MONTES  
*Doctora por la Universidad de Oviedo*

**RESUMEN:** La Banda Municipal de Santiago de Compostela, nacida en un primer momento al amparo del hospicio compostelano como tantas otras a partir de este mediados de siglo XIX, es claro ejemplo de colectividad musical inherente al devenir de la ciudad y de la sociedad adyacentes. Son 60 años en los que circunscribimos este acercamiento a la intensa trayectoria que desarrolló la Banda, desde aquel de 1876 cuando se da a conocer el primer reglamento interno de la agrupación evidenciando ya una firme identidad, hasta 1936 con la irrupción de la Guerra Civil, anticipando un momento de flaqueza del que tardará en resarcirse. Como ente vivo y en constante transformación no será ajena a los elementos constitutivos de la ciudad: centros religiosos, educativos o culturales, con los que no solo interactuará sino que se retroalimentará articulando un sólido engranaje de intercambio musical y cultural.

**PALABRAS CLAVE:** Banda municipal de Santiago de Compostela, música civil, hospicio, ambientes musicales.

**RESUMO:** A Banda Municipal de Santiago de Compostela, nacida nun primeiro momento ao amparo do hospicio compostelán, como tantas outras a partir de mediados de século XIX, é claro exemplo de colectividade musical inherente ao devir da cidade e da sociedade adxacentes. Son 60 anos nos que circunscribimos este achegamento á intensa traxectoria que desenvolveu a Banda, desde aquel de 1876 cando se dá a coñecer o primeiro regulamento interno da agrupación, que evidencia xa unha firme identidade, ata 1936 coa irrupción da Guerra Civil, anticipando un momento de fraqueza do que tardará en resarcirse. Como ente vivo e en constante transformación, non será

allea aos elementos constitutivos da cidade: centros relixiosos, educativos ou culturais, cos que non só interactuará senón que se retroalimentará articulando un sólido engrenaxe de intercambio musical e cultural.

**PALABRAS CHAVE:** Banda municipal de Santiago de Compostela, música civil, hospicio, ambientes musicais.

**ABSTRACT:** The Municipal Band of Santiago, initially founded under the auspices of the Santiago hospice like so many others in the mid XIX century, is a clear example of how the city and its environs collectively strove for a musical future. We focus our attention on sixty years of intense activity on the part of the Band, from 1876 -when the first statute of the band is issued confirming its identity- to 1936 with the start of the Civil War, anticipating a momentary decline which will take some time to recover from. As a lively and ever-changing institution it will establish links with all sorts of entities in the city: religious, educational or cultural centers, with which it will not only interact but will provide feedback as well within a network of musical and cultural exchange.

**KEY WORDS:** Municipal Band of Santiago, civil music, hospice, musical settings.



En Venecia, de noche, los canales se pueblan de góndolas en que viajan amantes, que, a veces, se asesinan. En Siena es inevitable imaginar el tropel de caballeros corriendo por su plaza. En Florencia se recuerdan escenas pintadas y hermosos petimetres en persecución de damiselas. Y en Roma... ¿qué imagina uno de Roma? ¿El fasto Papal? Compostela, con ser tan antigua, no sugiere ni caballeros ni peregrinos, ni siquiera ilustrados de peluca y espadín, sino conspiradores románticos, parejas de muchachas que se disimulan en las sombras, canónigos bien envueltos en sus manteos, y, todo lo más, todo lo más, una procesión del Corpus (Torrente Ballester, 1998: 7-8).

### 1. 1876

No es fruto del azar el hecho de establecer el punto de partida en 1876 ante una ya casi treintañera Banda Municipal de Santiago. Realmente, desde el momento de su creación, allá por 1848, varios serán los motivos que clamen por una profunda reorganización desde sus cimientos y dos serán los momentos cruciales: en primer lugar la aprobación del que está considerado como el primer reglamento (1876), a su vez el revulsivo al segundo momento al que aludimos, el gran cambio que se auspicia y se verifica en la década de 1890 y que provoca que la Banda traspase la línea del nuevo siglo con unos aires totalmente renovados, afianzándola como entidad rotundamente profesional.

En el año en el que también se aprobaba la Constitución de Cánovas del Castillo, la situación de la Banda no difería de su estadio anterior. Por aquel entonces, y bajo la batuta del exmúsico militar e integrante de la capilla de música de la catedral, Andrés Gómez Cidre (1826-1896), estaba formada por apenas 10 músicos externos y cerca de 30 hospicianos cuyo instrumental había sido adquirido en 1869; aunque será la inestabilidad en la plantilla de integrantes el problema que venía arrastrando ya desde hacía años y que trata de solventar de una vez por todas este reglamento de 1876, que permanecerá en vigor hasta 1894.

En su artículo 1º se concreta que “en la Casa hospicio existirá organizada una banda de música, que dependerá directamente del municipio y se deno-

minará Banda de Música Municipal”<sup>1</sup>, aunque administrativamente las nóminas de los músicos de contrata y del propio director figurarán entre los demás trabajadores del hospicio, dependientes de la Comisión Municipal de Beneficencia, hasta los albores del siglo XX. De este modo, todavía en las cuentas de 1891-1892, directivo y subdirector aparecen como personal contratado del establecimiento benéfico junto al director de la inclusa, un oficial, un escribiente, un capataz y el maestro interino de la escuela. En el transcurso del año económico de 1893-1894 es cuando ya se incluye en las nóminas del consistorio.

Desde el cargo de mayor potestad, el organigrama quedaba configurado del siguiente modo:

- En primer lugar el alcalde y, tras él, el presidente de la Comisión Municipal de Beneficencia. Sus cometidos no se concretan, aunque ante cualquier conflicto o toma de decisión relevante, su palabra era determinante.
- Un inspector de la Banda. Cargo que recaía sobre un vocal electo de la Comisión Beneficencia. Sus funciones abarcaban desde el velar por el cumplimiento del reglamento, gestionar los permisos de los músicos, informar y tramitar las necesidades de la agrupación e, incluso, podían intervenir en la elección del repertorio según los eventos. Muchos fueron los inspectores de la Banda aunque entre todos ellos emergen nombres tan destacados como Andrés Vicente Nieto (1849), Alfredo Brañas (1890) o Felipe Romero Donallo (1905).
- El jefe de la casa hospicio, era el encargado de todo lo concerniente al mantenimiento de las normas del establecimiento benéfico.
- El director de la agrupación. Jefe inmediato de los músicos y el nexo de unión de la agrupación con el consistorio mediante la figura intermediaria del inspector. Seleccionaba a los hospicianos que pasarían a engrosar la plantilla, ya que era él el encargado de instruir a los aprendices, y se encargaba de regentar la agrupación, tanto en las academias y ensayos como en las salidas y actuaciones públicas.
- Un subdirector. La elección de este cargo recaía en primer término en el ayuntamiento aunque era propuesto por la Comisión de Beneficencia y siempre con el beneplácito del director. Además, su elección estaba condicionada por el artículo 4º, que establecía que debía ser músico

<sup>1</sup> Biblioteca Xeral (BX), *Fondo Espiño*, “Reglamento Música Casa-hospicio”, Foll. 20.9.

principal de la Banda, desempeñando alguno de los papeles de músicos de contrata. Como es de suponer, su función era la de sustituir al director en ausencias autorizadas o enfermedades justificadas, aunque también lo auxiliaba en las clases.

- Un ayudante. De nuevo era la Comisión de Beneficencia la encargada de designar al ayudante, que era un alumno interno del hospicio propuesto por el director de la Banda y el director de la inclusa atendiendo a sus buenas referencias. Será el superior inmediato de los cabos y encargado de los integrantes hospicianos: regulará los partes de faltas, supervisará uniformes e instrumentos, al igual que el aseo y el decoro, y que los músicos incluseros asistan y atiendan sus obligaciones académicas. Formaba a las secciones y pasaba revista antes de las salidas, conduciendo a la Banda en formación hasta el lugar de actuación y a su regreso al hospicio.
- Cuatro cabos. Encargados de cada una de las cuatro secciones estaban los cabos, internos también del hospicio. Subordinados al ayudante, cada uno de ellos cuidaba que su correspondiente sección cumpliera las normas de limpieza, cuidado de uniformes e instrumentos.

Llaman la atención estos últimos rangos, configurados por hospicianos de cierta edad que reunían condiciones de buena conducta en ambos casos. He aquí donde observamos esas reminiscencias militares de las que tanto se habla en las bandas civiles de este siglo XIX. No hay duda de que las militares eran las agrupaciones de referencia, pero no solamente con respecto a las bandas, sino también en la disciplina seguida en los organismos benéficos. En 1769 Carlos III había dictaminado el establecimiento de las casas hospicio en los cuarteles militares<sup>2</sup>, que en Santiago se verifica con el traslado del hospicio al Cuartel del Río de los Sapos, donde pasaban temporadas compartiendo residencia con regimientos y batallones, teniendo -en ocasiones- que trasladar a los incluseros temporalmente al Hospital de Carretas por falta de espacio. No es hasta 1832 cuando se erige un edificio *ad hoc* para el hospicio en la finca de los Chouchiños, donación del arzobispo Alejandro Bocanegra, aunque no por mucho tiempo. En 1840 se instalan definitivamente en el exconvento de San Domingos de Bonaval; un edificio ruinoso que aún en el siglo XX no desprende muy buena imagen, como recordará García Lorca tras su viaje a tierras gallegas:

<sup>2</sup> Archivo Histórico Universitario de Santiago (AHUS), *Edificios públicos*, Cuartel de Santa Isabel, Antecedentes varios (1739-1891), s.p.

Frente a una iglesia de piedra negriverdosa, donde los jaramagos quieren prender sus florones, está el hospicio humilde y pobre... Da impresión de abandono el portalón húmedo que tiene... Ya dentro, se huele a comida mal condimentada y pobreza extrema. El patio es románico... En el centro de él juegan los asilados, niños raquíticos y enclenques, de ojos borrosos y pelos tiesos.

[...] es horrible un hospicio con aires de deshabitado (García Lorca, 1994: 189-190).

De modo que aunque las bandas militares sean el referente más cercano en este momento de propagación de las civiles, observamos que el férreo modelo militar también se hacía extensible a la organización interna de hospicios.

Así, a partir de este reglamento se persigue el establecimiento de una banda formada por 37 músicos: un director, 31 instrumentistas de viento y 5 percusionistas. Todos ellos repartidos en las categorías de músicos de 1ª, 2ª, 3ª y 4ª. De ellos, 8 serían los contratados y los demás, hospicianos. Estos profesores externos desempeñarían los papeles principales de flautín, requinto, clarinete 1º, clarinete 2º, fliscorno, cornetín, bombardino y bajo fundamental.

## 2. 1894-1896

La década de 1890 llega cargada de inestabilidades a la agrupación. Se hace necesaria una reestructuración que comenzará por la redacción de sus preceptos. Por ello, en 1894 se publica un nuevo reglamento, todavía deudor del anterior, con el que comparte gran parte de los artículos. Si bien es cierto, el foco de atención lo constituyen los elementos económicos, ya que en cuanto a la disposición organizativa de sus efectivos no se aprecian todavía grandes divergencias.

La Banda sigue estando estratificada en cuatro secciones aunque ahora para poder acceder como músico a la agrupación se requiere la realización de exámenes de ingreso, que ayuden a clasificar a los profesionales en cada una de las secciones.

La distribución de la jerarquía organizativa continúa del mismo modo, a excepción de que el inspector ve limitados sus deberes al control del cumplimiento del reglamento y a la gestión de salidas y contrataciones; por su parte, el subdirector gana presencia en el ámbito educativo y los cuatro cabos se suprimen.

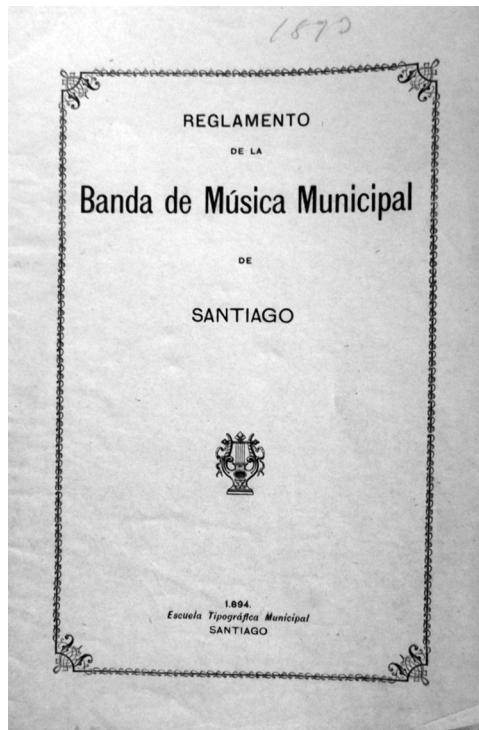


Fig. 1. Reglamento de la Banda de Música Municipal de Santiago (1894)<sup>3</sup>.

E impulsado por la llegada a la Banda de la batuta de Juan M<sup>a</sup> López, se aprueba en 1896 un nuevo reglamento haciendo frente a la reestructuración que conduce a la Banda a un período de mayor profesionalización.

De nuevo, el Alcalde consta como figura de mayor potestad, aunque en esta ocasión ya desaparece la alusión a la Comisión de Beneficencia, siguiendo el inspector, que de nuevo vuelve a poder decidir sobre el repertorio escogido para actos públicos y, tras él, el director del hospicio, evidenciando todavía este nexo que no se romperá hasta que se diluya dicha relación.

Se difumina también la disposición en cuatro categorías, estableciendo una plantilla fija que compondrían -además del director- cuatro solistas primeros, cuatro segundos, seis partes primeras, seis segundas y cinco terceras y un número ilimitado de educandos. Aunque el hecho más destacable de todo ello es

<sup>3</sup> Archivo Municipal de Santiago (AMS), *Cultura*, Banda de Música (1887-1995), Reglamentos (1894).

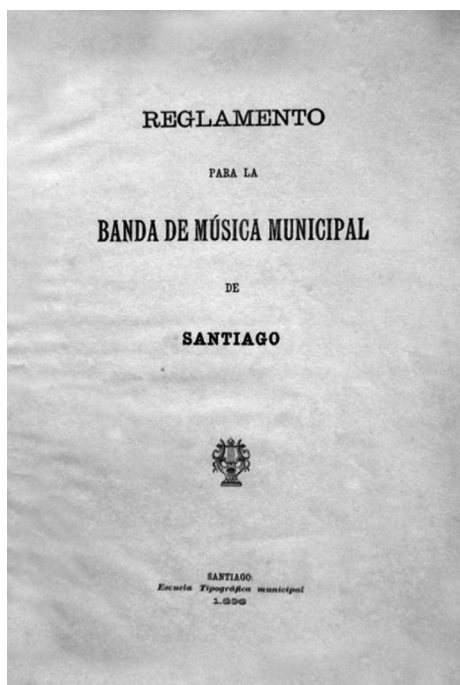


Fig. 2. Reglamento de la Banda de Música Municipal de Santiago (1896)<sup>4</sup>.

la instauración de exámenes de oposición, tanto para la plaza de director como para la de los músicos, a excepción de los educandos. La relevancia de esta criba es tal que se dedican hasta seis artículos al respecto donde se indican las pruebas que habían de afrontar los concursantes.

Por ello se hace especialmente necesario recalcar que aunque organizativamente o administrativamente dividimos este período en los años circunscritos entre 1876 y 1894 como una primera etapa, y desde 1895 hasta 1936 como un segundo período, en cuanto a la presencia y actuación de la agrupación en la ciudad esta división apenas se advierte.

Sin lugar a duda, el cambio de siglo es fundamental para la Banda en lo que infiere al salto cualitativo de sus integrantes y a la inversión del número de músicos contratados y hospicianos. De este modo, es en el período de dirección de Juan M<sup>a</sup> López cuando comienza su andadura una Banda con cierto carácter profesional y de una mayor calidad musical, lo que también repercutirá en los demás ámbitos de la agrupación.

<sup>4</sup> AMS, *Cultura*, Banda de Música (1887-1995), Reglamento (1896).

Años	Contratados	Hospicianos
1868-69	9	30
1880	11	26
1902	26	13
1927	26	4
1929	23	10
1932	32	9

**Tabla 1.** Distribución de los músicos de la Banda

### 3. Sus directivos

Pero antes de adentrarnos en la intensa actividad que mantuvo la Banda Municipal de Santiago en la ciudad merece la pena evidenciar la versatilidad del músico decimonónico y su evolución hasta la irrupción de la Guerra Civil, ejemplificada en los directores que pasaron por la agrupación durante este período de tiempo:

Andrés Gómez Cidre (1863-1892)  
 Manuel Chaves Rodríguez (1892-1894)  
 Eusebio Alíns Juanós (1894)  
 Juan María López (1895-1906)  
 Antonio García Jiménez (1907)  
 Francisco Martínez Martínez (1907-1920)  
 Ricardo Fernández Carreira (1921-1927)  
 Pedro Córdoba Rozas (1928)  
 Perfecto López Elcid (1928-1931)  
 Ignacio Rodríguez Rodríguez (1931-1935)  
 Bernardo del Río Parada (1936-1944)

Son once los directores que blanden la batuta en estos 60 años que abarcamos aunque, como se desprende en el listado, difiere mucho el tiempo que dedica cada uno a la dirección.

El punto de partida lo establece Andrés Gómez Cidre (1826-1896), director durante 29 años aunque con anterioridad, mientras dirigía el primer batuta de la Banda, Francisco Bañeras (director entre 1848 y 1863), Cidre es nombrado subdirector (en 1858). Oriundo de Santiago, inicia su carrera musical en el ámbito militar. Desde el año 1863 compagina su labor en la Banda con

la de bombardino en la orquesta del teatro y, a partir de 1865 de forma oficial, en la capilla de música de la catedral. Asimismo, se encargará de formar a las nuevas remesas de hospicianos en la Escuela de Música del hospicio.

Por otra parte tenemos los casos de Manuel Chaves Rodríguez (1892-1894) y Antonio García Jiménez (1868-1955). Ambos dedicaron la mayor parte de su carrera profesional como concertistas y de forma secundaria se centraron en la docencia, tanto en el ámbito particular como institucional. Su paso por la Banda Municipal fue eventual, entremedias otros directores y en base al apoyo que profesaban los compostelanos debido a su gran prestigio.

En los casos pasajeros de Eusebio Alíns (?), Pedro Córdoba (1871-1948), Perfecto López Elcid (*ca.* 1870-1930) e Ignacio Rodríguez (1903-*ca.* 1970), estamos hablando de músicos mayores eminentemente militares a excepción de Alíns, que también desarrollará la faceta de organista. No así con respecto al sevillano Francisco Martínez, que permanece 13 años al frente de la Banda. Es también músico mayor militar que, una vez es jubilado del Ejército, asume las riendas de una banda civil; algo muy frecuente entre directores militares, que complementan de este modo su trayectoria fuera del Ejército una vez jubilados.

El coruñés Juan M<sup>a</sup> López (1853-?) nos muestra el supuesto de músico formado en el hospicio. En su caso, la primera instrucción musical proviene de la casa de misericordia coruñesa, antes de imbuirse en el mundo militar y alcanzar el rango de músico mayor. Pero además de una intensa trayectoria como director de bandas militares primero y civiles después de jubilarse del Ejército, se traslada a América, en donde además desarrolla una interesante actividad en el campo de la pedagogía musical (Carreira, 1999: 999).

Los casos de Ricardo Fernández Carreira (1881-1959) y Bernardo del Río (1893-1952) comparten también un origen en común, que no es otro que el haberse iniciado en la música en modestas agrupaciones en Caldas de Reis y Vilagarcía, respectivamente. Desde allí acuden a Compostela con ansias de pasar a formar parte de su Banda Municipal, aunque también se incorporarán al Ejército como músicos cumpliendo así el tiempo reglamentario de permanencia en la milicia. Volverán como músicos a la Municipal antes de dirigirla.

Pero pese a estas trayectorias tan similares emergen severas divergencias. En primer lugar, Fernández Carreira participará también en la capilla de música de la catedral, siendo discípulo del maestro de capilla Manuel Soler Palmer. Dirigirá su carrera hacia la composición y la docencia posteriormente en la Escuela de Música de la propia Banda Municipal. Por su parte, Bernardo del Río destacará, además de como compositor, como director de orfeones. Siendo



muy joven organiza el primer coro gallego en Santiago, *Queixume dos Pinos* (1917) y posteriormente *Cantigas e Agarimos* (1921).

### 3. La Banda Municipal en Compostela

Con anterioridad a 1876 la agrupación participaba principalmente en entierros, procesiones y serenatas; actividades en las que estaba especialmente implicado el hospicio. Será paulatinamente y acorde a su evolución interna y organizativa, cuando incrementa su presencia en otros ámbitos. Como observamos, a medida que la Banda se consolida como agrupación también lo hacen sus músicos, convirtiéndose en el principal centro formador de instrumentistas de viento, que inundarán los demás escenarios musicales de la ciudad.

#### *Los conciertos*

El principal tablado lo constituían las empedradas rúas compostelanas, sin lugar a dudas, siendo la Alameda con sus paseos de los jueves y domingos el emplazamiento predilecto, hasta que en el año 1932 se acuerda oficialmente trasladarlos a la Rúa Nova en temporada de lluvias. Eso no eximía que, con anterioridad y eventualmente, algún paseo discurriese en distintas calles, principalmente durante las fiestas del Apóstol.

Desde aquellos programas configurados por seis obras, donde los bailables (polkas, valeses, mazurkas, gavotas...) tenían gran presencia, se vislumbra una evolución en los conciertos, destacando los períodos de Francisco Martínez y posteriormente Ignacio Rodríguez, que aportan a la Banda una mayor carga sinfónica. De hecho, Rodríguez diferenciará entre paseos y conciertos. Los paseos configurados por seis obras -pasodobles principalmente-, y los conciertos, divididos en dos partes y en los que incorporaba obras orquestales adaptadas para banda tales como oberturas, sinfonías o fragmentos de óperas de autores como Beethoven, Wagner, Borodin, Bretón...

En cambio su presencia en el Teatro Principal (1841) no será regular, algo que sí está contemplado en el Circo Ecuestre (1885-1893), donde llegaba a participar con una asiduidad que alcanzaba las 30 funciones por temporada.

Un hecho muy significativo y característico acontecía en Carnavales, cuando se permitía que la Banda se dividiese en dos secciones para poder amenizar sendos bailes de máscaras. Desde 1880 y todavía hasta 1922 -pese a que el reglamento de 1896 prohibía su fraccionamiento- cuando se deniega dicha escisión, esta práctica viene a demostrar la intensa actividad que la algarabía

típica de las carnestolendas reportaba a la Banda y a sus músicos.

A nivel particular también se verifica la presencia de los músicos de la agrupación en los principales coliseos de la ciudad. Aunque no conocemos sus nombres, sabemos que es desde el momento en el que se incorporan músicos externos a la Banda cuando comienza a denunciarse el desgaste del instrumental, ya que estos también los utilizaban en la orquesta del teatro. Sin duda, un caballo de batalla que se prolongará hasta el siglo XX. En 1910 así lo expone el director Martínez, como uno de los motivos que impiden el cambio de horario de los ensayos a última hora del día, ante la solicitud de los músicos: “En caso de que alguna temporada ocurriese actuar en el teatro alguna compañía de ópera o zarzuela, los individuos de esta banda que fuesen llamados a tomar parte en ella tendrían que renunciar al llamamiento por no ser compatibles estas dos obligaciones”<sup>5</sup>.

### ***Centros religiosos: catedral y parroquias***

Con la devota tradición religiosa que caracterizó desde siempre a Santiago, ya no sólo en cuanto a la catedral sino también en lo que respecta a la gran cantidad de iglesias repartidas por todo su casco urbano, no es de extrañar que un sinfín de celebraciones y onomásticas plaguen el calendario anual, requiriendo a la Banda Municipal para sus festejos y procesiones.

A estos eventos más localizados hay que añadir dos celebraciones de gran interés para la ciudad, en las que se volcaba toda la población y propiciaba la concurrencia masiva de visitantes: la Ascensión y el Apóstol. Durante esos días la Banda mantenía un ritmo de trabajo incesante que iniciaba ya bien temprano con pasacalles, procesiones, paseos y conciertos hasta bien entrada la noche, y que habitualmente compaginaba con otra banda, bien militar, bien popular.

Por aquel entonces las fiestas del Apóstol empezaban el día 15 de julio y terminaban el día 31. Durante todo ese tiempo había concierto diario, que se celebraba en el paseo de la Herradura, alternando los días, uno, la Banda Municipal, otro, la Banda del Regimiento de Infantería nº 12, unidad militar ubicada en el edificio de San Cayetano, hoy ocupado por la Xunta de Galicia (Nogueira, 2009: 219).

<sup>5</sup> AHUS, Banda de Música, Concursos para la provisión de plazas, Reclamación... (1910), 10-X-1910, s.p.

Pero la presencia de la Banda -aunque sea indirectamente- no se limitará al culto externo. La colectividad musical constituye una fuente de suministro de músicos de viento para su capilla de música. Si ya hemos visto que en un primer momento algunos directores de la agrupación procedían de la capilla de música catedralicia, posteriormente será a la inversa: la Banda, como centro de formación de músicos, nutrirá a la catedral de consolidados profesores para su orquesta<sup>6</sup>.

Músicos	Fecha inicio	Fecha fin	Papel
Andrés Gómez Cidre	1863	-	Bombardino
José Manuel Mejuto Pallarés	1877	1878	Trompa 2º
Pablo Pérez	ca. 1880	-	Trompa
Gerardo Gómez Veiga “Curros”	1882	-	Violín
Ángel Brage	1885	1925	Clarinete 1º
Santiago Codesido	14-XII-1890	-	Clarinete 2º
Luis Tojo Tojo	1899	1908	Trompa 1º
Miguel Teodoro	18-XII-1901	-	Flauta
Alfonso Raposo	1920	-	Trompa
José Iglesias	-	-	-
Manuel Puente Echeverri	ca. 1905	†1933	TrompaTabla

**Tabla 2.** Músicos de la Banda vinculados a la capilla de música catedralicia

### *Municipalías*

Con este término titulaba la prensa de la época un espacio dedicado a noticias breves de carácter local y así hemos calificado este apartado que trata la relación de la Banda con el consistorio y sus deberes: desde la publicación de la Bula, el anuncio de distintos sucesos políticos, visitas regias, veladas o serenatas a destacadas personalidades de la ciudad o foráneos... en fin, todas aquellas disposiciones que partían del ayuntamiento y que se encargaba de solemnizar la Banda.

Aunque si hay un evento característico en Santiago y que tiene este tinte de *municipalía*, son las peregrinaciones que comienzan a articularse desde 1909. No nos referimos a los romeros tradicionales que acudían a Compostela

<sup>6</sup> Archivo de la Catedral de Santiago (ACS), “Informes varios relacionados con cuestiones musicales”, Solicitudes y memoriales de aspirantes a músicos, maestros de capilla y preceptor de niños de coro (1860-1917).

con motivación eminentemente religiosa, sino a todo un movimiento turístico que comienza a articularse, como decimos, en los primeros años del siglo XX y que originarán todo un ceremonial a su alrededor.

Desde que en 1589 el obispo Juan de Sanclemente Torquemada decide ocultar los restos del Apóstol ante el inminente desembarque del pirata Drake en A Coruña, no es hasta 1878 cuando se dispone su búsqueda. Tras su hallazgo, finalmente el 27 de junio de 1886, se instalan en la cripta (Pose Antelo, 1992: 35 - 40). Barreiro Fernández indica que desde ese momento se potencia el impulso del turismo a través de una visión renovada del Apóstol: “Se entierra definitivamente al Apóstol guerrero, vencedor en mil batallas cristianas, para encontrarse con el humilde predicador de la Buena Nueva, con una imagen atractiva, exótica, viajera muy próxima a los gustos del momento” (Barreiro, 2003: 452).

Este hecho unido a la reciente llegada del ferrocarril, inaugurado apenas en 1873, propicia que a Santiago acudan visitantes de todas partes. Lo habitual eran grupos organizados por parroquias o municipios que llegaban y eran recibidos por un comité de bienvenida acompañado, por supuesto, por la Banda. Desde las distintas entradas de la ciudad se dirigían todos al consistorio y de allí a la catedral y demás emplazamientos.

Estas peregrinaciones van incrementando su presencia hasta el año 1909 cuando, con motivo de la celebración de la Exposición Regional Gallega en Santiago, se produce un importante salto cuantitativo. Durante la Exposición, la Banda participa hasta en 28 peregrinaciones.

### ***Centros educativos de la ciudad***

La comparecencia de la Banda en actos académicos se circunscribía a dos momentos concretos del calendario: durante las fiestas del Apóstol, en julio, con la arraigada tradición de entrega de premios de la Real Sociedad Económica; y al inicio del curso académico, aunque quizá más vinculada como parte del comité de representación municipal.

En los últimos días del mes de septiembre, cada año tenían lugar grandes actos solemnes para inaugurar los cursos académicos en el Seminario Conciliar, en la Universidad y también en la Escuela de Artes y Oficios. En cada uno de ellos se congregaban comisiones representantes de distintos sectores de la ciudad: representantes municipales, religiosos, militares y de las distintas instituciones.

Aunque el vínculo con la Económica va mas allá. El hospicio que, ya con la Banda, ya con la instrucción del piano, instrumentos de cuerda o canto, se

había erigido como centro formador de músicos -entre otros gremios- da un paso al frente cuando establece la relación con la Escuela de Música de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago que, a través de la realización de exámenes por libre todos los meses de junio, permitía a los hospicianos oficializar sus estudios y poder incorporarse a una educación musical reglada. Aquellos alumnos que alcanzasen la nota de sobresaliente en estas pruebas, podían solicitar formar parte en las de acceso a la Escuela de Música y, de este modo, continuar una formación musical oficial<sup>7</sup>.

### *Las bandas militares y de aficionados*

Durante el último tercio del siglo XIX en Compostela convivirán junto a la Banda otras agrupaciones que causarán un importante menoscabo en la plantilla de la Municipal. En primer lugar, entre los años 1872 y 1878 compartirá espacio con la Banda de Aficionados de Hilario Courtier, que realmente afectará a la plantilla de la Municipal, ya que muchos tráfugas la abandonarán para pasar a la también conocida como Música del Pueblo. Su corta vida y las acciones que se inician desde la Municipal para atraer a los desertores al fin logrará recuperar su plantel, aunque este problema persistirá con las bandas militares.

Y aunque el establecimiento de una banda militar en Santiago no sucede hasta casi finalizado el siglo, muchos internos del hospicio verán en estas colectividades una forma de desprenderse de las ataduras de la inclusa, hallando un elevado número de casos de fugas. Como decimos, el hecho de defenderse en un instrumento y saber música podía abrirles las puertas a las bandas militares, que se ahorraban el trabajo de formar a estos nuevos reclusos.

Es en 1894 cuando se asienta la banda del Batallón de Cazadores de La Habana, hasta 1899, cuando toma el relevo la banda del Regimiento de Infantería Zaragoza nº 12, y que permanecerá en Santiago hasta 1931. Si bien, en estos momentos la Banda Municipal goza ya de cierta estabilidad y la convivencia con la militar alcanza gran cordialidad y compenetración.

## **4. Comercio musical: instrumental, uniformes y repertorio**

Como vemos, son muchos los hilos que emanan de la Banda Municipal compostelana y que tejen esta red que cubre prácticamente los principales es-

<sup>7</sup> (1924): "Noticias". *El Compostelano* (Santiago) 4 de junio, 3.

tamentos de la ciudad. Pero no queremos obviar otro aspecto que creemos de capital relevancia: el comercio musical. Y no solamente en lo que a cubrir las necesidades materiales de la propia agrupación se refiere, sino el mercado que a partir de ella se originaba y que entronca directamente con otras bandas.

En el caso de los instrumentos y uniformes, cuando se creía conveniente su restitución, solía hacerse de forma íntegra o casi. Era habitualmente el director quien ponía en conocimiento del inspector la necesidad de renovar el material y desde la alcaldía se aprobaba. Acto seguido, se publicaba su salida a concurso para que los comerciantes emitiesen sus propuestas y así escoger aquella que fuese más ventajosa.

En los años que abarcamos se suceden varias transacciones pero curiosamente, y teniendo conocimiento de la gran actividad que ejerció en el comercio musical el empresario coruñés Canuto Berea<sup>8</sup>, casi todas ellas se realizan a importantes casas ubicadas en distintas ciudades del territorio nacional: en 1872 a Fernando Urriaga y Barañanos, en 1907 a la Casa Viuda e Hijos de D. Hipólito Lahera (Madrid), en 1921 la propuesta viene de manos de Manuel del Castillo (Huelva) o en 1923 a la famosa casa Erviti de San Sebastián; en 1928 son las casas J. Aldaz (Pamplona), Hijos de C. Carrión (Vitoria) y Unión Musical Española (Valencia) las que concursan, aunque finalmente se decantan por la propuesta de Manuel Lahera (Madrid). Solamente tenemos constancia en esta época de una compra a los almacenes Canuto Berea. Tiene lugar en 1898 y previamente el empresario había hecho llegar a la Banda, a modo de prueba, un fliscorno y un bombardino, que finalmente son adquiridos.

No así sucede con la confección de uniformes, que beneficia en gran medida a la sastrería compostelana. En 1875 ante la necesidad de cambiar el vestuario y aprovechando que se encuentra en Madrid el concejal Bernardo Santaló, el ayuntamiento le propone que seleccione algún modelo en la capital. Posteriormente vuelven a acudir fuera de Galicia en 1882, pero en esta ocasión para adquirir el género, que compran a la fábrica de Rodríguez Hermanos de Béjar y Lucas Sáenz de Madrid aunque la confección recaerá en los sastres Manuel Beiras Iglesias, que se encarga de los uniformes, y José Casal, responsable

---

<sup>8</sup> López Cobas, estudiosa de la actividad comercial de la casa Canuto Berea, establece el año 1874 como el momento álgido de la compra de instrumentos de viento, principalmente cornetas y fliscornos, supuestamente dirigidos a bandas militares. En cambio a partir de 1876 observa un incremento en la venta de instrumentos de viento madera, señalando que las décadas de 1870 y 1880 posiblemente fuesen años en los que nacen muchas bandas de música (López Cobas, 2010: 513-517).

de las gorras. El mismo proceso vuelve a reproducirse del mismo modo en 1890. Pero ya en 1897 y con la urgencia de la proximidad de las fiestas del Apóstol, son tres sastres los que se encargan de la nueva vestimenta: Antonio López Noya, Bernardo Torrado Piñeiro y Joaquín Soler Palmer<sup>9</sup>, todos ellos sastres residentes en Santiago. En 1912 el sastre escogido será Joaquín Basadre Liste y ya en la década de los años 30, José Ortiz Novo.

Con otros objetos o elementos acontecía lo mismo. Por ejemplo, la sustitución, en 1892, de los atriles, que hasta ese momento eran de madera, por unos de hierro y que se encomienda a un maestro herrero de la ciudad y que recae en José Pereiro. Como observamos no sólo en cuanto al material de primera necesidad de la Banda se articulaba un engranaje que incluía gremios o comerciantes de la ciudad sino que iba más allá.

Con respecto al repertorio, fijamos en 1860 el momento en el que se inicia cierto intercambio comercial. Hasta ese momento -y todavía después- las obras pertenecían a los directores y eran ellos los encargados de adaptarlas o arreglarlas. Pero en 1860 es cuando se establece una relación contractual con el compositor Rafael Manchado de A Coruña. De este modo se comprarán obras sueltas o incluso archivos personales a distintos músicos. Vamos más allá cuando a finales del siglo XIX ya son adquiridas a casas comerciales como el anteriormente mentado almacén de Canuto Berea, a Soutullo y Villanueva de Vigo, o ya en la década de 1920 se establecen vínculos con publicaciones como la revista *Harmonía*.

Pero no solamente este comercio tiene a la Banda como principal receptora, sino que también se convierte en administradora. Era frecuente que, cada vez que se realizaba una reposición importante de uniformes e instrumentos, se organizaran lotes con los que estaban en desuso, que eran subastados al mejor postor. Por ejemplo, en 1930, uno de estos lotes configurado por uniformes e instrumentos son adquiridos por el músico Ramón Fiúza Lestón que, lo más seguro es que estuviesen destinados para la Banda de Vila de Cruces, atendiendo al vínculo que mantenía este músico con aquella localidad y su banda. O también en cuanto al repertorio, con las obras más ansiadas o que estaban más en boga, y que pasaban desde la Banda Municipal a otras agrupaciones semejantes.

---

<sup>9</sup> Florencio Joaquín, nacido en 1872, hijo de Micaela Palmer (Zaragoza) y Manuel Soler (Huesca), y hermano del Maestro de Capilla de la catedral de Santiago, Manuel Soler Palmer. Regentaba una sastrería en la Rúa do Vilar, 38. Archivo Parroquia de San Fructuoso, Libro defunciones (1925-1960), p. 13.



Fig. 3. La Banda Municipal de Santiago en San Domingos de Bonaval (1934). Director: Ignacio Rodríguez<sup>10</sup>.

## 5. Conclusión

La Banda Municipal de Santiago con sus casi 170 años de historia a sus espaldas representa a un colectivo musical que, si ya de por sí el contexto histórico, político, social o cultural influye en cualquier agrupación, más en el caso de una banda vinculada prácticamente desde su origen al ayuntamiento de Santiago, con todos los vaivenes que semejante período de tiempo conllevan.

Pero ceñirse al ámbito institucional no es suficiente. Podemos afirmar que la Banda Municipal de Santiago posee cierto carácter popular, en el sentido de honda pertenencia al pueblo compostelano presente en la prensa, en textos literarios o en la memoria colectiva.

Y es que además del vínculo con la administración local y con ese nexo popular, la Banda y sus integrantes también establecieron lazos con otras instituciones. Nos referimos al ámbito catedralicio compostelano, donde siempre

<sup>10</sup> Fotografía perteneciente al archivo personal de Dolores Mato.



existió gran interacción con directores y músicos de la Banda, relación -por cierto- que llega hasta nuestros días; en entidades como la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago, cuyo nexo establecen los propios miembros de la Banda en la Escuela de Música aneja a dicha sociedad, ya como docentes, ya como discentes; además de los lazos de unión con las bandas militares y los ambientes musicales civiles tales como teatros, cafés, orfeones u otras bandas, en las que muchos músicos pertenecientes a esta longeva colectividad desempeñaron papeles de relevancia.

Por ello, a través de este estudio, queremos aportar una visión abierta, no solo de la agrupación para con la ciudad y viceversa, sino de la importancia que tuvo la Banda como núcleo de formación de músicos y como inspiración para otras semejantes.

### Obras citadas:

- S. a (1924): “Noticias”. *El Compostelano* (Santiago) 4 de junio, 3.
- Barreiro Fernández, Xosé Ramón (2003): “De la tutela eclesiástica a los inicios de la andadura burguesa (1808-1875)”. En Ermelindo Portela Silva (coord.): *Historia de la ciudad de Santiago de Compostela*. Santiago: Concello/Consortio/USC, 433-476.
- Carreira, Xoán Manuel (1999): “López, Juan María”. En Emilio Casares (ed.): *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*. Madrid: Ed. Sociedad General de Autores y Editores, vol. 6, 999.
- García Lorca, Federico (1994): *Impresiones y paisajes*. Madrid: Cátedra.
- López Cobas, Lorena (2010): “El comercio musical en Galicia durante la segunda mitad del siglo XIX: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891)”. En *Revista de Musicología*, XXXIII, 1-2, 513-517.
- Nogueira, Santiago (2009): *Santiago a través de mis gafas*. Santiago: Alvarellos.
- Pose Antelo, José Manuel (1992): *La economía y la sociedad compostelanas a finales del siglo XIX*. Santiago: USC, Santiago.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1998): *Santiago de Rosalía de Castro*. Barcelona: Planeta.



## “LA FRAGUA DE VULCANO”: AVATARES DE UNA ZARZUELA DE MANUEL LINARES RIVAS Y RUPERTO CHAPÍ<sup>1</sup>

MARÍA DEL CARMEN LORENZO VIZCAÍNO  
*Universidad de Santiago de Compostela*

**RESUMEN:** El éxito o fracaso de una zarzuela no tiene por qué venir marcado únicamente por el libreto y la música de la misma. Tomando como ejemplo *La fragua de Vulcano*, del compositor Ruperto Chapí y el escritor Manuel Linares Rivas, veremos qué elementos pueden influir en la recepción favorable o desfavorable de una obra. Circunstancias tan diversas como la suerte en la elección del teatro donde se estrene o ponga en escena, el tipo de público asistente y las expectativas que éste pueda tener de antemano, los éxitos o fracasos previos de sus autores, el contexto de la época (que marcará en cierto modo los gustos de la sociedad), o elementos tan diversos como las obras en cartel en el mismo momento, pueden ser decisivos en la acogida de cualquier representación.

**PALABRAS CLAVE:** *La fragua de Vulcano*, género chico, Linares Rivas, Chapí, zarzuela, Teatro Principal, Santiago de Compostela.

**RESUMO:** O éxito ou fracaso dunha zarzuela non ten por que vir marcado unicamente polo libreto e a súa música. Tomando como exemplo *La fragua de Vulcano*, do compositor Ruperto Chapí e o escritor Manuel Linares Rivas, veremos que elementos poden influír na recepción favorable ou desfavorable dunha obra. Circunstancias tan diversas como a sorte na elección do teatro onde se estree ou poña en escena, o tipo de público asistente e as expectativas que este poida ter de antemán, os éxitos ou fracasos previos dos seus autores,

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido realizado en el marco del I+D+i: *Fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875-1951): Ciudades del Eje Atlántico* (REF: HAR2015-64024-R), proyecto de investigación financiado por el MINECO mediante una ayuda con Fondos FEDER de la Unión Europea.

o contexto da época (que marcará en certo xeito os gustos da sociedade), ou elementos tan diversos como as obras en cartel no mesmo momento, poden ser decisivos na acollida de calquera representación.

**PALABRAS CHAVE:** *La fragua de Vulcano*, Xénero chico, Linares Rivas, Chapí, zarzuela, Teatro Principal, Santiago de Compostela.

**ABSTRACT:** The success or failure of a *zarzuela* does not rely exclusively on the libretto and the music in itself. Taking as an example *The Forge of Vulcan*, of the composer Ruperto Chapí and the lyricist Manuel Linares Rivas, we shall see what elements can be influential in the favourable or unfavourable reception of a work. Circumstances as diverse as the choice of theater where it is premiered or put on stage, the sort of audience attending and their expectations beforehand, the authors' previous successes or failures, the context of the times (which will define in part the tastes of society), or elements as diverse as the works on bill at that particular moment: all of these can be decisive in the reception of any particular performance.

**KEYWORDS:** *The Forge of Vulcan*, Minor genre, Linares Rivas, zarzuela, Teatro Principal, Santiago de Compostela.

¿Qué marca el éxito o fracaso de una zarzuela? ¿El libreto? ¿La música? ¿La fama de sus autores? ¿El favor del público? He elegido la zarzuela *La fragua de Vulcano* como ejemplo para analizar los elementos que pueden contribuir al éxito o el fracaso de una obra.

*La fragua de Vulcano*, zarzuela con libreto de Manuel Linares Rivas y con música de Ruperto Chapí, se representó en el Teatro Principal de Santiago de Compostela el 9 de abril de 1907; es decir, llegó a Galicia sólo cuatro meses después de su estreno en Madrid el 11 de diciembre de 1906.

La acción de *La fragua de Vulcano* tiene lugar en Villaserena, un pueblo imaginario de Castilla, en la época contemporánea de la composición de la zarzuela (1906). El personaje Vulcano es propietario de una fragua, de aquí el título *La fragua de Vulcano*. Vive con él una sobrina, Eugenia, que es cortejada por Marcial, un muchacho apocado; pero entre la pareja se interpone Rufino, un valiente galanteador de oficio. Animado por Vulcano, Marcial logra amedrentarlo no existiendo ya obstáculos para ser feliz al lado de Eugenia.

La partitura consta de un acto, dividido en tres cuadros y seis números<sup>2</sup>. El primer cuadro tiene lugar en la fragua durante el día, el segundo de noche en una feria entre barracas con un cinematógrafo en el centro, y el tercero de nuevo en la fragua. Por desenvolverse el asunto del cuadro tercero ante un pabellón de feria con figuras de cera y un órgano, en el preludio la orquesta imita a este instrumento, lo que le da un toque de originalidad (Sagardía Sagardía, 1979: 127). La compañía encargada de estrenarla en Madrid fue la de los señores Vivancos y Bejarano, que era la que actuaba en aquellos días en el Teatro Apolo<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> División de la partitura: N° 1: introducción y duetino; N° 2: canción de Primorosa, etc; N° 3: intermedio del cinematógrafo; N° 4: dúo de Primorosa y Jacobo; N° 5: escena e intermedio; N° 6: escena final. División del libreto: cuadro 1° con 11 escenas; cuadro 2°, 14 escenas; cuadro 3°. 13 escenas y escena final.

<sup>3</sup> Reparto extraído del libreto que se entregaba al inicio de la representación conservado en la BNE. Los personajes y los actores que los interpretaban: La primorosa, Srta. Pino; Engracia, Srta. Palou; Dionisia, Sra. Vidal; Mercedes, Srta. Amorós; Carmen, Sra. Torres; moza 1ª, Srta. Moreu; moza 2ª, Srta. Espinosa; zíngara 1ª, Srta. Carceller; zíngara 2ª, Srta. Fernández; una moza, Srta. Fernández; una chiquilla, Niña Peló; Vulcano, Sr. Ruiz de Arana; Rufino, Sr. Carreras; Marcial, Sr. Mihura Álvarez; Jacobo, Sr. Lecha; un cura, Sr. García Valero; Pedro, Sr. García Valero; un voceador, Sr. Carrión; mozo 1º, Sr. Soriano; Juan, Sr. Rodríguez; mozo 2º, Sr. Isbert; Blas, Sr. Sánchez; herrero 1º, Sr. Gordillo; zíngaro 1º, Sr. Márquez; zíngaro 2º, Sr. Valverde; zíngaros, zíngaras, mozas y mozos.

El orgánico empleado por Chapí fue: flauta, flautín, oboe, 2 clarinetes, 1 fagot, 2 trompas, 2 cornetas, timbal, caja, bombo, triángulo y cuerdas. Esta instrumentación se corresponde con lo escueto de los medios de los que solían disponer en la época. Como recoge José de Juan del Águila (1973: 48), la cuerda se solía limitar a una labor de acompañamiento mientras los vientos sonaban más, consiguiendo un resultado bastante pobre. Chapí era consciente de estas limitaciones de plantilla que padecían las compañías de zarzuela, aplicando una economía de medios y procurando nivelar las secciones para conseguir una sonoridad equilibrada. La técnica de Chapí fue definida como:

[...] una técnica depurada en la que nada sobra ni nada falta, donde cada nota o acorde está en su justo sitio, en las que los desarrollos de los temas son de una lógica sin discusión y en las que, en fin, se adivina la mano de un maestro que sabe y domina su oficio. No hay vacilaciones ni balbuceos. Todo es rectilíneo, directo, y, en sus obras teatrales, perfectamente adecuado al momento escénico [...] escenas en las que la música subraya adecuadamente los momentos ora dramáticos ora cómicos de la situación (Del Águila, 1973: 43-44).

La recepción en prensa compostelana fue bastante fría en comparación con la reflejada por la prensa madrileña. En los medios de Santiago encontramos breves reseñas del estreno de esta obra, siendo principalmente anuncios de la próxima representación. De hecho, sólo se recoge en la prensa santiaguesa, haciendo la coruñesa una mención menor y muy imprecisa:

Si llegan a vencerse algunas dificultades, se estrenará en breve en este coliseo una chispeante revista lírica, debida a la inspirada pluma de un querido compañero en la prensa que ha obtenido aplausos en el teatro, con música de un reputado maestro<sup>4</sup>.

La compañía que se encargó de ponerla en escena fue la misma que la del estreno madrileño<sup>5</sup> y que ya estaban dando un abono en el Teatro Principal

<sup>4</sup> *La Voz de Galicia*, 7 de abril 1907.

<sup>5</sup> Se trataba de una compañía de zarzuela especializada en el género chico. En Santiago trabajó en el Teatro Principal entre el 30 de marzo y el 11 de abril de 1907, dando un total de 8 funciones dentro del abono de Pascua. Entre las obras puestas en escena estuvieron *El húsar de la guardia*, *El maldito dinero*, *La fiesta de San Antón*, *El puñado de rosas*, *El barbero de Sevilla*, *La noche de Reyes*, *La tragedia de Pierrot* o *Carceleras*.

desde hacía unas semanas con razón de la temporada de Pascua. En la función programada para el 9 de abril de 1907 en ese coliseo el programa fue<sup>6</sup>:

Reprise de la magnífica zarzuela en un acto “La reina Mora”.

La aplaudida zarzuela del Sr. Linares Rivas “La Fragua de Vulcano”, música del maestro Chapí.

Reprise de la hermosa zarzuela en un acto “El perro chico”.

Se vaticinaba, para nuestra obra analizada, gran concurrencia, especialmente de las principales familias de Santiago, debido a que se estrenaba una “zarzuela de que es autor el culto y reputado escritor gallego, don Manuel Linares Rivas”<sup>7</sup> y que venía precedida por una buena recepción en la capital; apuntaba la prensa que “su autor ha merecido la ovación crítica de la corte y justas y merecidas alabanzas, que seguramente se repetirán hoy en nuestro coliseo cuando el público conozca tan bella producción”<sup>8</sup>.

El paso de *La fragua de Vulcano* por Santiago no fue muy comentado; pero en cuanto a la recepción del estreno y siguientes funciones en Madrid nos encontramos con comentarios opuestos. En *El Eco de Santiago* del 9 de abril de 1907 se hacía mención a lo sucedido unos meses antes en Madrid:

Cuando se estrenó dicha obra en Madrid, muy recientemente aún, la prensa emitió juicios encontrados respecto de ella y el público del estreno también se mostró dividido pero en noches sucesivas la zarzuela conquistó los aplausos de todos y es hoy una actualidad teatral en Madrid.

En *La lectura dominical* del 15 de febrero de 1908 se hace mención también al “fracaso” de *La fragua de Vulcano* en el Teatro Apolo de Madrid:

Después de su fracaso en Apolo con aquello que se tituló La fragua de Vulcano, Linares Rivas ha vuelto a la carga del género chico con un cuadro regional gallego, que lleva por título Santos e meigas, que es una obra regular, con varias, bastantes cosas inaceptables y alguna francamente censurable.

<sup>6</sup> Información extraída de los periódicos *El Eco de Santiago* y *Gaceta de Galicia*, ambas de fecha 8 de abril de 1907.

<sup>7</sup> *Gaceta de Galicia*, 9 de abril de 1907.

<sup>8</sup> *Gaceta de Galicia*, 9 de abril de 1907.

Por su parte, *El Eco de Santiago* comentaba el día siguiente del estreno:

Efectivamente, la obra del distinguido escritor, merece ser discutida y bien claros se le ven los defectos.

Sobre todo es una obra rara, rarísima. No se comprende que un hombre como el protagonista, herrero, bueno, eso sí, sea un verdadero académico hablando y un filósofo enrevesado que lo mismo construye un artefacto defensivo, como aconseja y da sentencias a los que acuden a consultarle. Y, aunque luego trata de explicarlo con sus filosofías, menos se comprende aún, que aquel carácter, aquel hombre equilibrado, vaya a caer en lo que anatematiza haciendo que se pierda el concepto por sí mismo proclamado de su rectitud y buen juicio.

Por lo que a la música se refiere también el maestro Chapí ha querido resultar nuevo en los números que compuso para la obra del Sr. Linares. Aquellas partituras fáciles y alegres a que el maestro nos tenía acostumbrados no son las que aparecen en esta obra. Toda la música gira en torno de un motivo –la canción de los zingaros– que por cierto es un número que debió ser aplaudido y no lo fue anoche.

Otro número muy en carácter es el tercero de la obra, pues en él se simula maravillosamente el efecto de los organillos de barracas de feria. Este cuadro es, sin duda, de los más hermosos de la zarzuela.

Respecto de la interpretación debemos decir que ha sido acertada.

El Sr. Vivancos en su papel de Vulcano no nos pareció que exagerara la nota al caracterizarse, pues quien no llegó a los sesenta años –como declara cuando le recriminan por su debilidad– no debe aparecer tan viejo. Muy bien la señora Comerma y el señor Bejarano. Los demás cumplieron y nada más<sup>9</sup>.

Como hemos visto la obra no tuvo mayor repercusión en nuestra ciudad, aun siendo el libreto de un autor santiagués (aunque afincado en Madrid) y cuya música pertenecía al más afamado compositor de zarzuelas del momento.

Unos meses antes de su puesta en escena en Santiago, había tenido lugar su estreno en Madrid. Fue el 11 de diciembre de 1906 en el Teatro Apolo. La hemeroteca que he manejado para este análisis se basa en los medios madrileños, principalmente *La época*, *El País*, *El Heraldo de Madrid*, *El Liberal*, *El Día*, *La Nación militar*.

<sup>9</sup> *El Eco de Santiago*, 10 de abril de 1907.



Las críticas fueron duras en las primeras representaciones y se fueron suavizando en las posteriores funciones. Si examinamos en profundidad algunas reseñas, extraemos la conclusión de que el libreto de Linares Rivas no era el culpable del disgusto del público por su mala calidad, y la música de Chapí tampoco merecía en absoluto. Veamos algunas recensiones y posteriormente analizaremos el porqué del desagrado del público. Con sólo echar un vistazo a las críticas de la época, vemos que ni Chapí ni Linares Rivas fueron los culpables de la inicial mala acogida por parte del público de *La fragua de Vulcano*. El “supuesto” inconveniente fue que el público de esa época, según las crónicas, tenía un gusto “más ligero”. Los críticos, como José Alsina, supieron distinguir muy bien estos dos componentes y analizar por separado la reacción del público y la obra. El público juzgó con excesiva severidad la obra<sup>10</sup> en el estreno que se llegó a tildar de “infelicísimo éxito”<sup>11</sup>; esta actitud cambió a lo largo de las siguientes representaciones y la concurrencia pasó a aplaudir con entusiasmo tanto el libreto como la música<sup>12</sup>, reconciliándose y subsanando la torpeza cometida en la noche del estreno<sup>13</sup>.

A los espectadores se les reprochaba que demandasen obras que no requiriesen mucho esfuerzo “mental”, con poca perspectiva artística, de fácil digestión; se les achaca cierta avidez de chocarrerías y memeces<sup>14</sup>, de poseer poca cultura colectiva, de asistir al teatro tras la cena sin ánimo de pensar lo que quedaba del día. Algún crítico achacaba al público que tuviese gustos más del estilo de las obras de Jackson Veyán<sup>15</sup> y en la línea de las obras de “Pérez el terrible y Valbuena o Tejada”<sup>16</sup>; otro crítico apunta que la gente solía reírse locamente con los chistes del libretista del género chico Enrique García Álvarez<sup>17</sup>.

<sup>10</sup> *El Liberal*, 12 de diciembre de 1906.

<sup>11</sup> *El Heraldo de Madrid*, 12 de diciembre de 1906.

<sup>12</sup> *El Día*, 13 de diciembre de 1906.

<sup>13</sup> *La Nación Militar*, 15 de diciembre de 1906.

<sup>14</sup> *El País*, 12 de diciembre de 1906.

<sup>15</sup> Según José Alsina en *El País* del 12 de diciembre de 1906 “Los señores se aburrieron, echaban de menos las cosquillas de Jackson Veyan”.

<sup>16</sup> Alusiones aparecidas en *El Heraldo de Madrid* el 12 de diciembre de 1906 en relación a las obras cómico líricas *El terrible Pérez* (libreto de Enrique García Álvarez y Carlos Arniches Barreda y música de Tomás López Torregrosa y Joaquín Valverde Sanjuán), *El pobre Valbuena* (libreto de Enrique García Álvarez y Carlos Arniches Barreda y música de Tomás López Torregrosa y Joaquín Valverde Sanjuán) y *El pollo Tejada* (libreto de Enrique García Álvarez y Carlos Arniches Barreda y música de Joaquín Valverde Sanjuán y José Serrano Simeón).

<sup>17</sup> *El País*, 12 de diciembre de 1906.

Ante la actitud, y los propios gustos de los espectadores, la prensa escribió que “ante un público semejante, lo más que cabe hacer, en obsequio del arte, son sainetes de gran observación y de mucha fuerza cómica, o zarzuelas donde la lógica y el interés, logren amparar grandes visualidades del decorado. Es triste, poco hay que consignarlo. [...] Ellos pedían localidades para El pollo Tejada, y se las dieron para La Fragua de Vulcano. ¡Que no es lo mismo ni mucho menos!”<sup>18</sup>. En cuanto al gusto del público, el crítico José Alsina opinaba que no se podía exigir a ningún autor arrojar su trabajo a la inconsciente fiereza de una gente “estragada por continuadísimos atentados contra el buen gusto y el sentido común”<sup>19</sup>.

La masa de público, en referencia a la inmensa mayoría que existía en esta época en Madrid, quedó fielmente reflejada en unas palabras de Eladio Fernández Diéguez escritas como reflexión acerca de un texto publicado por el maestro Bretón, titulado *Más a favor de la ópera nacional*<sup>20</sup>:

En nuestro humilde parecer, elévase el distinguido maestro a un orden de consideraciones no al alcance del público que desea en los espectáculos divertirse, es decir, del público no ilustrado que pasa ratos deliciosos viendo las ridículas contorsiones de un clown o admirando las lúbricas costuras de una bailaora flamenca, o, en fin, celebrando con todo entusiasmo una de esas zarzuelas ligeras, cuyos aires principales acuden a engrosar el completo repertorio de cantos populares; público que, bostezaría seguramente, oyendo en el Teatro Real, las más inspiradas óperas, al pase que acude en tropel a Lara y a Eslava<sup>21</sup>.

En la prensa compostelana se recogía el mismo día de su estreno en Galicia, los juicios encontrados acerca de esta zarzuela emitidos por los periodistas y manifestados por el público que también se mostró dividido en el estreno pero en las funciones posteriores terminó aplaudiendo la obra<sup>22</sup>.

En la prensa madrileña, hablando acerca de *Cómo se cogen las mujeres* (libreto de Linares Rivas con música de Serrano), auguraban que probablemente sucedería en su estreno lo mismo que en el de *La fragua de Vulcano*, en el que

<sup>18</sup> *El País*, 12 de diciembre de 1906.

<sup>19</sup> *El País*, 12 de diciembre de 1906.

<sup>20</sup> Un ejemplar del texto de Tomás Bretón publicado en 1885 se conserva en la Biblioteca Nacional de España en la Sala Barbieri con la signatura M.FOLL/138/10.

<sup>21</sup> *Gaceta de Galicia*, 11 de junio de 1885.

<sup>22</sup> *El Eco de Santiago*, 9 de abril de 1907.

“el público de Apolo no se atrevió a rechazar abiertamente la obra, pero ni un solo momento pudo entrar en ella. El bello argumento era raro manjar para el gusto estragado del público del género chico”<sup>23</sup> planteando que la forma literaria usada no se adaptaba al teatro por horas y que el autor trataba de ajustar al molde del Teatro Apolo los dramas y comedias que le habían hecho famoso en el Teatro Español o en el Teatro Lara, lo que demostraba que a Linares Rivas le falló la noción del medio y no tuvo en cuenta la necesidad de adaptarse a él<sup>24</sup>. No cabe duda de la valía de Linares Rivas como autor dramático, reconocido ya en aquella época y que recibía loas por sus textos, de los cuales se decía que estaban sembrados de chistes agudísimos, de hondos pensamientos y de frases fáciles, dando unas veces en el humorismo, otras en la sátira y acertando siempre en el efecto que se proponía causar<sup>25</sup>.

Ya se comentaba en la época la dificultad de estrenar en el Apolo, el cual era considerado la catedral del género chico. Y aún en ocasiones, como vemos, se le resistía a autores consagrados como Linares Rivas, de quien se decía que habían sido rechazadas dos o tres de sus obras por la dirección artística del citado teatro antes de admitírsele *La fragua de Vulcano*<sup>26</sup>, información que no era correcta ya que un año antes (1905) se le estrenó allí *Sangre Roja*.

En palabras del propio Linares Rivas “En España, en Madrid, los estrenos revisten un carácter de exageración. El público da más y quita más de lo que la obra merece en realidad” (López Criado, 1999: 241-242) y “Te quiero mucho, publiquiño, ¡¡¡pero te tengo mucho miedo, respetable público!!!” (López Criado, 1999: 243). Por aquella época incluso existían “reventadores” de oficio en los Teatros de la Zarzuela, Cómico o Eslava, que iban a los estrenos con el deliberado propósito de silbar las obras sin ni siquiera tomarse la molestia de escucharlas<sup>27</sup>.

Tampoco ayudó en el estreno madrileño la calidad de la compañía que puso en escena la obra. Aunque la señora Pino (cantó con mucha pasión y es una actriz excelente) y el Sr. Ruiz de Arana (se mantuvo sobrio y a ratos afortunado) recibieron buenas críticas, el resto no corrieron la misma suerte. De la señora Palou se dijo que resultaba afectadísima, y del Sr. Carreras que habla

<sup>23</sup> *El Arte del Teatro*, 1 de marzo de 1907.

<sup>24</sup> *El Heraldo de Madrid*, 12 de diciembre de 1906.

<sup>25</sup> *La Voz de Galicia*, 18 de diciembre de 1906.

<sup>26</sup> *El Liberal*, 24 de enero de 1907.

<sup>27</sup> *La Voz de Galicia*, 12 de diciembre de 1906.

de un modo insoportable y que es un eterno bailarín. La prensa dictaminó que no se podía llevar cierta clase de obras a esos teatros, dado que no había actores de nivel que las comprendiesen<sup>28</sup> y que requerían de un personal con un vasto conocimiento que hubiese realizado un concienzudo estudio del texto<sup>29</sup> que quizás no fue realizado a fondo por todos los artistas de la compañía de Vivancos y Bejarano. Posiblemente el texto de Linares Rivas requería de una compañía dramática y no era el adecuado para una compañía del género chico. Los actores principales fueron: Joaquina Pino, Tino Carreras, María Palou, Ruiz de Arana, Mihura y García Valero<sup>30</sup>. La Sra. Pino cantó con mucha pasión las coplas del primer cuadro y demostró que es una actriz excelente una vez más; el Sr. Ruiz de Arana se mantuvo sobrio y a ratos afortunado; aunque la peor parte se la llevaron la Srta. Palou, tildada de afectada, y el Sr. Carreras, al que se le imputa un hablar afectado<sup>31</sup>. En la representación que tuvo lugar en Santiago de Compostela, la prensa resaltó las interpretaciones de la Sra. Comerma y el Sr. Bejarano pero “los demás cumplieron y nada más”<sup>32</sup>.

Lo que le echaron en cara a Linares Rivas fue el no haber aprendido la lección de su anterior desengaño (*Sangre roja*) y pecar de tozudo al volver a repetir en el campo de la zarzuela<sup>33</sup>. Algún crítico le recomendaba no volver a insistir en este terreno tras los fracasos de *Sangre roja* y *La fragua de Vulcano*<sup>34</sup>. Esto se debía a que su escritura era superior al nivel que esperaba la gente para el texto de una “simple” zarzuela y pecaba de meterse en honduras de tesis, en desarrollos trascendentales y eso era correr de cabeza hacia el peligro<sup>35</sup>. Al texto se le achacaba igualmente el carecer de picardía, aunque poseía un diálogo en el que abundan frases de un ingenio agudo y brillante<sup>36</sup>.

Víctor Sánchez dice de la técnica de Linares Rivas que “en sus obras teatrales asimiló las corrientes del novedoso teatro de las ideas, consiguiendo un equilibrio entre la profundización de los temas psicológicos y sociales y un

<sup>28</sup> *El País*, 12 de diciembre de 1906.

<sup>29</sup> *La Nación Militar*, 15 de diciembre de 1906.

<sup>30</sup> *El Heraldo de Madrid*, 12 de diciembre de 1906.

<sup>31</sup> *El País*, 12 de diciembre de 1906.

<sup>32</sup> *El Eco de Santiago*, 10 de abril de 1907.

<sup>33</sup> *El Liberal*, 12 de diciembre de 1906.

<sup>34</sup> *El País*, 12 de diciembre de 1906.

<sup>35</sup> *El Heraldo de Madrid*, 12 de diciembre de 1906.

<sup>36</sup> *El Liberal*, 12 de diciembre de 1906.

humor refinado” (Sánchez Sánchez, 2002: 389). Con esto vemos reforzada la idea del tono elevado de su escritura, la cual no se adapta a la picaresca más chabacana de la última época del género chico que es lo que esperaba encontrar el público del Teatro Apolo. El asunto de esta obra podía haber dado más juego si se hubiese usado para una obra cómica en lugar de haberse usado en una zarzuela<sup>37</sup>; ni Linares Rivas ni sus textos encajaban dentro de este género<sup>38</sup> ya que se encontraba más cómodo y obtenía mejores resultados en el teatral. En la prensa de Santiago de Compostela del día posterior a su estreno gallego se habla de la dicotomía de su personaje principal, Vulcano, que siendo un simple herrero usa un lenguaje de una persona más instruida:

No se comprende que un hombre como el protagonista, herrero, bueno, eso sí, sea un verdadero académico hablando y un filósofo enrevesado que lo mismo construye un artefacto defensivo, como aconseja y da sentencias a los que acuden a consultarle<sup>39</sup>.

El género chico por aquella época era un tipo de teatro de evasión, heredero de la ópera *buffa italiana*, de la cómica francesa y del sainete hispano de principios del siglo XVII. Este género es el resultado de una atmósfera de estabilidad que se da durante el período de la Restauración en España y que irá evolucionando poco a poco hasta llegar al punto de adaptarse a los distintos estímulos sociales (Iberni, 2001: 231).

En un texto de 1925, Linares Rivas rememora el trauma que supuso para él todos los acontecimientos que tuvieron lugar en torno al estreno de *La fragua de Vulcano*. Recuerda que presentarse en el Apolo era exponerse a gritos y pateos, porque el público se divertía más con el bullicio en sí que con la obra de turno; incluso llegando a comenzar esto antes del inicio de la representación. No cabe duda, como indicábamos, de la falta de entendimiento entre el lenguaje del escritor y el gusto del público cuando leemos estas palabras suyas:

Yo también quise pasar el vado zarzuelero, desoyendo las advertencias de los buenos amigos, que, conociendo mi modo de escribir, tan distanciado del género popular que allí se cultivaba, me prevenían contra lo peligroso de la aventura, y algunos, como la marquesa de la Laguna,

<sup>37</sup> *El Heraldo de Madrid*, 12 de diciembre de 1906.

<sup>38</sup> *El Liberal*, 12 de diciembre de 1906.

<sup>39</sup> *El Eco de Santiago*, 10 de abril de 1907.

me decía afectuosamente. [...] El diablo me tentaba; desatendí los consejos y me lancé a planear una zarzuela. Para mayor garantía busqué al mejor músico, al maestro Chapí —una de las más legítimas glorias españolas—, y el insigne D. Ruperto me acogió bondadosamente<sup>40</sup>.

Linares Rivas también recoge en este texto la actitud de Emilio Carreras, uno de los actores de la compañía, que al ver que el público pateaba ruidosamente y hacía burlas, también se unió a ellos haciendo gestos para demostrar que él no tenía culpa de “decir tantas simplezas” y que era el autor el que las ponía en su boca. Viendo lo sucedido la noche del estreno, el libretista propuso a Enrique Arregui Garay (empresario del teatro Apolo junto con Luis Aruej) retirar la zarzuela del cartel. Pero éste contestó que no pensaba hacer tal cosa, y que para él no significaba nada que sucediesen cosas así en los estrenos de su teatro llegando a superar las ochenta representaciones finalmente. Menos mal que no se retiró, en la segunda función el público reaccionó mucho mejor y tuvieron que alzar el telón hasta cuatro veces por los aplausos, compensando así las amarguras sufridas por Linares Rivas en la primera noche.

En cuanto a la recepción en prensa, Linares Rivas recuerda con agrado el trato que le dieron. Recogieron que la actitud del público era arbitraria y errónea, a la vez que consideraban que la obra aportaba más de lo que estaban acostumbrados a saborear en el Apolo y que era una lástima que los levantiscos no hubiesen permitido disfrutar a los espectadores que estaban deseosos de hacerlo. A pesar de que finalmente el público reaccionó favorablemente a la obra y de que Linares Rivas superó la amargura del estreno, nunca olvidó el mal trago.

La música del maestro Ruperto Chapí hubo de cargar con las consecuencias del tono elevado del libreto. Aunque admiten en la prensa que su partitura poseía pasajes elegantes y demostraba su amplio conocimiento de las voces, adaptándose a sus extensiones para obtener la máxima belleza<sup>41</sup>; a la parte musical se le imputaba también cierto elitismo, al igual que el libreto. Seguramente el maestro Chapí adaptó sus ideas a la temática del texto facilitado por Linares Rivas pero el público no supo “reparar en las incontables bellezas melódicas e instrumentistas de que en esta obra se muestra pródigo el insigne compositor”<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> *Blanco y Negro*, 22 de noviembre de 1925.

<sup>41</sup> *El Heraldo de Madrid*, 12 de diciembre de 1906.

<sup>42</sup> *El Liberal*, 12 de diciembre de 1906.

José de Juan del Águila (1973: 109-110) afirma que algunos biógrafos de Chapí mantienen que quizás el compositor no fue muy exigente a la hora de aceptar los libretos que se le ofrecían, tal vez apremiado por los requerimientos de los empresarios, o quizás debido posiblemente a la confianza en que su música era capaz de salvar un texto flojo. Resaltan, en este sentido, el número de los gitanos, el del cinematógrafo y el de la fragua; tildando a este último de prodigioso por su instrumentación y por su acierto<sup>43</sup>. La prensa compostelana, por su parte, afirmaba que toda la música de la obra giraba en torno al motivo de la canción de los zíngaros y destacaba el tercer número en el que la música simula el efecto de los organillos de barracas de feria<sup>44</sup>. Luis G. Iberní (2009: 446) describe así la parte musical de esta zarzuela:

[...] presentación, el dúo de amor entre Marcial y su amada (con sus indecisiones correspondientes), la canción gitana para lucimiento de la Pino (donde Chapí vuelve a repetir sus modelos tradicionales ya vistos, aunque realizados con el buen hacer de costumbre) y un prelude para el segundo cuadro, en el que se imita la música de los órganos Limonaire que había en los cinematógrafos y que revela la tradicional ciencia del maestro para la combinación tímbrica.

En resumen, la calidad del trabajo rebasaba con creces el concepto esperado para una pieza del género chico de las que habitualmente se representaban por horas en el madrileño Teatro Apolo<sup>45</sup>; su música no se adaptaba “al género que pide jotitas y pasacalles organillescos”<sup>46</sup>; el texto era demasiado erudito en relación al público al que iba destinado, por lo que el Teatro Apolo no era el más adecuado para su puesta en escena, como lo hubiesen sido el Lara, el de la Comedia o el Español<sup>47</sup> por su temática; la compañía de zarzuela no dedicó el suficiente tiempo de estudio a la obra, y el público esperaba o estaba deseoso de algo más ligero<sup>48</sup>, juzgando *La fragua de Vulcano* con excesiva severidad ini-

<sup>43</sup> *El País*, 12 de diciembre de 1906.

<sup>44</sup> *El Eco de Santiago*, 10 de abril de 1907.

<sup>45</sup> “*La fragua de Vulcano* no encaja en el género chico, y mucho menos en el marco del Apolo”. *El Liberal*, 12 de diciembre de 1906.

<sup>46</sup> *El Liberal*, 12 de diciembre de 1906.

<sup>47</sup> *El Heraldo de Madrid*, 12 de diciembre de 1906.

<sup>48</sup> “Ahora daré el pésame a los espectadores. Les engañaron en la taquilla. Ellos pedían localidades para *El pollo Tejada*, y se las dieron para *La Fragua de Vulcano*. ¡Que no es lo mismo ni mucho menos!”. *El País*, 12 de diciembre de 1906.

cialmente<sup>49</sup>. Por todo esto inicialmente no tuvo una gran recepción y no obtuvo el aplauso fácil y unánime.

Todo lo que acabamos de ver acerca de *La fragua de Vulcano* se debe al contexto en el que tiene lugar su creación. A partir de 1900 comenzaría una decadencia del género chico que duraría varias décadas. Las obras habían perdido su carácter crítico, apartándose cada vez más de la realidad de una España que se encontraba inmersa en una crisis generalizada (política, económica, social y cultural), lo que deriva en un anacronismo del género chico; perdiendo así, poco a poco, a su público más popular. Los libretistas que seguían en activo por aquella época estaban faltos de nuevas ideas y no tenían tanto talento ni originalidad como sus predecesores (Versteeg, 2000: 5-6); así que el género sobrevivió un par de años más por la gracia de algunas canciones que tenían mayor tirada. Estas canciones evolucionarán hacia el cuplé en un futuro. El gusto del público sufrirá cambios debido a los nuevos avances técnicos como la llegada del cine, las nuevas posibilidades escénicas, la evolución del género chico hacia el género ínfimo<sup>50</sup>, las variedades llegadas de París, etc. Por todo esto, el género chico terminaría por declinar ante tantas opciones donde elegir a la hora del ocio.

Sobre esto reflexiona Iberní (2009: 423-424) situando esta decadencia a partir de 1904-1905; o incluso en 1903, año en el que la empresa del Teatro Novedades toma el de la Zarzuela para programar varietés, desterrando ese nuevo género definitivamente al género chico. Este autor recoge una cita<sup>51</sup> (Iberní, 2009: 425) en el que hace un repaso por el futuro de algunos autores del género chico y su previsible futuro tras este cambio de gusto del público:

[...] creemos que ya nadie se permitirá poner en duda la derrota vergonzosa, tristísima del género chico y el triunfo definitivo del género ínfimo... ¿Debe llorar el arte esta catástrofe? Algunos espíritus apocados –hombres sin fe– presagian un porvenir desastroso a nuestros ínclitos autores y compositores... Cerrado el teatro chico, Jackson Veyán abordará el drama grande, con tesis y ripios; Asensio Mas, irá a la novela sociológica; Perrín y Palacios, a la comedia D'Annunzio; López Silva, al

<sup>49</sup> *El Liberal*, 12 de diciembre de 1906.

<sup>50</sup> Género que hace concesiones a las variedades y a la opereta, de breve duración, de carácter picante y en el que predomina el uso de sicalipsis (malicia sexual, picardía erótica).

<sup>51</sup> Cita tomada del artículo titulado *Batalla de géneros* del semanario satírico *Juan Rana* del 3 abril de 1906.



drama romántico; Torregrosa, a las baladas; Calleja, a los cantos populares y rodados; Vives, a instrumentar las ideas de otros; Foglietti, a poner la instrumentación de otro a sus malas ideas, y Gay, a adaptar a las ideas ajenas la instrumentación ajena también. En cuanto a Chapí, queda a la altura de Conchita Ledesma. Monarca sin reino, ya puede despedirse de sus compañeros de farsa y tomar el tren de vuelta... a la Fantasía Morisca.

De hecho, Iberní (2009: 446) dedica un apartado de este libro a la decadencia de la obra de Chapí que él inicia, precisamente, con el estreno de *La fragua de Vulcano* en 1906.

### **Linares Rivas y sus incursiones en el campo lírico**

Cruzando datos de distintas fuentes y distintas publicaciones sobre Manuel Linares Rivas, obtenemos el siguiente listado de obras a las que aportó texto este escritor y en la que se incluye una pequeña descripción, lugar y fecha de estreno:

**1903** *La flor de la maravilla*. Juguete lírico con música de José Baldomir (Capelán Fernández, 2012: 243).

**1905** *Sangre roja*. Zarzuela en un acto con música de Amadeo Vives. Teatro Apolo, 22 marzo 1905.

**1906** *La fragua de Vulcano*. Zarzuela en un acto y tres cuadros con música de Ruperto Chapí. Teatro Apolo, 11 diciembre 1906.

**1907** *Cómo se cogen las mujeres*. Música de José Serrano. Teatro Apolo<sup>52</sup>, no se encontró fecha de estreno.

**1908** *Santos e meigas*. Música de José Baldomir y Vicente Lleó. Teatro de la Zarzuela, 11 de febrero 1908. Según Montserrat Capelán (2012: 246) el origen de esta zarzuela está en otra titulada *Mayo longo* (que a su vez es el título de una célebre canción de Baldomir).

*Cuando ellas quieren...* Comedia en 1 acto estrenada el 28 de junio de 1908 y reconvertida en zarzuela (a los 4 meses) con música de Rafael Calleja. Teatro Cómico, 27 de octubre de 1908<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> *El Arte del Teatro*, 1 de marzo de 1907.

<sup>53</sup> *ABC*, 26 de octubre de 1908.

**1909** *La viuda alegre*. Comedia lírica en tres actos con música de Federico Reparaz sobre la opereta de Franz Lehar. Price, 8 de febrero de 1909 (Castro López, 2001: 223-229).

*Guerra franca*. Comedia lírica en tres actos con música de Federico Reparaz sobre la opereta *Maniobras de otoño* de Emerich Kalman<sup>54</sup>. Price, 16 diciembre 1909<sup>55</sup>.

**1910** *La magia de la vida*. Comedia lírica en un acto y tres cuadros con música de Ruperto Chapí. Teatro Apolo, 14 enero 1910.

*Huyendo del pecado*. Humorada cómico-lírica en un acto y tres cuadros con música de Ramón Puchades. Noviciado, 10 de diciembre de 1910. Fidel López Criado (1999: 179 y 190-191) mantiene que según una fuente es de Linares Rivas pero según otro catálogo correspondería su autoría a Ventura de la Vega.

**19013** *El rey de las montañas*. Opereta con música de Federico Reparaz. Price, 5 de enero de 1913<sup>56</sup>.

**1919** *De padre y muy señor mío*. Pasatiempo lírico en 1 acto; adaptación por Linares Rivas y Reparaz de la obra de mismo título de Fernández Palomero y Gambra Sans. Teatro Martín, 28 de febrero de 1919<sup>57</sup>.

**1921** *Lo que quiero yo*. Ensayo lírico en un acto con música de Eduardo Fuentes y Augusto Vela. Teatro Reina Victoria, 17 junio de 1921.<sup>58</sup> Oliva G. Balboa (Casares Rodicio, 2003: 144) atribuye a esta obra erróneamente el haber sido su último estreno en el campo lírico y data su estreno en 1919.

**1932** *Campanas de Bastabales*. Zarzuela con música del maestro Ernesto Rosillo.

Obras inéditas, desaparecidas o de difícil localización:

*Coplas de la Dolores*. Dentro de un libro de partituras de 16 páginas editado se encuentra una serie de piezas para voz y piano<sup>59</sup>; entre ellas están estas *Coplas*

<sup>54</sup> López Criado atribuye incorrectamente esta opereta vienesa a Heinrich Seilnar.

<sup>55</sup> *ABC*, 3 de diciembre de 1909.

<sup>56</sup> *ABC*, 5 de enero de 1913. *ABC*, 6 de enero de 1913. *La Correspondencia de España*, 5 de enero de 1913.

<sup>57</sup> *ABC*, 28 de febrero de 1919.

<sup>58</sup> *La Correspondencia de España*, 13 de junio de 1921.

<sup>59</sup> Además de las *Coplas de la Dolores*, en este tomo también se encuentran la *Danza andaluza: tango* compuesta por Joaquín Turina y *Reina gitana* con letra de Gaspar Vivas y música de Miguel Ribas. Esta partitura se puede consultar en la Biblioteca Nacional de España en la sala Barbieri con la signatura MP/3125/64.

de la *Dolores* con música de Tomás Bretón y texto conjunto de Manuel Linares Rivas y Fernando Periquet. Teatro Martín, 28 de febrero de 1919<sup>60</sup>.

*La voz de las cosas*. Zarzuela en un acto, con música de Tomás Barrera.<sup>61</sup>

No resulta fácil realizar el inventario de las obras líricas a las que puso texto Linares Rivas, sería necesario una catalogación exhaustiva para su posterior análisis. El principal estudioso de la obra de este escritor, Fidel López Criado, divide la catalogación en varios apartados pero cuyas divisiones no están claras. Por ejemplo, hay obras que aparecen en la sección titulada “relación de obras estrenadas y publicadas” y se repiten de nuevo en la de “obras inéditas, desaparecidas o de difícil localización”. En esta situación se encuentran las siguientes ocho obras: *La flor de la maravilla*, *Guerra franca*, *Huyendo del pecado*, *De padre y muy señor mío*, *Lo que quiero yo*, *El rey de la montaña*, *Campanas de Bastabales* y *Cómo se cogen las mujeres*. Otra imprecisión de López Criado es el duplicar la catalogación de ciertas obras, como por ejemplo *La voz de las cosas*, que aparece encuadrada dentro del apartado de “obras inéditas, desaparecidas o de difícil localización” dos veces: como obra número 21 y número 31.

En la base de datos de la SGAE también se le atribuye erróneamente a Linares Rivas la obra *Los lugareños*, estrenada en el Teatro Cervantes de Sevilla y con música de Úbeda. Tras consultar la hemeroteca<sup>62</sup> y cruzar diversos datos, comprobamos que se trata de una opereta con texto de Martín de Eugenio Linares Becerra.

Llama la atención que, revisando el catálogo de la Biblioteca Nacional de España encontramos una obra, *El sueño de Regina*, atribuida a Tomás Bretón y Linares Rivas, que no aparece en ningún catálogo del escritor, pero sí en el del compositor (Sánchez Sánchez, 2002: 488). En la Biblioteca Nacional de España se conserva la partitura para voces y piano que procede del Archivo Bretón<sup>63</sup>; el autor firmó la partitura con fecha de mayo de 1906 en Madrid. Es una zarzuela en 1 acto dividida en 3 cuadros. En la prensa de la época encontramos la siguiente mención en la que se indica “Para los teatros de Madrid, Muriel tiene prontas y dispuestas las decoraciones de *El sueño de Regina*, zarzuela en un acto de Linares

<sup>60</sup> *ABC*, 3 de marzo de 1919.

<sup>61</sup> Se encuentra referencia a la interpretación de esta zarzuela en Ruzafa pero no del estreno madrileño. *El arte musical*, 30 de noviembre de 1915.

<sup>62</sup> *El Liberal*, 23 de noviembre de 1912. *La Correspondencia de España*, 7 de diciembre de 1912. *El País*, 7 de diciembre de 1912. *Heraldo militar*, 9 de diciembre de 1912.

<sup>63</sup> Esta partitura se encuentra en la Biblioteca Nacional en la Sala Barbieri con la signatura M.BRE-TÓN/43/2.

Rivas y Bretón<sup>64</sup>, otra que dice “*El sueño de Regina*, de Linares Rivas, con música de Bretón, se ensaya con toda la premura posible, y la dirección tiene preparadas dos obras más [...]”<sup>65</sup> y una más que recoge “Gran Teatro, en el que se ensaya una zarzuela de Linares Rivas y Bretón que se titula *El sueño de Regina*”<sup>66</sup>. El libreto de esta zarzuela es definido como de corte fantástico (Sánchez Sánchez, 2002: 389). Esta obra no llegó a ver la luz posiblemente debido a los recientes incidentes sucedidos en el estreno de *La fragua de Vulcano*, según hipótesis planteada por Víctor Sánchez (2002:389); recordemos que *La fragua de Vulcano* se puso en escena por primera vez en diciembre de 1906, y la partitura de canto piano de Bretón para *El sueño de Regina* está fechada en mayo de 1906.

López Criado (1999: 457-506) también apunta en su catálogo de Linares Rivas la existencia de una zarzuela en 3 actos (el último dividido en 2 cuadros) original, en prosa y verso, titulada *El motín de los chambergos*, de la que sólo se conserva el texto manuscrito y que permanece inédita<sup>67</sup>.

### La relación de Linares Rivas con otros libretistas: Amadeo Vives

Como acabo de mencionar, Linares Rivas ya había tenido desengaños en *Sangre Roja*. Esta obra, con música de Amadeo Vives, se estrenó el 23 de marzo de 1905 en el Teatro Apolo. La relación entre libretista y compositor tuvo sus altibajos como podemos observar en la correspondencia mantenida entre ellos<sup>68</sup>. Vives debía tardar mucho en contestar a las cartas de Linares Rivas, y éste se desesperaba fácilmente por no tener respuesta de si le iban agradando o no los números que le enviaba a Vives para *Sangre Roja*. El 29 de julio de 1904 Linares Rivas comienza el envío de información sobre la futura zarzuela a Vives; el 11 de agosto le indica que la obra está totalmente terminada pero que espera la aprobación por parte de Vives de un cantáble y, no recibiendo respuesta por parte del compositor, el 26 de agosto le apremia a que al menos acuse recibo del material que le había enviado; preguntándole, además, acerca

<sup>64</sup> *ABC*, 10 de enero de 1907.

<sup>65</sup> *El Arte del teatro*, 1 de julio de 1906.

<sup>66</sup> *Blanco y Negro*, 30 de junio de 1906.

<sup>67</sup> En el citado libro de López Criado este manuscrito no lleva título, sólo aparece una descripción con el epígrafe “zarzuela en tres actos...”; se trata de una reelaboración de *El motín de los chambergos*, manuscrito que se incluye también en esta obra de López Criado en facsímil (721-783).

<sup>68</sup> Cartas conservadas en la Biblioteca de Cataluña. Ms. 2162: 475-488. 11 cartas y 3 tarjetas fechadas entre 1902 y 1919.

de la empresa de zarzuela sobre la que había leído en prensa que pasaba por ciertas dificultades e incluso se adivinaba su ruptura.

En las siguientes cartas enviadas por el libretista al compositor, vemos que retomaron relaciones asistiendo juntos a los ensayos de la zarzuela; pero años más tarde el escritor seguía reprochando al músico el que no contestara a sus misivas. Llega al punto de echarle en cara que había tratado muchas veces de ser su amigo sin lograrlo nunca, diciéndole incluso que “hay una cosa evidente y es que yo no le hago a V. juego musical”<sup>69</sup>. Seguramente la razón de la falta de atención de Vives para con Linares Rivas fuese debida a que en 1905 tenía entre manos diversos estrenos: *La tribu maya*, *El cochero*, *La máscara duende*, *El dinero y el trabajo*, *El príncipe ruso*, *El arte de ser bonita*, *Las granadinas*, *El amigo del alma*, *La gatita blanca* y *La libertad* (Burguete, 1978: 137-138). Este volumen tan alto de producción de obras era lo habitual en la época, los libretistas y compositores escribían a una gran velocidad por lo que, como es lógico, a veces se resentía la calidad de los resultados. En este texto de Iberní (2009: 231-232) queda claramente explicado:

Escribían a gran velocidad y con los medios de que disponía cada teatro. Por ello, de la misma manera que sucede en los actuales culebrones, era más necesario el oficio para obtener el máximo de resultados en el menor tiempo posible que la calidad, lo que hizo que la alta intelectualidad lo denostara. La capacidad de adaptación al medio era una necesidad imperiosa, permitiendo su ascensión permanente al éxito y, con éste, a la popularidad de sus máximos creadores, entre los que figuran nombres como Chueca o Chapí, entre los músicos, y Arniches, los Quintero, Fernández Shaw y el mismo Benavente, entre los libretistas.

### Otras colaboraciones de Linares Rivas y Chapí

Aunque en algunos libros (Iberní, 2009: 446) se afirme erróneamente que Chapí y Linares Rivas sólo colaboraron una vez para *La fragua de Vulcano*, unos años más tarde volvieron a repetir experiencia en el mundo de la zarzuela en un acto y tres cuadros y crearon *La magia de la vida*<sup>70</sup>. El estreno de esta

<sup>69</sup> Carta 487.

<sup>70</sup> La partitura general de esta obra se encuentra en el volumen 75 del *Legado Chapí* de la Biblioteca Nacional en la Sala Barbieri con la signatura M.CHAPÍ/75. Está firmada por el compositor en Fuenterrabía con fecha el 14 de septiembre de 1908. Consta de preludio, siete números (el nº 5 está dividido en dos) y final.

obra tuvo lugar el 14 de enero de 1910 en el Teatro Apolo de Madrid<sup>71</sup> y fue póstumo para el maestro Chapí que había muerto el 25 de marzo de 1909.

Esta obra tampoco consiguió el favor del público, ni siquiera a pesar del cariño y respeto por el compositor recientemente fallecido, y fue rechazada por el público por unanimidad. Un perfecto resumen de la situación se recoge en este párrafo del crítico José Alsina que, recordemos, ya había realizado una extensa crítica en *El País* con ocasión del estreno de *La fragua de Vulcano*:

Y lo más lamentable fue que ese error del libretista arrastró la lindísima partitura póstuma del eminente Chapí. Las situaciones musicales llegan inoportunamente, a veces cuando una escena ha extendido por la sala el hastío, y las damas han tenido que aproximar muchas veces a los labios los abanicos abiertos. Había deseos, no obstante, de escuchar respetuosamente las notas del eminente compositor muerto, y resonaron aplausos sinceros para un coro, un dúo, un cuarteto y un intermedio, que honran la inspiración, la lozanía y la técnica de Chapí. Para otros números se agotó la paciencia, y no por culpa propia, pues la partitura es lindísima<sup>72</sup>.

Linares Rivas no escarmentó de sus experiencias con *Sangre roja* y *La fragua de Vulcano* y volvió a sufrir otra decepción con *La magia de la vida*. El texto de Linares Rivas resultaba un tanto fatigoso y lánguido, vacilante en su acción en algunos momentos de la obra, y en general poco a tono, como otros anteriores, con lo que es usual en el género chico<sup>73</sup>. Terminó por ser una comedia a medio camino entre la ironía y el escepticismo<sup>74</sup> sobre el tema de la vuelta a la juventud mediante el uso de conjuros y pócimas, que ya había sido tratado por Calderón o Goethe. Coincide en esto Ángel Sagardía (1979: 137-138) definiendo

<sup>69</sup> Carta 487.

<sup>70</sup> La partitura general de esta obra se encuentra en el volumen 75 del *Legado Chapí* de la Biblioteca Nacional en la Sala Barbieri con la signatura M.CHAPÍ/75. Está firmada por el compositor en Fuenterrabía con fecha el 14 de septiembre de 1908. Consta de preludio, siete números (el nº 5 está dividido en dos) y final.

<sup>71</sup> Iberní apunta, erróneamente, como fecha del estreno el 12 de enero, pero, cotejando con la prensa de la época, las bibliografías tanto de Linares Rivas como de Chapí y la base de datos de la SGAE, tuvo lugar el día 14 de enero.

<sup>72</sup> *El País*, 15 de enero de 1910.

<sup>73</sup> *ABC*, 15 de enero de 1910.

<sup>74</sup> *La ilustración financiera*, 20 de enero de 1910, nº 23, 13.

esta obra así: “Linares Rivas desarrolló el asunto fatigosa y lánguidamente, pero proporcionó a Chapí situaciones que musicó con acierto, como el dúo de los viejos, de corte mozartiano, el cuarteto y el *duetino*, magnífico canto a la alegría y a la juventud”.

La música de Chapí mereció aplausos y fue calificada de fresca, graciosa y chispeante, pero a pesar de esto los herederos del compositor y el libretista decidieron retirar la obra del cartel tras tres representaciones<sup>75</sup>, para evitar el dolor de las malas críticas estando tan reciente el fallecimiento del músico.

De nuevo se enfrentaron los autores al público del Teatro Apolo, que era de los más difíciles de los teatros del género chico. En opinión de Chispero (Ibarni, 2009: 461), el público mostró satisfacción por la obra en sus inicios, pero rápidamente manifestó desinterés por el libreto y simplemente fue respetuoso ante la música. El propio Linares Rivas creía que en la noche del estreno se respetaría y ovacionaría la música, desligándose por completo del texto; de hecho, él mismo recordaría tiempo más tarde, hablando acerca de la muerte de Chapí, que al comienzo de *La magia de la vida* el público aplaudió y pateo con mucho ánimo la sinfonía a telón con la que empezaba dicha obra, pero en cuanto salieron los personajes el escritor se dio cuenta de que el público no respetó la memoria del compositor (López Criado, 1999: 231).

### Conclusiones

*La fragua de Vulcano* es un claro ejemplo de que el éxito de una obra no depende exclusivamente de su calidad sino de variantes como el teatro en el que ponga en escena, el público al que se enfrente, o el contexto histórico en el que tenga lugar su creación. La recepción de una obra puede cambiar radicalmente según en qué lugar se ponga en escena; en este caso, la selección del Teatro Apolo no favoreció la buena acogida ya que era la “catedral del género chico” y el texto no se adecuaba al gusto del público, que en aquellos tiempos buscaba algo menos elaborado o con menos pretensiones. Dicho público tampoco aceptó una obra que, aunque sin lugar a dudas era de gran calidad, tanto literaria como musicalmente, no encajaba en sus expectativas de lo que esperaban; es decir, aguardaban disfrutar de un mero pasatiempo para echarse unas risas y que no requiriese de mayor concentración para su comprensión. Pero en lugar de eso se encontraron una obra con mayores aspiraciones, sin bufo-

<sup>75</sup> *La lectura dominical*, 22 de enero de 1910.

nadas ni chistes ni picaresca en su texto. Aún con todo esto, la actitud del público cambió a lo largo de las siguientes representaciones tras el estreno y recibió finalmente su favor. Algo similar sucedió en su representación en el Teatro Principal de Santiago de Compostela. Finalmente, a lo largo de las posteriores representaciones tras el estreno, el público se reconcilió con la obra y reconoció la labor de ambos autores, aplaudiendo con entusiasmo tanto el libreto como la música<sup>76</sup> contándose por llenos y pasando a describir esta pieza como una de las mejores del repertorio<sup>77</sup>.

En cuanto a sus autores, obviamente la trayectoria del maestro Chapí era innegable, pero esta zarzuela llegó en sus últimos años. Linares Rivas también era un personaje destacado en el ámbito literario, pero la calidad de su lenguaje no se ajustaba al carácter que requería el género chico. Aún a pesar de lo marcado que quedó Linares Rivas por las incidencias en algunas representaciones de *La fragua de Vulcano*, no cesó en su empeño de tener éxito en el campo lírico, y más en concreto en el género chico, con otra colaboración con Chapí en *La magia de la vida*.

Y no debemos olvidar la época en la que se escribió esta zarzuela, el público ya había evolucionado, tenía otros gustos debido a la aparición de otras opciones de ocio como los cinematógrafos y esto fue en detrimento del género. Todo lo anterior, obviamente, influyó en la decadencia del género, que había pasado su época de esplendor.

### Obras citadas:

#### Hemeroteca:

- [S. a.] (1885): [Sin título]. *Gaceta de Galicia*, 11 de junio.  
 \_\_\_\_ (1906): [Sin título]. *Blanco y Negro*, 30 de junio.  
 \_\_\_\_ (1906): [Sin título]. *El Arte del teatro*, 1 de julio.  
 \_\_\_\_ (1906): [Sin título]. *El Día*, 13 de diciembre.  
 \_\_\_\_ (1906): [Sin título]. *El Heraldo de Madrid*, 12 de diciembre.  
 \_\_\_\_ (1906): [Sin título]. *El Liberal*, 12 de diciembre.  
 \_\_\_\_ (1906): [Sin título]. *El País*, 12 de diciembre.  
 \_\_\_\_ (1906): [Sin título]. *La Nación Militar*, 15 de diciembre.

<sup>76</sup> *El Día*, 13 de diciembre de 1906.

<sup>77</sup> *La Nación Militar*, 15 de diciembre de 1906.



- \_\_\_ (1906): [Sin título]. *La Voz de Galicia*, 12 de diciembre.
- \_\_\_ (1906): [Sin título]. *La Voz de Galicia*, 18 de diciembre.
- \_\_\_ (1907): [Sin título]. *ABC*, 10 de enero.
- \_\_\_ (1907): [Sin título]. *El Arte del Teatro*, 1 de marzo.
- \_\_\_ (1907): [Sin título]. *El Eco de Santiago*, 8 de abril.
- \_\_\_ (1907): [Sin título]. *El Eco de Santiago*, 9 de abril.
- \_\_\_ (1907): [Sin título]. *El Eco de Santiago*, 10 de abril.
- \_\_\_ (1907): [Sin título]. *El Liberal*, 24 de enero.
- \_\_\_ (1907): [Sin título]. *Gaceta de Galicia*, 8 de abril.
- \_\_\_ (1907): [Sin título]. *Gaceta de Galicia*, 9 de abril.
- \_\_\_ (1907): [Sin título]. *La Voz de Galicia*, 7 de abril.
- \_\_\_ (1908): [Sin título]. *ABC*, 10 de enero.
- \_\_\_ (1909): [Sin título]. *ABC*, 3 de diciembre.
- \_\_\_ (1910): [Sin título]. *ABC*, 15 de enero.
- \_\_\_ (1910): [Sin título]. *El País*, 15 de enero.
- \_\_\_ (1910): [Sin título]. *La ilustración financiera*, 20 de enero, nº 23, 13.
- \_\_\_ (1910): [Sin título]. *La lectura dominical*, 22 de enero.
- \_\_\_ (1912): [Sin título]. *El Liberal*, 23 de noviembre.
- \_\_\_ (1912): [Sin título]. *El País*, 7 de diciembre.
- \_\_\_ (1912): [Sin título]. *Heraldo militar*, 9 de diciembre.
- \_\_\_ (1912): [Sin título]. *La Correspondencia de España*, 7 de diciembre.
- \_\_\_ (1913): [Sin título]. *ABC*, 5 de enero.
- \_\_\_ (1913): [Sin título]. *ABC*, 6 de enero.
- \_\_\_ (1913): [Sin título]. *La Correspondencia de España*, 5 de enero.
- \_\_\_ (1915): [Sin título]. *El arte musical*, 30 de noviembre.
- \_\_\_ (1919): [Sin título]. *ABC*, 28 de febrero.
- \_\_\_ (1919): [Sin título]. *ABC*, 3 de marzo.
- \_\_\_ (1921): [Sin título]. *La Correspondencia de España*, 13 de junio.
- \_\_\_ (1925): [Sin título]. *Blanco y Negro*, 22 de noviembre.

### **Bibliografía:**

- Burguete, Sol (1978): *Amadeo Vives*. Madrid: Espasa Calpe.
- Capelán Fernández, Montserrat (2012): “Tradicionalismo y escena: una aproximación a la música escénica de José Baldomir”. En: Montserrat Capelán Fernández [et al.] (eds.): *Os soños da memoria: documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 229-260.

- Casares Rodicio, Emilio (dir.) (2003): *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. 2 vol. Madrid: ICCMU.
- Castro López, Moisés (2001): “El tándem Linares Rivas-Reparaz y la inspiración de La viuda alegre”. En Eva Candia Pérez (ed.): *Actas II Congreso Estudiantil de Literatura Española Contemporánea: A Coruña 23, 24 y 25 de abril, 2001*. A Coruña: Universidade de A Coruña, 223-229.
- Del Águila, José de Juan (1973): *Ruperto Chapí y su obra lírica*. Alicante: Diputación provincial de Alicante.
- Iberni, Luis G. (2001): “La constitución de la Sociedad de Autores”. En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núms. 8-9, 227-242.
- Iberni, Luis G. (2009): *Ruperto Chapí*. 2ª ed. Madrid: ICCMU.
- López Criado, Fidel (1999): *El teatro de Manuel Linares Rivas*. A Coruña: Diputación de A Coruña.
- Sagardía Sagardía, Ángel (1979): *Chapí*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Sánchez Sánchez, Víctor (2002): *Tomás Bretón: un músico de la Restauración*. Madrid: ICCMU.
- Versteeg, Margot (2000): *De fusiladores y morcilleros. El discurso cómico del género chico (187-1910)*. Ámsterdam: Rodopi.

## ANTONIO IGLESIAS VILARELLE E A SÚA RELEVANCIA NO MOVEMENTO CULTURAL EN PONTEVEDRA NOS ANOS VINTE\*

JOSÉ ANTONIO CANTAL MARIÑO  
*Conservatorio Superior de Música de Vigo*

**RESUMO:** Iglesias Vilarelle ten unha asela perenne coa música, pois é a súa faceta como director a que máis se recoñece. Alén diso, está ligado a boa parte dos acaecementos da cultura galega durante a primeira metade do s. XX. O seu nome parece relegado a unha exigua memoria, a pesar de ser testemuña da construción identitaria da Galicia contemporánea. Tras regresar a Pontevedra a comezo dos anos vinte, é partícipe dunha restauración cultural que ten como embrión o singular Club *Karepas*, grupo que conta tamén con figuras como Sánchez Cantón, Castelao ou Losada Diéguez, entre outros. Do seo das súas xornadas xorden os piares que conducen ao nacemento da Sociedade Filharmónica, a Sociedade Coral Polifónica e a revitalización da Sociedade Arqueolóxica, xénese do Museo de Pontevedra.

**PALABRAS CLAVE:** Vilarelle, intelectualidade galega, Sociedade Filharmónica, Sociedade Coral Polifónica, Museo de Pontevedra

**RESUMEN:** Iglesias Vilarelle tiene un lazo perenne con la música, ya que es su faceta como director la que más se reconoce. Más allá de eso, está ligado a buena parte de los acontecimientos de la cultura gallega durante la primera mitad del s. XX. Su nombre parece relegado a una exigua memoria, a pesar de ser testigo de la construcción identitaria de la Galicia contemporánea. Tras regresar a Pontevedra a comienzos de los años 20, es partícipe de una restauración

---

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

cultural que tiene como embrión el singular Club Karepas, grupo que cuenta también con figuras como Sánchez Cantón, Castelao o Losada Diéguez, entre otros. Del seno de sus jornadas surgen los pilares que conducen al nacimiento de la Sociedade Filharmónica, la Sociedade Coral Polifónica y la revitalización de la Sociedade Arqueolóxica, génesis del Museo de Pontevedra.

**PALABRAS CLAVE:** Vilarelle, intelectualidad gallega, Sociedad Filarmónica, Sociedad Coral Polifónica, Museo de Pontevedra.

**ABSTRACT:** Iglesias Vilarelle holds a permanent place in music, since his facet as a director is how he is best known. Besides that, he is associated with the major cultural events taking place in Galicia during the first half of the XX century. His name seems to be seldom remembered nowadays even though he actively witnessed the construction of contemporary Galician identity. Upon returning to Pontevedra at the beginning of the 1920s, he participates in the cultural revival which under the auspices of the Club Karepas, a group which also includes Sánchez Cantón, Castelao or Losada Diéguez among others. Out of the club's meetings arises the stimulus for establishing the Philharmonic Society, the Polyphonic Choral Society and the reestablishment of the Archaeological Society, genesis of the Museum of Pontevedra.

**KEY WORDS:** Vilarelle, Galician intellectuals, Philharmonic Society, Polyphonic Choral Society, Museum of Pontevedra.

## Introdución

Antonio Iglesias Vilarelle é probablemente unha das figuras menos tratadas e estudadas dun dos períodos máis interesantes na Pontevedra do s. XX, quizais eclipsado pola presenza doutros intelectuais cos que conviviu e traballou en prol da cultura galega. Precisamente por ter sido relegado a un papel secundario, non son moitos os documentos que o traten desde unha perspectiva biográfica e as principais fontes son orixinais da súa man ou escritos por coetáneos, localizados principalmente no Museo de Pontevedra (epistolario, partituras, etc.), e referencias hemerográficas<sup>1</sup>. Polo tanto, parte do obxecto do texto que se presenta é determinar e revalorizar o papel desenvolvido por Iglesias Vilarelle na década dos vinte do pasado século a partir de determinados feitos acaecidos no ámbito sociocultural pontevedrés. Todas as persoas que coincidiron e confluíron os seus saberes no mesmo contexto son produto dunhas circunstancias, dun pensamento e dun xeito renovado de vivir o galeguismo e de concibir Galicia.

Santiagués de nacemento e pontevedrés de adopción, Vilarelle tornaba de Madrid no comezo dos anos vinte, cidade á que se trasladara en novembro de 1910 para ocupar un posto no Ministerio de Facenda. Na capital, ademais de exercer a súa profesión, fora quen de alternar estudos de Dereito nas aulas universitarias de San Bernardo, que nunca rematou, coas diversas actividades da congregación dos Luises e colaborar xunto a Javier Sánchez Cantón no Arquivo de Palacio. Asemade, fora partícipe en veladas literarias e teatrais, nos cursos libres do galiñeiro dos Teatros Real e da Comedia, co deveso de empaparse de cultura e música. Como escribía Xosé Filgueira Valverde: “...privábanse de gastos superfluos e aguilloaban o inxenio para asistir á ópera e ós concertos e para viaxar descubrindo artes que tantos daquela iñoraban” (Filgueira, 1991).

---

<sup>1</sup> Ver o *Diccionario biobibliográfico de escritores* de Antonio Couceiro Freijomil ou a *Gran Enciclopedia Galega* editada por Silverio Cañada.

Ao seu regreso, tópose en Pontevedra con Antón Losada Diéguez, que exercía como mestre no Instituto de Segunda Ensinanza desde 1919 ao tempo que espallaba o seu saber lonxe das aulas. Fora un dos membros activos do grupo ourensán das Irmandades da Fala, presidindo a primeira das asembleas celebrada en Lugo en novembro de 1918. Vilarelle reconece nel a un novo mestre e amigo, co que comparte un acérrimo catolicismo e un amor incondicional a Galicia e por iso acode asiduamente ao seu fogar, na praza do Teucro, xunto a outros pupilos, entre eles o mozo Filgueira ou Octavio Pintos (Tabucho), para ampliar coñecementos nas ensinanzas que non se contemplaban nos plans de estudos. Tal e como manifestaba: “...tódo-los serán nos xuntabamos para faguer un manual de Historia de Galicia que servira de estímulo aos perguiceiros, para traballaren pol-o rexurdimento do País”<sup>2</sup>. Este grupo consolídase en 1922 denominándose “Xuntanza de Estudos e Investigacións Históricas e Arqueolóxicas”, ano no que se celebra en Monforte a cuarta asemblea das Irmandades<sup>3</sup>, sentando os cimentos do Museo de Pontevedra e converténdose en precursor do Seminario de Estudos Galegos que nacerá no eido da Universidade Compostelá ao ano seguinte. Vilarelle incorporárase a este último na década dos anos trinta como responsable do Laboratorio de Psicotécnica até a súa disolución.

Das verbas literais, recollidas no parágrafo anterior, emana o desexo de traballar na procura dun espertar cultural e ideolóxico en prol dos intereses de Galicia. Este espírito alenta a boa parte da intelectualidade da época afincada en Pontevedra, que se agrupa conformando un coñecido círculo consolidado na cidade desde principios do s. XX.

### **O singular Club *Karepas***

Non nace como asociación, institución ou similar, nin conta con estatutos, mais ben se trata dunha xuntanza de “camaradas unidos por lazos de amistad” (Sánchez, 1921: 26). A súa influencia e eco na sociedade non se rescata en actas ou rexistros, sen embargo a súa perpetuidade no tempo non ten dúbida,

<sup>2</sup> A. Iglesias Vilarelle: “Os amigos do Ramón”. Arquivo do Museo de Pontevedra (AMP), *Fondo Iglesias Vilarelle*, 8-8.

<sup>3</sup> Na cuarta asemblea das Irmandades da Fala prodúcese unha escisión do nacionalismo, separando en vértices opostos ao grupo da Coruña, defensor dunha participación política, e aos restantes, que se organizan en torno a unha nova formación denominada “Irmandade Nacionalista Galega” guiada por Vicente Risco, que defende a súa esencia cultural e que posúe na figura de Antón Losada Diéguez ao seu máximo elemento propagandístico (Valle, 2005).

non só pola relevancia daqueles que tomaron parte del, senón por converterse en xerme dunha significativa restauración cultural. Non é doado datar con precisión o comezo dos seus quefaceres, nin o convencemento das razóns que lles leva ao uso dese particular apelativo<sup>4</sup>. Segundo Sánchez Cantón:

Se denominó Karepas por razones que sus propios fundadores ignoran; no sería difícil inventarlas, buscando al nombre raíz en lenguas sabias, pero es mejor que quede en la penumbra sugeridora de misterios. Baste decir que Karepas es una vulgarísima palabra gallega en que se trocó la C en K por darle aire europeo. Y esto nos suministra dos notas distintivas del Club: su galleguismo y su afán de asomarse a Europa (Sánchez, 1921: 26).

Vilarelle era membro destacado dunha longa lista, que contaba con persoas de todas as idades e oficios, pero na que faltaban tamén nomes relevantes da época<sup>5</sup>. Un deles puido ser Filgueira Valverde, tal e como se desprende das verbas que escribía Vilarelle en ton de humor: “Fernando levou outro premio (mil liras) de la Marina, por un trabajo periodístico, estoy temblando a que la primera gran Cruz que le concedan a este hombre, sea la del Mérito Naval; él, que ni fue del Karepas, ni se atrevió a hacer un viaje por el Lérez todavía”<sup>6</sup>.

O grupo estaba vinculado ao remo, na liña dos clubs británicos, de aí que unha das súas actividades máis comúns fose navegar pola ría e polo río Lérez<sup>7</sup>. Como recollía José Luis Fernández Sieira: “gozando de sus deliciosos parajes, cantando canciones de la tierra, haciendo deporte y disfrutando también de succulentas empanadas de raxo o de xoubas en algún prado río arriba, o tal vez una caldeirada de pulpo en Combarro o Portonovo” (Fernández, 1995: 15). En definitiva, “no había más ritos que el del remo y la merienda” (Sánchez, 1973).

<sup>4</sup> “Carapa” ou “Carepa”, son sinónimos da palabra “monda”, é dicir, a cuberta exterior dos froitos, e da palabra “caspá”, capa de escamas que se forman na pel. A RAG acepta como forma correcta “Carapa”.

<sup>5</sup> “Al Club Karepas pertenecían personajes como Javier Sánchez Cantón, Alfonso Rodríguez Castelao, Antonio Losada Diéguez, el pianista José Cubiles, Rafael Areses Vidal, Emilio Quiroga Losada, Luis Sobrino Buhigas, Rafael Sáenz-Díez Vázquez, Martínez Penas, Ignacio Gamallo, Iglesias Vilarelle, Vicente Barreiro, Julio Casal, José Antonio y Carlos Lino, Bernardo López, los hermanos Losada, Gonzalo Mucientes, Antonio Blanco Porto, Octavio Pintos, José Pita Cobián, Paulino Sáenz-Díez, Juan Manuel Sáez Mon, Tomás Abeigón, Estanislao Durán y Evaristo Vázquez de Silva, entre otros pontevedreses amantes del deporte, la música y la buena mesa con manjares tradicionales regados con buen vino de la tierra” (Fernández, 1995: 15).

<sup>6</sup> A. Iglesias Vilarelle a J. Sánchez Cantón, 22 de novembro de 1946, AMP, *Fondo Sánchez Cantón*, 104-76.1.

<sup>7</sup> “Disponen de una verdadera flota para recorrer a diario nuestra ría y nuestro Lérez —más famosos que surcados— o para concurrir a refindas regatas” (Sánchez, 1921: 26).

Álvaro Losada Fernández revela no *Libro de oro de la provincia de Pontevedra* que nos seus inicios tiñan o domicilio nunha vella casa situada no barrio mariñeiro da Moureira. A pesar de non ser un grupo institucionalizado contaba cun presidente, Ignacio Gamallo. Identificábase tanto co club que incluso levaba a casaca vermella que os distinguía, propia dos carnavais do Urco, aos banquetes oficiais (Losada, 1931: 54). O 14 de agosto celebraban unha festividade propia no seu honor, o San Ignacio Presidencial, que poñía de manifesto o enxeño do grupo e do seu guía<sup>8</sup>. Rafael Landín relata que nese día ían en barco até o peirao de Besada en Monteporreiro onde tiña lugar, ademais dunha merenda, a cerimonia de lavado do uniforme de almirante isabelino do presidente que, como o levaba posto, facíase por inmersión (Landín, 1986: 179).

O lugar de encontro dos *karepistas* era a botica de Joaquín Maqueira, situada fronte ao Café Méndez Núñez, tamén foco de eruditos no que, entre outras cousas, fórxase a *Revista Nós* (Pereira, 2004: 271). Preto do café estaba a botica de Perfecto Feijóo, fundador do coro popular *Aires da Terra*, agrupación fronte á que reaccionou o Club *Karepas* polo seu carácter inmobilista, pugnando por un tratamento máis serio da música popular como medio para combater o carácter pintoresco dos coros que comezaban a xurdir en Galicia. Casto Sampedro opúxose tamén a esta estética, manifestando a súa desaprobación á actividade musical de meros afeccionados (Fernández, 2012: 11). A mesma idea advírtese nas verbas de Sánchez Cantón ao afirmar que o Club *Karepas* “no projecta Juegos Florales, ni concursos de orfeones” (Sánchez, 1921: 26).

Contaban coa simpatía da sociedade pontevedresa, pois nos seus estatutos tácitos figuraba como fundamento esencial a xovialidade e a cordialidade e, como falta grave, a vagancia<sup>9</sup>. En calquera festa ou celebración, a súa presenza garantía o bo humor<sup>10</sup>, converténdose nun grupo de animación recoñecido

<sup>8</sup> “En La Casona, encantadora mansión señorial enclavada en la suave ladera del valle de Casal Dourado, tuvo lugar el anual *xantar* con que el Karepas celebra el San Ignacio Presidencial. A la hora del buen humor, el dueño del pazo descorchó abundante y sabroso champagne elaborado con los caldos que se cosechan en la finca, recibiendo el Sr. Pita merecidos elogios por la delicada preparación de la espumosa bebida”. (1928): “El Karepas y su fiesta presidencial”. *Diario de Pontevedra* (Pontevedra) 4 de agosto, 2.

<sup>9</sup> “Nos ligaba, también, la fobia a la pedantería, a la holganza y a la politiquería” (Sánchez, 1973).

<sup>10</sup> “En Pontevedra hay una institución de humoristas, siempre atenta a recoger las ansias populares. Esa entidad, que se denomina Club Karepas, viene preocupándose actualmente de descubrir la personalidad de ese ignorado D. Gonzalo. Y parece que dándose cuenta de lo infructuoso de su labor, el Club Karepas piensa dirigirse en una instancia al Ayuntamiento de la capital para que esclarezca el misterio de ese anonimato, declarando que D. Gonzalo era de la inclusa o, en otro caso, añadiéndole al nombre, los apellidos correspondientes”. (1924): “A anécdota popular”. *Galicia: Diario de Vigo* (Vigo) 13 de abril, 1.



que a prensa chegou a cualificar como institución de humoristas ou a relacionar un determinado proceder co “estilo” do Club *Karepas*<sup>11</sup>.

O colectivo desenvolveuse profesionalmente e a súa notoriedade foi acentuándose, se cabe. Ao primitivo desexo de navegar e gozar de xornadas campestres en torno a unha boa mesa, sumouse o intercambio de impresións nas Xornadas da casa de Losada, onde ademais de deporte falábase de historia, filosofía e música. Puxéronse alí de relevancia aspectos culturais que levaron, entre outras accións, á xénese da Sociedade Filharmónica e a Sociedade Coral Polifónica ou a revitalización da Sociedade Arqueolóxica que posteriormente derivaría no Museo.

Vilarelle gardou sempre entre os seus recordos as aventuras daquel distinguido club, quizais con nostalgia, xa que deixou multitude de anécdotas ao longo da súa existencia. Dalgunha forma marcara o destino de moitos dos seus membros e da cidade pontevedresa, que viu nacer reveladoras actividades e renovou as súas iniciativas artísticas. Esta lembranza faise patente nas derradeiras cartas que escribe a Sánchez Cantón: “No he visto aún un arbolico en la Junquera, y lo siento porque verla repoblada es una de la media docena de ilusiones de los veteranos karepistas”<sup>12</sup>. “Te pongo Excmo. Sr. en el sobre pero no es por lo del trabajo, ni por las Academias, Prado, etc, etc; es por haber sido el elemento más destacado del Club Karepas”<sup>13</sup>.

### **A Sociedade Filharmónica de Pontevedra**

Pontevedra cobizaba un órgano que dese difusión á música, na liña das sociedades que comezaran a emerxer en España e das que xa se fixeran eco A Coruña primeiro e Vigo despois<sup>14</sup>. A maior parte de integrantes do Club *Karepas* participaron na fundación da Sociedade Filharmónica o 23 de febreiro de 1921. No salón da Cámara de Comercio, cedido polo seu presidente para a celebración do acto, reuníanse os membros da comisión organizadora e os so-

<sup>11</sup> “Al Alcalde, que es elemento de orden, le interesará saber que hay otros elementos un tanto bullangueros que piensan organizar, si persisten las tinieblas, una manifestación estilo Club Karepas, armados de fósforos, encendedores automáticos, hachas y teas (...)”. (1928): “O luz o ¡adelante los faroles!”. *El Pueblo Gallego* (Vigo) 3 de xullo, 11.

<sup>12</sup> A. Iglesias Vilarelle a J. Sánchez Cantón, 25 de marzo de 1968, AMP, *Fondo Sánchez Cantón*, 116-24.

<sup>13</sup> A. Iglesias Vilarelle a J. Sánchez Cantón, 9 de maio de 1968, AMP, *Fondo Sánchez Cantón*, 116-24.

<sup>14</sup> A Sociedade Filharmónica da Coruña xurde no ano 1904 e a de Vigo en 1915, herdeira da asociación *La Tertulia*.

cios que, inscritos como tales, decidiran acudir. Presidiu a sesión Javier Pintos Fonseca e, segundo figura na acta constitucional, gozou do asinamento de Antón Losada Diéguez, Emilio Quiroga Losada, Octavio Pintos Lois, Antonio Iglesias Vilarelle, Luis Sobrino Buhigas e Ricardo Sampedro Mon<sup>15</sup>. Verificáronse 197 boletíns de inscrición, representando 362 socios que significarían uns ingresos aproximados mensuais de 880 pesetas<sup>16</sup>. O regulamento da sociedade foi aprobado por unanimidade e enviouse ao Goberno Civil, tal e como marcaba a lexislación vixente. Tras adoptarse o acordo de deixar aberta a inscrición de novos socios sen que se excedese a capacidade do Teatro Principal e a súa admisión para asentos de dianteira e xeral de paraíso, procedeuse ao nomeamento da Xunta Directiva. Os cargos resultaron electos por aclamación, quedando constituída do seguinte xeito: Rafael Areses Vidal (Presidente), Antón Losada Diéguez (Vicepresidente), Javier Pintos Fonseca (Secretario), Emilio Quiroga Losada (Tesoureiro), Ricardo Sampedro Mon (Contador), Luis Sobrino Buhigas (Vogal) e Rafael Sáenz-Díez Vázquez (Vogal).

Así nacía a primeira entidade cultural da cidade, limitada por uns exiguos recursos económicos e caracterizada por un “desenvolvimiento artístico modesto en cantidad de jornadas, pero halagador en su calidad”<sup>17</sup>. A súa sede inicial foi o Teatro Principal, grazas a xentileza do empresario Isaac Fraga Penedo (Fernández, 1995: 27). Os primeiros concertos da tempada correron a cargo do Cuarteto Rosé (26 de marzo de 1921) e da Orquestra Sinfónica de Madrid (7 de xuño de 1921)<sup>18</sup>.

Unha das prioridades iniciais foi a adquisición dun piano de cola, non só por ser indispensable para o cumprimento da finalidade da institución, senón porque estaba pechado un concerto para o día 27 de outubro dese ano a cargo do violinista Manuel Quiroga xunto a súa esposa, a pianista Marta Leman, precisamente co fin de obter fondos para esa compra (neste concerto estreariáse o instrumento)<sup>19</sup>, ademais de dous concertos do dúo de violoncello e piano formado por Gaspar Cassadó e José Cubiles para os días 28 e 29. En agrade-

<sup>15</sup> Arquivo da Sociedade Filharmónica de Pontevedra (ASFP), Actas da Sociedade Filharmónica de Pontevedra, 23 de febreiro de 1921, libro I, 1.

<sup>16</sup> “...de lo que podemos deducir que los socios de número pagarían una cuota mensual de tres pesetas y los socios familiares y de paraíso una peseta con cincuenta céntimos” (Fernández, 1995: 21).

<sup>17</sup> (1945): “La Sociedad Filarmónica”. *Ciudad* (Pontevedra) 13 de agosto, 6.

<sup>18</sup> “El concierto inaugural, a cargo del cuarteto Rosé, de Viena, se consagra a Beethoven en conmemoración del XCIV aniversario de su muerte”. Ídem.

<sup>19</sup> ASFP, Actas da Sociedade Filharmónica de Pontevedra, 9 de outubro de 1921, libro I, 3.

cemento polo concerto benéfico, nomeouse a Quiroga Presidente Honorario na Xunta Xeral Ordinaria celebrada o 31 de xaneiro de 1922.

A sociedade inclinouse pola compra dun piano da marca Blüthner na casa madrileña H. Daniel, cun custo de cinco mil pesetas, despois do asesoramento do pianista Cubiles. Este e Vilarelle gardaban certa amizade pois foran veciños durante a súa estancia en Madrid, aspecto que recolle Sánchez Cantón nun limiar que escribe para a edición das súas cantigas e que nunca se publicou para tal fin<sup>20</sup>. No escenario do Teatro construíuse un habitáculo para gardar o instrumento que tamén serviría de arquivo e lugar de reunións.

Vilarelle, que fora fundador e membro da comisión organizadora, participaba nas sesións da Xunta como socio. Será na Xunta Xeral Extraordinaria celebrada o 26 de agosto de 1923, co obxecto de cubrir vacantes nalgúns cargos cando, a proposta de Pintos Fonseca, anterior secretario, se nomee a Vilarelle como o seu sucesor. Xunto a el acceden Octavio Pintos, como contador, e Tirso Saturde Olea, como Tesoureiro. Despois de ser aprobada a proposta por aclamación e posicionarse nos seus cargos, Vilarelle diríxese aos presentes para agradecer a intensa labor desenvolvida polos seus predecesores: “El Sr. Iglesias Vilarelle pide que se consigne en acta el hondo sentimiento de todos los presentes por haber dejado de formar parte de la Junta Directiva”<sup>21</sup>.

A súa etapa como secretario abrangue desde agosto de 1923 até xullo de 1925. Segundo a relación cronolóxica de concertos, durante a súa pertenza á Xunta Directiva realízanse 16 concertos: José Canel (17 de outubro de 1923), Ritch-Konechowsky-Grieff-Gross-Smeterling (23 de outubro de 1923), Ignaz Friedman (23 de novembro de 1923), Trío de instrumentos antigos de Munich (16 de xaneiro de 1924), Coro de cosacos do Kuban (4 de abril de 1924), Cuarteto Lener de Budapest (3 e 5 de maio de 1924), Orquestra Sinfónica de Madrid (18 y 19 de maio de 1924), E. Telmanyi e C. Christiansen (17 de outubro de 1924), Andrés Segovia (31 de decembro de 1924), Cuarteto Redele de Bruselas (17 de xaneiro de 1925), José Iturbi (25 de marzo de 1925), G. Suggia e G. Reeves (16 de abril de 1925) e Orquestra Sinfónica de Madrid (12 e 13 de maio de 1925) (Fernández, 1995: 47-49).

Tras cinco meses no desempeño do seu cargo, o 30 de xaneiro de 1924, e seguindo as pautas que marcaba o artigo n.º 22 do regulamento, celébrase unha sesión ordinaria para o nomeamento de cargos directivos. Despois da proposta

<sup>20</sup> AMP, *Fondo Sánchez Cantón*, 7-12.

<sup>21</sup> ASFP, Actas da Sociedade Filharmónica de Pontevedra, 26 de agosto de 1923, libro I, 10.

de Pintos Fonseca, avalada unanimemente polos presentes, ratifícase no posto a Xunta daquel momento.

Unha das modificacións que propuxo Vilarelle foi a regulación do ano económico da sociedade, artigo n.º 18 do regulamento, tal e como recolle a acta da Xunta Xeral Ordinaria celebrada, previa convocatoria pública, o 29 de xaneiro de 1925<sup>22</sup>. Nesta establécese que vaia do 1 de xullo ao 30 de xuño e non do 1 de xaneiro ao 31 de decembro como estaba anteriormente fixado.

A última sesión na que Vilarelle exerce como secretario desenvólvese o 12 de xullo de 1925. Nela procédese á lectura dunha carta do Gobernador Civil na que manifesta o seu desexo de unirse á sociedade, á que ademais enaltece coas súas verbas. Nesa mesma reunión realízase a proposición de que o violinista Manuel Quiroga<sup>23</sup> perda os honores que a sociedade lle outorgara, a razón de incumprir os ofrecementos que lle fixera. Pintos Fonseca intervéñen para sinalar que ese sería un comportamento impropio, dado que “ni la seriedad de la Filarmonica ni la corrección de los que han formado parte de sus directivas pueden rebajarse a la altura de Quiroga”. O precursor de Vilarelle no cargo continúa a súa disertación achacando á Xunta Directiva esquecer o ofrecemento do violinista para amortizar o piano de cola. Sobre este particular, Vilarelle manifesta:

(...) efectivamente acompañado del Vicepresidente Sr. Losada Diéguez (hoy ausente) saludaron a Quiroga en su [ilexible] el día del concierto de Iturbi previa la invitación de aquel que manifestó vivos deseos de tratar de asuntos de importancia para la Sociedad; ni particularmente ni como miembros de la Directiva, permitió nuestra cortesía e interés por la Filarmonica, dejar de acudir a su espontánea invitación. La amortización del piano sigue llevándose a cabo, como lo demuestra el hecho de que durante la actuación de la Junta actual se amortizaran 1500 pesetas sin recurrir a conciertos benéficos que suponen a la postre un desembolso extraordinario de los socios, elementos que integran en casi su totalidad el público de todos los conciertos, y cree que sobre estos asuntos no puede recaer acuerdo alguno por no figurar en la convocatoria como asuntos a tratar en esta sesión<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> “Se convoca a los señores socios para que asistan a la Junta general ordinaria que el día 29 del mes actual tendrá lugar a las tres de la tarde en el domicilio social. Pontevedra 25 de enero de 1925. El secretario, A. Iglesias Vilarelle”. (1925): *El Progreso* (Pontevedra) 25 de xaneiro, 2.

<sup>23</sup> ASFP, Actas da Sociedade Filharmónica de Pontevedra, 12 de xullo de 1925, libro I, 14.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 15.

Esta será a súa última intervención como secretario. Tras estas verbas, e a instancia de Pintos Fonseca, acórdase deixar constancia en acta do desagrado da sociedade coa conduta de Manuel Quiroga “faltando una y otra vez a sus compromisos”<sup>25</sup>. Finalmente, tal e como recollía a convocatoria da prensa local, procédese á renovación parcial da Xunta Directiva, sendo relevado Vilarelle por Claudio Losada<sup>26</sup>. A súa relación coa sociedade perdurou de por vida como socio, manténdose especialmente unido a ela a través da Sociedade Coral Polifónica, que botara a andar cinco meses antes de deixar o seu cargo.

### A Sociedade Coral Polifónica

Alfonso D. Rodríguez Castelao regresa a Pontevedra alá polo ano 1924, tras unha estada de nove meses en Bélxica, Alemaña e Francia grazas á axuda da Xunta para Ampliación de Estudos, co propósito de crear un teatro de arte de raíces folclóricas que nunca chegaría a fraguar (Pérez, 1988: 223). Namentres, un emprendedor Vilarelle desexaba “emproar en un viaje de alto bordo el espíritu genuinamente musical de Galicia” (Carballeira, 1934). O paso por Pontevedra da agrupación popular rusa *Os cosacos do Kuban* en abril dese mesmo ano serviulle de incentivo, por seren quen de inundar o escaso ambiente cultural cos seus cantos e bailes<sup>27</sup>. Co ánimo de crear un coro de natureza íntima, emprendeu unha cruzada á que se uniu o espírito soñador de Losada Diéguez, pozo de cultura e valiosa enerxía<sup>28</sup>. Pero ao tempo requiríase unha renovación, pois os coros populares de gaita e tamboril representaban un percorrido tan interesante como limitado e os orfeóns xa cumpriran o seu ciclo<sup>29</sup>. Buscábase un conxunto coral con maiores posibilidades técnicas, capaz de abor-

<sup>25</sup> Ídem.

<sup>26</sup> “Para proceder al nombramiento de la mitad de la Junta Directiva y dar cumplimiento a lo dispuesto en los artículos 21 y 22 del Reglamento, se convoca a Junta General ordinaria, que se celebrará en el domicilio social, el domingo día 12, a las 11 de la mañana. El Secretario. A. Iglesias Vilarelle”. (1925): *El Diario de Pontevedra* (Pontevedra) 9 de xullo, 2.

<sup>27</sup> “Los cosacos de Kuban, sin proponérselo, dieron vida a la idea nacida en el rincón provinciano” (Barbeito, 1928).

<sup>28</sup> Ídem.

<sup>29</sup> “Urgía ya una renovación que dignificara las agrupaciones corales que hace tiempo padecemos. La Sociedad Coral Polifónica viene a dar la pauta y descubrir nuevos rumbos que los improvisados orfeones de hoy deben seguir si quieren renovar los marchitos laureles, teniendo en cuenta las exigencias de la época” (Rodríguez, 1926).

dar repertorios de música culta, que representase fielmente unha rexeneración estética de cuño tradicionalista iniciada anteriormente coa aparición de sociedades foráneas como o *Orfeo Catalá* (1891) ou o *Orfeón Donostiarra* (1896) (Costa, 1999: I, 417). Pode que Vilarelle ignorase nese intre a emerxencia dun instrumento que, ademais de recuperar a polifonía clásica, converteríase nun perfecto vehículo de expresión da música e lírica galegas. Losada Diéguez escribiu:

(...) velaiquí unha expresión modesta, máis ben clara, das inxedanzas e dos desexos das novas xeracións da nosa terra (...) Tense a intuición de que esa nova forma é o medio máis eficaz de recoller o inmenso poder xermolador que vibra na alma do país, e a única maneira de dar emoción á obra de renovar unha sociedade desfeita (...) Certo é que a existencia en Catalunya e Euskadi de grandes cidades como Barcelona ou Bilbao e de medios económicos excepcionais puidesen explicar obras como o Orfeo Catalá e as varias institucións de Bilbao ou San Sebastián, mais non bastan eses motivos para desculpar a miseria do noso ambiente, porque non é na comparanza coas grandes cidades, onde a diferenza se observa, xa que resalta aínda comparando as cidades galegas coas pequenas vilas cataláns e vascas. Para formar ese ambiente e romper esa apatía, espertando un pouco de inquietude, naceu a Sociedade Coral Polifónica de Pontevedra (Losada, 2000: 51-52).

Así e todo, algo inquietaba e desmoralizaba a Vilarelle, pois distintos mestres e musicólogos cos que contactara para impulsar o ansiado proxecto preguntábanlle acerca dos coñecementos musicais dos membros da agrupación (Carballeira, 1934). Naturalmente non podían ser moitos pois, como ben escribiu Barbeito y Herrera, soamente eran “apasionados del arte, reunidos para una noble labor común: divulgar la polifonía clásica como un intento de renovación” (Barbeito, 1928). Inda así, Vilarelle espallaba enxeño e perseveranza, portando segundo Losada Diéguez “unha vontade chea de enerxía” que evitaría o desgaste da súa paciencia (Losada, 2000: 51).

A Sociedade Coral Polifónica nace o 3 de febreiro de 1925 no parladoiro da botica de Joaquín Maquieira, punto frecuente de encontro dos membros do Club *Karepas*, “como unha reunión familiar de amigos da música” (Losada, 2000: 52). O seu primeiro presidente foi Losada Diéguez, que ocupou o cargo até o seu pasamento no ano 1929. A comisión organizadora, que asina os primeiros estatutos, estivo formada por Vicente Barreiro Viñas, Antonio Blanco

Porto, Antonio Iglesias Vilarelle, Prudencio Otero Bermúdez de Castro e Carlos Gastañaduy Ozores. No Museo de Pontevedra consérvase un borrador do documento con grafía de Vilarelle que recolle no primeiro apartado o obxecto da agrupación: dedicarse preferentemente ao estudo da polifonía vocal dos séculos XVI e XVII e da música popular<sup>30</sup>. Vilarelle escribía as seguintes verbas a Sánchez Cantón para expresarlle o seu afervoamento:

Por fin dimos comienzo a lo que yo tanto deseaba: constituir un pequeno coro que apartándose de la vulgaridad de nuestros populares orfeones, se dedique de un modo principal al estudio de las obras de polifonía vocal, tanto en su aspecto religioso como en el popular; motetes y canciones armonizadas en una palabra que son las primeras gravas para llegar al contrapunto del s. XVIII, son también y por tanto el origen de la música moderna.

Si tenemos constancia y Dios nos ilumina para que no nos apartemos nunca de este fin primordial creo que nuestra labor podrá ser importante para Galicia, surgirán corporaciones análogas y selectas y se producirá acaso un movimiento que puede ser origen de una escuela musical gallega, en cuyo caso, no puedo dudarle sería nuestra música la admiración del mundo musical; el sentido lírico en Galicia, tu mejor que yo lo sabes, es extraordinario.

Constituído el coro a base de señoritos (unos 20 figuran en él) no necesito decir, que al karepas corresponde el grueso de las fuerzas: Barreiro, Katite, Tabucho, José etc. El tranvía (primera consecuencia) nos envía todas las tardes un director de Marín, el maestro Blanco Porto, encargado de meter a los chicos en cintura; a su cargo (y no es pequeno) queda la orientación artística de la masa o si quierdes de la tierna masilla<sup>31</sup>.

O colectivo estaba formado inicialmente por varóns e a batuta recaía nas mans de Antonio Blanco Porto, compañeiro de Vilarelle no instituto e nas aulas universitarias de Santiago de Compostela. A xente, allea á actividade, cuestionaba a causa daquelas reunións nocturnas, especialmente en inverno, cando os vían chegar cos seus gabáns ao caserón onde ensaiaban a pesar das

<sup>30</sup> AMP, *Fondo Iglesias Vilarelle*, 7-17.

<sup>31</sup> A. Iglesias Vilarelle a J. Sánchez Cantón, 25 de febreiro de 1925, AMP, *Fondo Sánchez Cantón*, 96-92.

inclemencias do tempo<sup>32</sup>. Precisamente, para distinguilos, estendeuse a brincaadeira do apelativo *Os Cosacos do Gabán* (Carballeira, 1934), en analogía coa anteriormente citada agrupación (*Os cosacos do Kuban*).

A ambición do proxecto supoñía abarcar un determinado repertorio de difícil acceso en Pontevedra e arredores, segundo Filgueira: “...en loita cun ambiente musical encarecido pola cursilería e o abandono” (Filgueira, 1980). Vilarelle solucionou a posible ausencia de música botando man de Sánchez Cantón, ao que solicitaba:

Primer lío: no tenemos música. Para despistar no debemos cantar por el momento las baladas tan lindas pero sobadas de Montes y otra cosa como no sea *La Pepita* o *La Caza* ya sabes que no se encuentran en Pontevedra. Quisiéramos por lo tanto tu inmediata cooperación honrosa y necesaria de todo punto si no queremos presenciar la dispersión por aburrimiento de tantos maestros cantores (...) todo a voces solas y preferentemente voces de hombre, por no tener todavía intervención las voces blancas que, dicho sea en secreto, las creo indispensables (...) Como ves mi encargo no puede ser menos concreto y solo trato de subrayar las bases de un catálogo que te puede servir y sin mucha molestia y solo con acordarte de nosotros oportunamente puedas averiguar si es verdad y posible encontrar algo de esto ya por estar editadas las obras por la antigua Dotesio o bien encargando a un copista, son muy conocidos de todos los músicos, la labor de escribir alguna que estuviese inédita (...) debo advertirte que con dos obritas de las indicadas tenemos harto concierto para que tú lo oigas en abril, pues sin conocer solfeo, los ensayos se hacen muy dificultosos (...) La cuenta de todos los gastos que te pueda ocasionar, todos, me la remites a mí<sup>33</sup>.

A participación de Cantón como nexa entre a sociedade e a cultura musical foránea será fundamental para o seu desenvolvemento, mérito que pouco se lle ten reconecido ata o momento. É, desde a distancia, outra pilastra na que se sustenta a construción do proxecto.

<sup>32</sup> “El barón de Casa Goda nos dejó unas habitaciones de su pazo, caserón de la Pontevedra antañona, con leyendas de inquisidores y masones. De noche, nuestros cantos se oían fuera de la casona, en las retorcidas callejuelas llenas de misterio... Se dijo que habíamos fundado una cierta congregación. Hasta los eruditos locales nos daban golpecitos en el hombro, llamándonos priscilianistas. Entonces, acordamos dejar entrar como oyentes a varios amigos, y pronto el grupo creció de modo aterrador... Un día empezaron a cantar por las calles: Doctores polifónicos, ¿dónde demonios estáis?” (Barbeito, 1928).

<sup>33</sup> A. Iglesias Vilarelle a J. Sánchez Cantón, 25 de febreiro de 1925, AMP, *Fondo Sánchez Cantón*, 96-92.



Tu protección al coro no solo nos honra sino que es necesaria; alejados de todo centro de cultura musical, la desorientación, sobre todo en lo que afecta a obras corales de buen gusto, para nosotros es grande, es limitativa. Tu actuación como ves es imprescindible (...) Como los chicos en la escuela me preguntan todas las noches ¿escribió Cervela? [Refiriéndose a Sánchez Cantón]. Si ya escribió ¿Y qué va a mandar? Ya veremos, ya veremos, (les contesto yo siempre) sin duda una cosa muy bonita (...) Perdona tanta pesadez y molestia, pero sé que tú no te olvidas ni de Pontevedra<sup>34</sup>.

Agora ben, pronto se unirían á coral as voces femininas, grazas a anexión dun grupo que dirixía o frade franciscano Luís M.<sup>a</sup> Fernández Espinosa. Co tempo, foi sumando un número significativo de compoñentes. Alexandre Bóveda, que se incorporaba á corda de tenores pouco despois de afincarse en Pontevedra no 1928, falaba daquela de setenta voces, “pero ninguna que destaque. Además no las cuidan. Los abogados y los catedráticos las echan a perder en la Audiencia y en clase. Los comerciantes son más prudentes: hablan siempre piano” (Barbeito, 1928).

As primeiras intervencións públicas da coral en Pontevedra tiveron lugar os días 9 e 10 de abril de 1925, Xoves e Venres Santo, na Igrexa de San Francisco e na Basílica de Santa María, respectivamente. O *Diario de Pontevedra* facíase eco da celebración dun festexo íntimo que tivo lugar o día 13 no Hotel Madrid da cidade. Reunidos un centenar de amigos en torno ás figuras de Blanco Porto e Iglesias Vilarelle, aproveitaron para laurear a nova batuta que os guiaba e a tenacidade do seu organizador pois, a forza de constancia e tesón, fora quen de crear ese colectivo<sup>35</sup>: “Dos audiciones en las iglesias de la ciudad, por Semana Santa. Música religiosa: Handl (1550-1591), Ecce quomodo moritur justos; Padre Martini (1706-1784), Tristis est anima mea. Clamor general en Pontevedra, aquello era una cosa seria. ¿Y casi todos sin saber música? ¡Maravilloso!” (Carballeira, 1934).

O 18 de decembro dese mesmo ano a agrupación ofrece unha audición no templo de Santa María, en homenaxe a José Cubiles e Vicente Espinós, que “hicieron grandes halagos de dicho coro admirando la delicadeza, interpreta-

<sup>34</sup> A. Iglesias Vilarelle a J. Sánchez Cantón, 10 de marzo de 1925, AMP, *Fondo Sánchez Cantón*, 96-92.

<sup>35</sup> (1925): “Festejando un éxito”. *Diario de Pontevedra* (Pontevedra) 14 de abril, 2.

ción y matiz de las obras y añadieron que no habían visto un coro tan magnífico y afinado como el que acababan de escuchar”<sup>36</sup>.

A finais do mes de xaneiro de 1926 comezaban os labores para preparar a presentación oficial do coro no Teatro Principal, ao tempo que se ultimaba o programa do concerto. Tal e como recolle Filgueira Valverde, os decorados, dos que Castelao fixo varios bosquexos, montáranse na vella “fábrica da lus”, na Praza da Verdura, coa colaboración experta de Salustiano Estévez e a man de obra dos cantores (Filgueira, 2000: 157). Ao respecto, Vilarelle escribía: “O Coro vai andando. Agora empézase a tropezare nas dificultades practicas da decorazón pero ista tarde [28 de xaneiro] as 3 estamos citados pra escomenzar Deo volente a confeición en papel do telón”<sup>37</sup>.

Poucos días antes da estrea, Vilarelle non parecía moi esperanzado, algo que se desprende das súas verbas: “Veremos a ver o que sale; téñolle mais medo que nunca porque me parece que é un pouco precipitado e pol-o que as decoraciós se refiere parece-me a min que estamos moi atrasados”<sup>38</sup>.

Foi o 23 de marzo, ás sete e media do serán. Pontevedra agardaba expectante esta aparición pois, até entón, aínda que eran constantes as loanzas ao seu labor, só se deixara ver en pequenos actos. O Teatro presentaba un cheo sen precedentes, co público máis selecto da cidade, esgotándose as localidades a pesar de térense colocado máis cadeiras das usuais. O concerto desenvolveuse en tres partes e non só supuxo un deleite para os oídos, senón que tamén espertou a admiración polos ollos. Durante o acto, en concordancia co estilo das obras interpretadas, utilizáronse diversas decoraciós deseñadas por Castelao, que mostrou a súa faceta de pintor escenógrafo, ademais de cantar xunto a Vilarelle na corda de baixos. Así o describía a crónica periodística do *Diario de Pontevedra*:

(...) la Coral Polifónica no sería una cosa vulgar (...) había derecho a esperar de ella algo grandioso, magistral (...) Suena la última campaña. Se levanta el telón del teatro y queda al descubierto el de la Sociedad Coral Polifónica: es severo, sencillo y de una fuerza artística evocadora, es de Castelao. Tiene su fondo negro decorado con rosas y

<sup>36</sup> (1925): “Un homenaje íntimo. A los señores Cubiles y Espínós”. *El Progreso* (Pontevedra) 20 de diciembre, 3.

<sup>37</sup> A. Iglesias Vilarelle a X. Filgueira Valverde, 28 de xaneiro de 1926, AMP, *Fondo Filgueira*, 312-40.

<sup>38</sup> A. Iglesias Vilarelle a X. Filgueira Valverde, 10 de marzo de 1926, AMP, *Fondo Filgueira*, 312-40.

otras flores. En el centro y como alegoría de la música y sello de la Sociedad, una reproducción del David de piedra que existe en la Puerta de las Platerías de la Basílica compostelana. Se levanta aquel y aparecen los artistas: ellos graves, serios, bien distribuidos; ellas risueñas, bellísimas, gráciles, evocadoras (...) Huele a incienso.

Decoración apropiada de Castelao. Representa una sala de estilo moderno y tonalidad gris perla (...) En la segunda, la impresión era que estábamos junto al Pórtico de la Gloria (...) ¡Y la decoración! una representación de pórtico de iglesia románico, de carácter gallego, era de una sugestión inmensa.

Pero donde la emoción y el entusiasmo del público subió de punto fue en la última obra de la segunda parte: «Exultate Deo», ensalza a Dios; para ella pintó Castelao un lienzo con un rosetón maravilloso; el efecto era deslumbrador, el arte y la inspiración derrochados bastan para consagrar como maestro al inconmensurable Castelao. El público así lo comprendió; y aunque antes lo hizo salir varias veces a escena, ahora lo solicitó reiteradamente, prodigándole una ovación ensordecedora.

Representa el lienzo un gran rosetón de catedral cerrado con vidrios de color, decorada con figuras bíblicas. En el centro del vitral se ve a la Virgen rodeada de los Apóstoles. Siguen un círculo de conchas que recuerda el estilo barroco santiagués y doce motivos de ángeles sosteniendo cartelas con la letra del Exultate.

También para esta obra [*El cant dels aucells*] hizo Castelao una artística decoración que representa una ventana abierta por donde entra en la sala un rayo de luna (Arba, 1926).

A implicación de Vilarelle na xestación e desenvolvemento da entidade sempre foi obxecto de ovacións ao rematar os concertos. Os polifónicos referíanse a el como a “nai” do coro<sup>39</sup>. Será no ano 1940, tras a repentina morte de Blanco Porto, cando tome o relevo na dirección. Cómpre destacar tamén o labor de Filgueira Valverde que, a pesares de non participar musicalmente, traballou man a man con el na adaptación e tradución dos textos das obras, asesorándoo no ámbito literario sobre posibles dúbidas.

<sup>39</sup> (1926): “Una cena a Castelao y Blanco Porto”. *El Progreso* (Pontevedra) 1 de agosto, 2.

## O Museo de Pontevedra

O nacemento do Museo de Pontevedra o 30 de decembro de 1927, ao abeiro da Deputación Provincial que presidía Daniel de la Sota, significa un complemento ao traballo iniciado pola Sociedade Arqueolóxica que fundara e presidira Casto Sampedro, á que sucede tras a súa morte en 1937. Varias xeracións de pontevedreses visitaron o despacho que posuía na praza da Ferraría atraídos pola personalidade cativadora do investigador, que recollía elementos culturais de distinta natureza para garantir a súa subsistencia e favorecer o seu estudo.

Estaba na planta baixa da casa situada no cerne da zona monumental entre o Parterre de San Francisco e a Praza da Peregrina. A biblioteca, unha das mellores de Galicia, ben documentada, *à la page* sempre en arqueoloxía, historia e folclore, ocupaba tres departamentos. Soamente nela podían atoparse, acabadas de saír, as edicións dos Cancioneiros galego-portugueses. Cando estaba alí, don Casto non pechaba a porta, de xeito que entrabamos coma na nosa casa. A tertulia, da que tanto se ten falado, non era, como adoita, de xente sentada senón de pé, sempre interrompida polos que chegaban e saían (Filgueira, 1994: 227).

Entre os asiduos encontrábanse Castelao, Losada, Cantón e Vilarelle que, ademais da súa participación directa na vida musical pontevedresa, estivo vinculado a outros aspectos do panorama cultural do momento. Tal e como recolle Xavier Groba no seu traballo de doutoramento sobre a figura do erudito rondelán, foron os intelectuais do Club *Karepas* os que se ofreceron a Casto Sampedro para traballar no rexurdir dunha sociedade minguada que se convertería en alicerce do novo Museo que logo dirixiría.

(...) de xeito semellante ao que supón a reunión da *Comisión de Monumentos* nas ruínas de Santo Domingo como antecedente directo da SAP, a fundación do Museo de Pontevedra tiña o seu inmediato precedente na informal reunión acontecida *un día cualquiera de 1926*, cando membros do club *Karepas*, ao que pertencía Ricardo Sampedro Mon e boa parte das promesas intelectuais dos anos 20 na cidade: Filgueira, Sánchez Cantón, Losada Diéguez, Blanco Porto, Iglesias Vilarelle, Castelao, etc., presentáronse no *despacho de don Casto* para ofrecerse ao mestre no propósito de revitalizar a sociedade arqueolóxica (Groba, 2011: 37).

A primeira localización do Museo foi o edificio adquirido no ano 1928, restaurado baixo a supervisión de Cantón e Castelao, que eran membros do Patronato que se ocupaba de xestionar a institución<sup>40</sup>. Vilarelle relataba as súas impresións sobre estes feitos a Filgueira Valverde, tamén membro do Patronato e secretario, que sería nomeado director en marzo de 1940:

Todo delicadamente e sin imposicións, que dise xeito todo se pode arranxar, incluso a Casa do Museo que vai por muy bó camino, e esperamos que ha lota pase por moitas cousas para co domingo se faga a escritura na casa do Notario, asi que o luns (D.q) che contarei noticias seguramente boas.

(...) O museo vai a ser cousa bonita, do da Cruña non lin nada e prégoche que si o luns mo podes emprestar para leer agradeceriecho moito; son monos de imitación e téñolles medo por Sotomayor, pero han se de fastidiar que Pontevedra fai as cousas mellor, hai xente mais terca e iso é bo, que é entusiasmo<sup>41</sup>.

A apertura ten lugar o 10 de agosto de 1929. Tal e como recolle a prensa da época, Vilarelle foi testemuña do proceso de instalación e da posta a punto das distintas salas:

Ya en Pontevedra el Sr. Sánchez Cantón, subdirector del Museo del Prado, está trabajando activamente para ultimar la organización del Museo Provincial de Arte. En las diversas salas se hallan ya numerosísimos cuadros, esculturas, cerámicas y otros objetos de estimable valor. Anteayer llegaron al Museo, dentro de una caja de gran tamaño, los cuadros que en depósito concedió la Academia de Bellas Artes, siendo desembolsados inmediatamente a presencia de los Sres. Sánchez Cantón, Sampedro, marqués de Riestra, Iglesias Vilarelle y Novás<sup>42</sup>.

Dáse boa conta da admiración que Vilarelle profesaba polo Museo, chegando a ser unha das súas maiores motivacións. Eran asiduas as súas visitas, coñecedor de que sería un dos principais focos culturais da Boa Vila, capaz de

<sup>40</sup> Web do Museo de Pontevedra [consulta: 28/09/2016]

<http://www.museo.depo.es/museo/historia/ga.01040000.html>.

<sup>41</sup> A. Iglesias Vilarelle a X. Filgueira Valverde, 10 de febreiro de 1928, AMP, *Fondo Filgueira*, 312-75.

<sup>42</sup> (1929): "El Museo Provincial". *El Pueblo Gallego* (Vigo) 14 de xullo, 11.

agrupar entre os seus muros historia, arqueoloxía e arte, non só da cidade, senón de toda Galicia. Na súa correspondencia con Sánchez Cantón pode lerse: “El otro día estuve con un ex ingeniero naval (hoy jefe técnico en unos astilleros del norte) visitando el Museo; le interesan mucho las cosas de arte y quedó encantado, pero al llegar a la Cámara llegó parvo; no encuentro vocablo más apropiado”<sup>43</sup>.

Vilarelle, que figuraba na lista de depositantes, chegou a ver a ampliación paulatina da institución<sup>44</sup>. Nos seus últimos anos de vida aínda a visitaba con frecuencia, chegando a gozar da construción do novo edificio “Fernández López” na rúa Pasantería.

En cambio sí he visto una instalación en la casa nueva del Museo, verdaderamente sorprendente. Con fotos transparentes de todos los monumentos de la provincia, estupendamente colocados, produce el efecto un conjunto impresionante; podría ser magnífica, desde luego, una colección de fotos de alguna ciudad castellana de la más pobre en riqueza artística si quieres, pero el conjunto de una serie de cruceros, de pasos, de ábsides, todo belleza, todo poesía, pero de la buena de Valle Inclán: Cántame no peito paxariño lindo... Puedes felicitar a Filgueira; por otra parte: aquella planta baja, con aspecto de garaje quedó convertida en una sala de exposiciones muy aceptable para la próxima ola turística<sup>45</sup>.

Tras a súa morte, todas as pertenzas de Vilarelle pasaron ao Museo: biblioteca, partituras, obras de arte, etc. Foron depositadas pola súa irmá Cándida en 1971 e incorporadas de forma definitiva en 1973<sup>46</sup>. Entre elas había pinturas e debuxos de Castelao, Laxeiro ou Colmeiro. Dos dous primeiros artistas non

<sup>43</sup> A. Iglesias Vilarelle a J. Sánchez Cantón, 30 de setembro de 1946, AMP, *Fondo Sánchez Cantón*, 104-76.2.

<sup>44</sup> (1930): “El Museo de Pontevedra”. *El Pueblo Gallego* (Vigo) 12 de xaneiro, 15.

<sup>45</sup> A. Iglesias Vilarelle a J. Sánchez Cantón, 25 de marzo de 1968, AMP, *Fondo Sánchez Cantón*, 116-24.

<sup>46</sup> Segundo información do Museo de Pontevedra, o depósito realízase a finais de agosto e principios de setembro de 1971 (tres envíos en tres días), os libros aséntanse en decembro dese ano e as revistas en depósito xeral. O 20 de setembro de 1973 o Patronato acorda a compra do material tras as pertinentes negociacións económicas, asentándose en libro de rexistro o 13 de outubro dese ano. É Cándida Vilarelle a que fai as xestións, aínda que se recollía previamente que se ela faltaba as realizarían os seus fillos. Segundo consta na revista do Museo (LXII-2008) a catalogación de documentos de Vilarelle lévase a cabo en 2007, xunto cos de Manuel Quiroga, Perfecto Feijóo, José Iglesias Sánchez e os Cantores dos Institutos. Catalogáronse en total 1.218 partituras manuscritas, 1.338 impresas e 781 gravacións.

se atoparon datos, pero do terceiro sábese que Vilarelle adquiriu unha obra no ano 1928 nunha exposición de bolseiros que tivo lugar no salón de actos da Deputación Provincial<sup>47</sup>. En consonancia con este perfil cultural, Vilarelle tamén sería membro da Comisión Provincial de Monumentos, asistindo habitualmente ás reunións da entidade onde se traballaba pola recuperación e a defensa do patrimonio artístico galego.

### Conclusiones

Unha vez analizado sucintamente o período desde a vivencia de Vilarelle, pode constatarase a magnitude da herdanza que deixou na sociedade galega da época, tal e como se determinara na hipótese inicial de traballo. A meirande parte dos acaecementos enumerados nos que participa en maior ou menor medida nesta etapa, son relevantes e influentes na súa traxectoria. Este feito é facilmente contrastable grazas á conservación de mostras de correspondencia persoal e textos que o poden testemuñar.

Xa desde uns anos atrás do inicio dos anos vinte, construíuse un clima onde se respiraba unha atmosfera de renovación cultural e reafirmación da identidade galega, principalmente pola xestación e nacemento das Irmandades da Fala. Cando Vilarelle chega a Pontevedra contáxiase dese contorno, principalmente a través de Losada Diéguez e o resto de intelectuais que se agrupaban no coñecido Club *Karepas*. Así, foi impulsor nos albores de boa parte dos proxectos que foron xurdindo como causa directa deste movemento.

A nivel musical, Vilarelle posúe un rol de vital importancia no nacemento da Filharmónica e, sobre todo, da Sociedade Coral Polifónica. Esta agrupación non conforma un fenómeno illado, senón que forma parte dun proceso de rexurdimento que ten como centro neurálxico a cidade de Pontevedra. Os feitos parecen apuntar a que, sen Vilarelle, non tería sido unha realidade ou, alomenos, non tal e como finalmente resultou ser. En canto ao nacemento do renovado Museo, a pesares de non ter exercido unha intervención directa nel, Vilarelle pertenceu ao círculo de persoas que si participaron activamente na súa construción e, sobre todo, foi un grande admirador e coñecedor da importancia que o proxecto podería acadar non só para a cidade de Pontevedra, senón para a cultura e o patrimonio galego.

<sup>47</sup> (1928): “Nuestros artistas y sus obras”. *El Diario de Pontevedra* (Pontevedra) 6 de outubro, 2.

## Obras citadas:

- (1924): “A anécdota popular”. *Galicia: Diario de Vigo* (Vigo) 13 de abril, 1.
- (1925): *El Progreso* (Pontevedra) 25 de xaneiro, 2.
- (1925): “Festejando un éxito”. *El Diario de Pontevedra* (Pontevedra) 14 de abril, 2.
- (1925): *El Diario de Pontevedra* (Pontevedra) 9 de xullo, 2.
- (1925): “Un homenaje íntimo. A los señores Cubiles y Espinós”. *El Progreso* (Pontevedra) 20 de decembro, 3.
- (1926): “Una cena a Castelao y Blanco Porto”. *El Progreso* (Pontevedra) 1 de agosto, 2.
- (1928): “El Karepas y su fiesta presidencial”. *El Diario de Pontevedra* (Pontevedra) 4 de agosto, 2.
- (1928): “Nuestros artistas y sus obras”. *El Diario de Pontevedra* (Pontevedra) 6 de outubro, 2.
- (1928): “O luz o ¡adelante los faroles!”. *El Pueblo Gallego* (Vigo) 3 de xullo, 11.
- (1929): “El Museo Provincial”. *El Pueblo Gallego* (Vigo) 14 de xullo, 11.
- (1930): “El Museo de Pontevedra”. *El Pueblo Gallego* (Vigo) 12 de xaneiro, 15.
- (1945): “La Sociedad Filarmónica”. *Ciudad* (Pontevedra) 13 de agosto, 6.
- Arba (1926): “Soberbio éxito de la Coral Polifónica”. *El Diario de Pontevedra* (Pontevedra) 24 de marzo, 2-3.
- Barbeito y Herrera, Manuel (1928): “Cómo la tertulia de una farmacia se ha convertido en la Coral Polifónica”. *Informaciones* (Madrid) 24 de novembro.
- Cañada Acebal, Silverio Ed. (1974): *Gran Enciclopedia Gallega*. Santiago de Compostela: Editorial Silverio Cañada.
- Carballeira, Johan (1934): “La Coral Polifónica de Pontevedra: cómo nació la gloriosa agrupación musical”. *El Pueblo Gallego* (Vigo) 29 de novembro, 12.
- Costa Vázquez, Luís (1999): *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936* (Tese de Doutoramento). Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC.
- Couceiro Freijomil, Antonio (1952): *Diccionario bio-bibliográfico de escritores* (vol. II). Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos.
- Fernández Fonseca, Sabela (2012): *El coro Aires da Terra como herramienta de creación del canon musical gallego* (TFM). Oviedo: Universidade de Oviedo [consulta: 15/09/2016]. <http://hdl.handle.net/10651/18152>.
- Fernández Sieira, José Luis (1995): *La Sociedad Filarmónica de Pontevedra: sus primeros 75 años*. Pontevedra: Sociedade Filharmónica de Pontevedra.
- Filgueira Valverde, Xosé (1980): “Quodlibet: Iglesias Vilarelle”. *El Ideal Gallego* (A Coruña) 10 de febreiro, 22.
- \_\_\_ (1991): “Dous centenarios no 1991: Sánchez Cantón e Iglesias Vilarelle”. *Xornal Diario* (Pontevedra), 3 de xaneiro.



- \_\_\_ (1994): *Octavo Adral*. Sada: Edición do Castro.
- \_\_\_ (2000): “Os decorados de Castelao”. En Xosé Carlos Valle Pérez (coord.): *A Sociedade Coral Polifónica de Pontevedra no 75 aniversario da súa fundación (1925-2000)*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 157-162.
- Groba González, Xavier (2011): *O legado musical de Casto Sampedro Folgar (1848-1937): o canto galego de tradición oral* (Tese de Doutoramento). Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC. <http://hdl.handle.net/10347/3621>.
- Landín Carrasco, Rafael (1986): *Pontevedra de aquela*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.
- Losada Diéguez, Antón (2000): “A misión da Sociedade Coral Polifónica”. En Xosé Carlos Valle Pérez (coord.): *A Sociedade Coral Polifónica de Pontevedra no 75 aniversario da súa fundación (1925-2000)*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 51-52.
- Losada Fernández, Álvaro (1931): “El Club Karepas”. En J. Cao Moure (ed.): *Libro de oro de la Provincia de Pontevedra*. Villa-Alba: Editorial PPKO, 54.
- Pereira Martínez, Carlos (2004): “A Familia Poza: un exemplo de republicanismo e libre-pensamento en Pontevedra”. En *Anuario Brigantino*, 27, 265-312 [consulta: 08/10/2016]. <http://anuariobrigantino.betanzos.net>.
- Pérez Prieto, Victorino (1988): *A Xeración “Nós”. Galeguismo e relixión*. Vigo: Galaxia.
- Rodríguez, Miguel (1926): “La Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra”. *Galicia: Diario de Vigo* (Vigo) 26 de marzo.
- Sánchez Cantón, Javier (1921): “El Club Karepas de Pontevedra”. En *Vida Gallega*, 183, novembro, 26.
- \_\_\_ (1973): “Coda en 1965”. *Pontevedra y los Pontevedreses. Inéditos y dispersos*. Pontevedra: Museo de Pontevedra, 221-223.
- Valle Pérez, Xosé Carlos (2005): “La vida cultural en Pontevedra en el contexto de la Galicia moderna”. En I. Méndez Lojo (coord.): *A Galicia moderna 1916-1936*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 96-109.



## LAS DANZAS DE MANUEL QUIROGA LOSADA: CANTES DE IDA Y VUELTA\*

CARLOS M. CAMBEIRO ALÍS  
*Conservatorio Superior de Música de Vigo*

**RESUMEN:** Manuel Quiroga Losada es uno de los referentes principales del violinismo gallego del primer tercio del siglo XX. Formado dentro de la escuela franco-belga de violín, recibe enseñanzas de José del Hierro, Edouard Nadaud y Jacques Thibaud, entre otros. Dentro de su catálogo de obras debemos destacar aquellas danzas influenciadas por el folklore español, cubano y argentino. En los *Cantes de ida y vuelta* hallaremos una gran riqueza melódico-armónica organizada en formas y estructuras regulares, los elementos que intervienen, sus recursos creativos; así como, en algunos casos, las fuentes originales en las que bebe Quiroga. Con nuestro estudio, pretendemos poner de relieve el valor real de estas obras en su época y en la actualidad.

**PALABRAS CLAVE:** Violín, Pontevedra, Cuba, España, Habanera, Guajira, Tango.

**RESUMO:** Manuel Quiroga Losada é un dos referentes principais do violinismo galego do primeiro terzo do século XX. Formado dentro da escola franco-belga de violín, recibe ensinos de José del Hierro, Edouard Nadaud e Jacques Thibaud, entre outros. Dentro do seu catálogo de obras debemos destacar aquelas danzas influenciadas polo folclore español, cubano e arxentino. En *Cantes de ida y vuelta* atoparemos unha gran riqueza melódico-harmónica

---

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

organizada en formas e estruturas regulares, os elementos que interveñen, os seus recursos creativos; así como, nalgúns casos, as fontes orixinais nas que bebe Quiroga. Co noso estudo, pretendemos poñer de relevo o valor real destas obras na súa época e na actualidade.

**PALABRAS CHAVE:** Violín, Pontevedra, Cuba, España, Habanera, Guajira, Tango.

**ABSTRACT:** Manuel Quiroga Losada is one of the primary representatives of Galician violinists in the first third of the XX century. He studied within the French-Belgium school of violin with maestros such as José del Hierro, Edouard Nadaud and Jacques Thibaud. Within his catalogue of works we should highlight those dances influenced by Spanish, Cuban and Argentine folklore. In the 'Round-trip' *Cantes*, we find a great wealth of harmonies and melodies set within regular forms and structures, the intervening elements, and all sorts of creative resources. In certain cases, we also encounter the original sources Quiroga is inspired by. Our intention is to highlight the real worth of these works not only in his time but at present as well.

**KEY WORDS:** Violín, Pontevedra, Cuba, España, *Habanera*, *Guajira*, Tango.

## Los Cantes de Ida y de Vuelta

El descubrimiento del continente americano por Cristóbal Colón y el tráfico de esclavos africanos desde el siglo XVI serán el germen de una música que aunará la herencia recibida de Europa y África en los países antillanos. La población indígena apenas sobrevive a la colonización por lo que quedan escasas manifestaciones musicales verdaderamente autóctonas, como pueda ser el caso de la ceremonia del areíto (cfr. García, 2002: 285-286). La música cubana es fruto de un mestizaje que dará lugar a una cultura que ya no es europea, africana, ni indígena. Al igual que sucede en otros países de las Antillas, Cuba recibe por medio de sus colonizadores una notable influencia musical militar, cortesana y religiosa (cfr. Maya, 2003: 9 y 11). El negro, el mulato, el criollo, crean una música que es resultado del contacto entre los emigrantes, sean estos voluntarios o no. Importante será la emigración de castellanos, extremeños, andaluces y canarios –que se mezclan con aborígenes y africanos–, y, más tarde, de asturianos y gallegos (Linares, 1998: 24-29,45-46).

Desde un principio, se produce un intercambio cultural entre Cuba y España. Así, los romances, seguidillas, tiranas, etc., llegados a la isla, retornarán, con el tiempo, a España, influenciados por el mestizaje, originándose el inicio de una transculturalidad que perdura hasta bien entrado el siglo XX (cfr. Maya, 2003: 11-12).

Las contradanzas europeas son muy bien acogidas por los habitantes de Cuba: el nuevo poblador de la isla, el criollo y también el negro con su corpus musical africano que transmite por medio de la esclavitud a la que fue sometido. La unión de la música europea con la africana y la adaptación a las peculiaridades antillanas generan una reinterpretación de las obras que binarizan, mayoritariamente, los compases ternarios pero con una agrupación, no escrita *-alla mente-*, de las subdivisiones de los pulsos. Así, podemos observar como el criollo organiza la distribución melódica del compás de 2/4 agrupando, por ejemplo, en 3 + 3 + 2 semicorcheas, en lugar de las 4 + 4, correspondientes a los dos pulsos de la contradanza europea. La evolución de esta combinación, será el germen de patrones rítmicos de la música cubana como los siguientes (cfr. Galán, 1997: 264-267):



que harán que la música de Cuba, así como la del resto de las Antillas como Haití o Puerto Rico, posea ese ritmo que se balancea y de difícil ejecución para el músico formado en la tradición europea, en la que prevalecen las subdivisiones binarias y ternarias muy regulares<sup>1</sup>. Según Maya Roy (2003: 9), “Este carácter criollo se manifiesta, por ejemplo, en las contradanzas y en las danzas de Manuel Saumell (1817-1870)<sup>2</sup> o de un Ignacio Cervantes (1847-1905)”.

Posteriormente, se produce un proceso inverso al interpretar la música cubana los europeos. Así, por ejemplo, ritmos como el anfibracó-troqueo del ritmo de habanera o el ritmo de claves son adaptados de la siguiente manera (Galán, 1997: 267), como veremos más adelante, en obras como la *1ª Habanera* de Quiroga.

Anfibracó-troqueo y su interpretación europea<sup>3</sup>:



Ritmo de claves y su interpretación europea.



## 1. Las guajiras de Manuel Quiroga

La guajira flamenca es uno de los más claros ejemplos de la presencia de Cuba en España. Se trata de uno de los pocos géneros no influenciado por el patrón de la habanera que ha dominado a la mayoría de géneros hispano-cubanos.

<sup>1</sup> Tango, término de origen discutido que se puede relacionar con *tambó*, forma en que el negro pronunciaba tambor; o de la unión onomatopéyica de *tan* y *go*, los dos sonidos básicos del tambor; o quizás, del recinto en el que concentraba a los negros para su recuento, o antes de embarcarlos hacia los campos de trabajo (García, 2002: 387-388).

<sup>2</sup> De las cincuenta contradanzas escritas por Manuel Saumell, tan solo una, *La virtuosa* (contradanza-minuetto), está escrita en compás de 3/4. Las restantes lo están en 2/4 o en 6/8. Se puede descargar una revisión de contradanzas de Saumell editadas por Lenier Pernas Ruiz en: [http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/9/98/IMSLP311511-PMLP503210-SAUMELL\\_CONTRADANZAS.pdf](http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/9/98/IMSLP311511-PMLP503210-SAUMELL_CONTRADANZAS.pdf)

<sup>3</sup> Figuración que, a menudo, aparecía en las contradanzas cubanas pero que, sin embargo, eran interpretadas de acuerdo al primer patrón rítmico.

“Si lo afrocubano está en la habanera, lo guajiro, lo hispano, está en la guajira”, (Núñez, 1998: 234)<sup>4</sup>.

La aceptación del punto cubano por los artistas flamencos desde los inicios de este arte, permite una pronta integración de la guajira en el repertorio flamenco. Además, se puede constatar cómo lo cubano está presente en las letras de estas composiciones: la belleza de sus ciudades, sus mujeres, su clima, o sus productos como el tabaco, el café, la caña de azúcar, el mango, la papaya..., escritas bajo la forma de décima o “espinela”<sup>5</sup>. Una regularidad del punto cubano se encuentra en la métrica: “En ocasiones se han transcrito en compás de seis por ocho, sobre todo tonadas de punto fijo. Otras se han transcrito en tres por cuatro el acompañamiento y en seis por ocho la melodía de la tonada, como sucede en la guajira y la criolla que aparecieron como canciones urbanas” (Linares, 1998: 73).

Manuel Quiroga escribe dos guajiras siguiendo el patrón armónico de las guajiras flamencas, en lugar de aplicar el del punto cubano. Si bien en ambas composiciones utiliza la combinación métrica de  $6/8 + 3/4$ , propia también de la petenera y la seguiriya flamenca, –indicada al principio de la obra, únicamente, en la 2ª Guajira–, regularmente utiliza la función de dominante asociada al compás de  $6/8$  y la de tónica al de  $3/4$ <sup>6</sup>; es decir, en orden inverso al punto cubano, o como diría Faustino Núñez:

El punto guajiro cubano con respecto a la guajira flamenca presenta un paralelismo armónico que da como resultado un efecto armónico en espejo entre Andalucía y Cuba, de un lado al otro del Atlántico. Mientras en el punto los acordes coinciden con los respectivos compases de una forma, en la versión flamenca ocurre exactamente de forma inversa (Núñez, 1998: 237).

### 1.1. 1ª Guajira

Fue estrenada en París el 26 de octubre de 1924 y editada ese mismo año por Maillouchon (Cambeiro, 2011a: 253). En los fondos de la Biblioteca del Museo de Pontevedra (BMP) se encuentran tres ejemplares de la partitura edi-

<sup>4</sup> Vid., Linares (1999: 65-80), Crivillé (1983: 267-302) y Blasco (2009: 80-94).

<sup>5</sup> Vid., la adaptación a la décima de las tonadas y el empleo de estribillo en Linares (1998: 66-75).

<sup>6</sup> Vid., Núñez (1998: 238 y 255-256; 2002: 261-302).

tada y una fuente manuscrita (partitura y *partichela*). Mientras en la partitura editada figura, bajo su título, la intitulación *Danse cubaine*, en el margen superior derecho de la *partichela* manuscrita Quiroga añade la de *Danza española nº 12*<sup>7</sup>. Aunque escrita, exclusivamente, en compás de 6/8, la acentuación y articulación real coincide con la sucesión métrica 6/8 + 3/4, en el piano o/y en el violín. De proporciones muy disímiles, respecto a la segunda guajira, la primera, en tempo *Allegro vivace*, es más ambiciosa no sólo por su mayor extensión (183 cs.), sino por la perfecta simbiosis entre un rígido esquema armónico, utilizado *quasi* a modo de *ostinato*, y la riqueza y variedad, tanto melódica como en las fórmulas de acompañamiento empleadas. Este esquema armónico presenta una armonía por compás en la sucesión: V – I – V – I / IV – I – V – I



Ejemplo 1. Primera frase de la obra, precedida de una brevísima Introducción.

sucesión interrumpida en la segunda idea (cs. 95-134) por la sustitución del primer acorde del esquema citado anteriormente, dominante, o por una armonía de segundo grado rebajado en las codas que cierran las dos secciones de la composición (cs. 86 y 164).

En el aspecto estructural, el piano desvela en la primera sección (A) -después de repetir el esquema *ostinato*, y coincidiendo con el final del mismo (cs. 18-21)-, una idea en la que sobresalen las notas repetidas y las síncopas precedidas de apoyatura que convierten los finales de semifrase y frase en femeninos, al desplazar el ictus del compás. A continuación, será el violín el que repita esta melodía en dobles cuerdas y con variantes melódicas (c. 26), volviendo al elemento temático inicial en una variación ornamental continua y combinada con las síncopas. Estas síncopas hacen que, pese a la relación métrico-armónica en *ostinato*, posea un carácter más cubano que flamenco en su primera sección, aproximándose a la variante del “punto cubano cruzado” (Linares, 1998: 77).

<sup>7</sup> Signatura: M. Q. 1-4 (Cambeiro 2011a: 254). “En los manuscritos autógrafos del creador gallego aparecen doce danzas numeradas con la intitulación de *Danzas Españolas* con el propósito, aparente, de una posible publicación que no se llevaría a cabo. Son las siguientes: *Canto y Danza Andaluza* (nº 1), *1ª Danza Argentina* (nº 2), *2ª Guajira* (nº 3), *Zapateado* (nº 4), *Jota nº2* (nº 5), *Playera y Zapateado* (nº 6), *1ª Habanera* (nº 7), *Jota* (nº 8), *Zortzico* (nº 9), *Alborada* (nº 10), *Terna... ¡A Nosa!!* (nº 11), *1ª Guajira* (nº 12)”. En Cambeiro (2011: 46).



En los cs. 81-86 anuncia el ambiente de lo que será la segunda idea, ahora en Sol m. De mayor riqueza armónica, esta inicia la segunda sección (**B**) y rompe el rígido esquema armónico en aras a una mayor flexibilidad en el ritmo armónico y en el empleo de una paleta colorística más amplia, en la que destacaremos la breve flexión a Sib M, tonalidad del relativo, el acorde del IIº grado rebajado, ya presente en la coda de la primera sección; así como, la redundancia en la desinencia frigia que gira en torno al VIº-Vº grado (cs. 122-123, 130-134) y establece una tensión que irá creciendo para culminar en una cadencia andaluza que, tras redundar nuevamente en la desinencia frigia, tornará a la segunda idea<sup>8</sup>, ahora en modalidad mayor (cs. 151-163), y a la que sigue una coda más amplia que la anterior en la cual Quiroga transporta el esquema: IIº rebajado – I – V – I / IV – I – V – I, al tono inicial, Re M, finalizando con el empleo de *pizz.* de mano izquierda en las cuatro cuerdas en la frase que cierra la obra.

Esta obra nunca la llegaría a grabar Quiroga. Los registros sonoros debidos a otros intérpretes los encontraremos en: *Música Clásica Galega*, Vol. 9. “Música de Cámara”. Madrid: Boa Recording, D.L. 2002/editado en 2003. (CD). Intérpretes: Evgeny Moryatov (violín) y Marianna Prjevalskaya (piano)<sup>9</sup>.

## 2ª Guajira

Por su parte, la 2ª *Guajira* fue estrenada en la Salle Gaveau de París en diciembre de 1924 (Cambeiro, 2015: 167) y editada por Mailllochon al año siguiente. En España la presenta al público el 25 de marzo de 1925 en el teatro Tamberlick de Vigo, acompañado al piano por Marthe Leman, su mujer (Cambeiro, 2011a: 255)<sup>10</sup>.

A través de las tres fuentes manuscritas de la BMP podremos conocer las intituciones: *Danza Cubana*, *Danza Cubana nº 2*, y *Danza Española nº 3*<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Las tonadas del punto cubano que cadencian con la desinencia o con la cadencia frigia son denominadas como españolas. Vid., María Teresa Linares (1998: 65; 1999: 77); y Crivillé (1983: 312-316).

<sup>9</sup> El CD recoge, además, las siguientes obras de Manuel Quiroga: *1ª Habanera*, *Jota*, *1ª Danza argentina*, y *2ª Guajira*; así como: *Sonata*, op. 37, y *Romanza*, op. 20, de Andrés Gaos (Cambeiro, 2015: 167).

<sup>10</sup> El programa completo lo hallaremos en el concierto celebrado, al día siguiente, en el teatro Principal de Pontevedra, en cuya tercera parte del concierto, Quiroga interpreta la 2ª *Guajira* en sustitución de los *Bailes rusos* de Wieniawski que figuraba en el programa previsto. [Redacción], 1925: “Manolo Quiroga” / “El concierto de anoche”. *Progreso* (Pontevedra) 4 de abril, 3.

<sup>11</sup> Signaturas: M. Q. 1-4, M. Q. 1-5-4 y M. Q. 1-5-11. La fuente editada tiene la signatura M. Q. 2-2-5 (Cambeiro, 2011a: 256-258).

Se trata de una de las composiciones propias que el autor interpreta con mayor asiduidad en sus conciertos.

Comienza con una introducción, sin barras de compás, que combina la métrica de la guajira, en la tonalidad de Sol M y con la indicación expresa de que esta debe interpretarse, en su mayor parte, en la IV<sup>a</sup> cuerda.



Ejemplo 2. Introducción de la obra.

Bajo una forma general binaria (A-B) presenta una primera sección dominada por el empleo de dobles cuerdas y dobles apoyaturas (cs. 2-17). Estructuralmente esta sección está constituida por un período binario con dos semiperíodos, de subdivisión también binaria, que vuelve a utilizar el esquema armónico del primer tema de la 1<sup>a</sup> Guajira (V – I – V – I / IV – I – V – I), y como en ella, articulada cada dos compases que sólo modifican el acompañamiento en la primera frase del segundo semiperíodo. A continuación, una insistente cadencia andaluza (cs. 18-29), precedida de una veloz anacrusa de *pizz.* de mano izquierda, introduce las triples cuerdas y establece dos planos sonoros: agudo-grave.



Ejemplo 3. Cadencia andaluza.

Esta cadencia servirá de enlace al segundo tema, escrito en una sola cuerda durante los catorce primeros compases:



Ejemplo 4. Primera frase del segundo tema en Do m.

Tético y de carácter expresivo y tranquilo, en Do M (cs. 30-37), Do m/Mib M (cs. 38-47) y Do M (cs. 48-56), está constituido por frases regulares de cua-

tro compases complementadas con otras en la que se imitan violín y piano a modo de amplificación fraseológica, con finales femeninos que concluyen en una fermata con cadencia andaluza. Esta fermata servirá de enlace a una amplia y cada vez más virtuosística coda en Do m. (cs. 61-80) que insiste en la citada cadencia a modo de conclusión de la pieza y en la que rompe, con regularidad, la sucesión  $6/8 + 3/4$ , al dar un mayor protagonismo al compás de  $3/4$ .

María Muñoz realiza una crítica del concierto celebrado en La Habana en marzo de 1928 durante la gira que realiza Quiroga, acompañado de José Iturbi, por EEUU, Cuba, México, Colombia y Venezuela (Cambeiro, 2015: 188), en la que interpreta cuatro obras de su autoría: *Concerto de Intrata*<sup>12</sup>, *Danza Española*, *2ª Guajira* y [*Playera*] *Zapateado* (Cambeiro, 2011a: 359): “Más vena de compositor demuestra su Segunda Guajira, que a instancias del público tuvo que ser repetida. La Danza Española es un ensayo discreto, y lo mismo el Zapateado<sup>13</sup>, pero denotan en el admirable violinista español un gusto por la composición que puede llevarle a producir obras realmente considerables” (Muñoz, 1928: 21).

La *2ª Guajira* fue grabada, acompañada al piano por Iturbi, en Camden, New Jersey, para la Casa Victor, junto a otras tres obras suyas: *Canto Amoroso*, *Danza Española*, y *Rondalla* (Cambeiro, 2015: 189). Al igual que la *Danza Española*, es la obra que Quiroga interpretó con mayor asiduidad en sus conciertos.

## 2. Las habaneras de Manuel Quiroga

En la habanera se encuentra un género que ha absorbido a la mayor parte de la música popular hispanoamericana y europea, desde el tango argentino, el tango de Cádiz (tanguillo), el pasodoble español, la canción napolitana, las canciones mexicanas, al ragtime norteamericano, entre otros. Procedente de

<sup>12</sup> Bajo este título fue estrenado en La Coruña el 31 de marzo de 1925, en versión de violín y piano, interpretado por el autor y acompañado por Marthe Lémann, su mujer. Fue compuesto en 1924 y publicado en París por la editorial Maillolchon en 1925 con el título: *1º Concerto dans le Style Antique pour violon et piano*. En las fuentes manuscritas de la BMP encontraremos otros títulos: *Concerto Antico*, *Concerto Antico (nº 1)*, *Primero Concerto Antico*, *1ª Concerto*, y *1º Concerto Estilo Antico*. La versión de violín y orquesta de cuerdas –manuscrita, no autógrafa–, se puede localizar, también, en la BMP bajo las signaturas: M. Q. 1-2 y M. Q. 1-3 (Cambeiro, 2011a: 217-218 y 220-221). En 2011 fue publicada como *Concerto en estilo antiguo* por Agadic-Dos Acordes, en una edición crítica realizada por Joám Trillo (Cambeiro, 2011: 59-60 y nota 26).

<sup>13</sup> Sin lugar a dudas, se trata de la obra *Playera y Zapateado*, escrita y editada en París en 1925. Fue estrenada en Vigo el 25 de marzo del mismo año. La obra *Zapateado* la compone en París el año 1939. Vid.: Cambeiro (2011a: 273-276 y 299-303).

la transformación operada en Cuba de la contradanza europea, deviene en contradanza a la habanera, contradanza habanera y, finalmente, en habanera<sup>14</sup>. Su patrón rítmico formará parte de buena parte de las zarzuelas y óperas decimonónicas y de principios del siglo XX; así como, en las obras de destacados compositores como Debussy, Ravel, Albéniz o Falla.

## 2.1. 1ª Habanera

La 1ª *Habanera*, fue escrita y editada en París por Maillouchon en 1924. Su estreno tuvo lugar el 13 de marzo de 1928 en La Habana, durante la gira que realiza el violinista, por Cuba, México y los EEUU, acompañado por José Iturbi. A través de las fuentes manuscritas conoceremos otros títulos alternativos de esta composición: *La Habanera*, *Habanera*, y *Danza española nº 7* (Cambeiro, 2015: 398).

### 2.1.1. Fuente original

Si bien en las dos partituras manuscritas de la BMP y en la editada por Maillouchon se atribuye la autoría a Manuel Quiroga<sup>15</sup>, la fuente original procede de la habanera *Tú* del cubano Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944) y fue compuesta en La Habana en 1892<sup>16</sup>. A esta habanera, original para piano, le añadiría el autor dos años más tarde la parte vocal<sup>17</sup>. La composición empieza con una introducción que contiene el cinquillo (originario de Haití. García, 2002: 297) característico del Danzón cubano.

The image shows a musical score for the introduction of the habanera 'Tú'. The score is written for piano and is in 2/4 time. The key signature has two flats (B-flat major). The first measure is marked 'Cinquillo' and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The title 'Tú' is written above the staff, and the composer's name 'E. Sánchez Fuentes' is written below the staff.

Ejemplo 5. Introducción de la habanera *Tú* con el cinquillo.

<sup>14</sup> Para profundizar en sus orígenes y evolución, vid.: Galán (1997: 225-243).

<sup>15</sup> Signaturas: M. Q. 1-4, M. Q. 1-5-11 y M. Q. 2-2-6, respectivamente (Cambeiro, 2011a: 260-263).

<sup>16</sup> En ningún momento se hace referencia a la habanera *Tú* en la obra de Quiroga.

<sup>17</sup> Realiza una adaptación para voz y piano cuya letra es del poeta y escritor cubano Fernán Sánchez, pseudónimo de Fernando Sánchez de Fuentes (1871-1935), hermano de Eduardo. Cambeiro (2015: 398, nota 1734).

Escrita en  $2/4$  y bajo la estructura **A-A'**, Sánchez Fuentes presenta dos ideas temáticas, en Fam y FaM, respectivamente. La primera idea gira en torno a dos elementos:

Valores breves, formados por una sucesión de figuras corta-corta-larga: semicorchea-semicorchea-corchea.

Valores más largos, que mantienen la proporción corta-corta-larga, ó la sustituyen por corta-larga: una o dos figuras de negra y otra de negra con puntillo.

Mientras la primera frase gira en torno a una nota estructural: la nota dominante, la frase segunda se dirige hacia su meta final: la tónica. Y lo hace, a partir de un modelo –compases 11.1.2-12.1–, que derivado de la primera frase, completa un descenso iniciado en la nota dominante: do-si-la-sol-fa. También destacaremos el rodeo anacrúsico de doble apoyatura que polariza el tricordo “la-sol-fa” de los compases 12.1.1, 13.1.1, 14.1. Respecto a su perfil melódico, comprende un ámbito de  $10^a$  menor en el que se observa el empleo de intervalos de  $2^a$  y  $3^a$  mayor y menor,  $4^a$  y  $8^a$  justa, con puntos salientes, principalmente, en las  $3^as$  y  $4^as$ .

E. Sánchez Fuentes

Voz

En Cu - ba la Is - la her - mo - sa del ar - dien - te sol ba - jo su cie - lo a - zul

11

a - do - ra - ble tri - gue - ña de to - das sus flo - res la rei - na e - res tú.

#### Ejemplo 6. Primera idea temática de la habanera *Tú*.

Con un ámbito mayor, la segunda idea, inspirada en la primera, cambia de modalidad. Contiene cinco veces el modelo de los cs. 9.12 – 10.1, y las dos negras del c. 6 -sobre la nota súper-tónica-, al principio de los semiperíodos (cs. 16 y 24), precedidas por un movimiento ascendente, en zig-zag, que combina intervalos de  $3^a$  y  $4^a$ .

Voz

Fue-go sa - gra-do guar-da tu co-ra-zón al cla-ro cie - lo sua-le-gri-a te dió

23

Y en tus mi - ra-das ha con-fun-di-do Dios de tus o-jos la noche y la luz de los ra-yos del sol.

#### Ejemplo 7. Segunda idea temática de la habanera *Tú*.

### 2.1.2. La 1ª Habanera de Manuel Quiroga<sup>18</sup>

A partir de esta sencilla pieza, Quiroga escribe su 1ª *Habanera* para violín y piano. Obra de gran sutileza adaptada a la idiomática del violín en la que consigue un colorido de mayor brillantez, una mayor expresividad, y una contenida melancolía al transportar el original una segunda mayor ascendente. A lo largo de sus 86 compases, destaca por un elaborado acompañamiento que no se limita, como en la obra de Sánchez Fuentes, a doblar la melodía en la mano derecha del piano y que, además, emplea recurrentes referencias a las dos células generativas de la composición del compositor cubano.

La composición comienza, en *Moderato*, utilizando la progresión melódica del primer tema de la habanera *Tú*, que sirve ahora de introducción<sup>19</sup> –en Sol m– a la idea principal<sup>20</sup>. No obstante, Quiroga modifica la figuración de dos semicorcheas-corchea, igualando los valores en una sucesión de tresillos de corchea que mantienen el modelo anacrúsico-masculino, con la particularidad de que en los tiempos débiles está precedido por un mordente de dos notas.

Desde un principio, estará presente en el piano la célula rítmica característica de las habaneras, aunque, inicialmente la utiliza desprovista de su cabeza (corchea con puntillo), imprimiéndole un carácter misterioso, en el registro grave del piano. Hasta el c.19, no hay ninguna indicación dinámica en la partitura editada. Sin embargo, las fuentes manuscritas determinan que esta debe ser *p*. A continuación, presentamos este fragmento musical:

Ejemplo 8. Introducción 1ª Habanera de Quiroga.

<sup>18</sup> Para un mejor conocimiento de esta obra, vid.: Cambeiro (2015: 398-415).

<sup>19</sup> Quiroga suprime la introducción del original y, además, sustituye la progresión de segunda descendente, del primer tema, por su inversión interválica: séptima ascendente, consiguiendo interesantes cambios tímbricos; sobre todo, con la entrada del violín.

<sup>20</sup> Segundo tema en la habanera de Sánchez Fuentes.

Tras la *Introducción*, Quiroga organiza la obra en tres secciones, bajo una forma tipo-lied ternario reexpositivo ( $A - B - A'$ ), cuyo elemento temático principal es una variación armónico-decorativa del segundo tema de la habanera *Tú*, a la que sigue un período cadencial que expone nuevo material. La sección central se subdivide en dos subsecciones:  $C - C'$ . En la primera, el piano incide en las dos células principales de los períodos originales (cs. 5-6, 7-8/11-12); a continuación, un segundo tema es elaborado como variación parcial del primero, dando paso a un nuevo período cadencial con el que concluye esta sección, y al que sucede una tercera sección, reexpositiva. La tonalidad permanece inalterable en toda la obra pero la modalidad fluctuará entre el modo menor y el mayor.

Al comparar la 1ª Habanera de Quiroga con la obra original, es preciso señalar el enriquecimiento de la misma por el empleo de una mayor variedad de: elementos de articulación y figurativos, dobles cuerdas, mordentes de una y dos notas, cambios de registro, suspensión armónica, *glissandos* dobles y triples, tresillo de corchea donde había un pie anapesto, corchea-dos semicorcheas donde había un pie anfíbraco, o indicación expresa de la cuerda en que debe interpretarse algún pasaje. También, destacaremos la diferente utilización armónica que enriquece una regularidad —en la predominan las funciones de tónica dominante, a modo de pregunta y respuesta—, en la obra de Sánchez Fuentes, por una mayor paleta colorística en la composición de Quiroga, donde la función de subdominante está presente en la mayoría de las frases; bien desempeñando su función principal, bien sustituyendo a la tónica. En cuanto a la morfología de los acordes destacaremos el mayor empleo de la disonancia con la presencia de acordes de 7ª, 9ª, así como acordes de sobre-tónica y de sobre-dominante.

Quiroga establece, una organización armónica más rica y compleja que combina el ritmo de habanera con una figuración más libre.

Dispone el período en tres planos sonoros:

En el plano inferior: un soporte firme y constante en el piano, alterna las notas tónica y dominante; sucesión que únicamente se verá interrumpida: al final de la tercera frase, con la sorpresa del VIº grado  $\gt$ , y al principio de la frase cuarta, con el II grado.

En el plano central: una armonía enriquecida en el piano, que se superpone al plano inferior, con acordes tríadas, de 7ª y 9ª, en un ritmo armónico más rápido.

En el plano superior: el violín, verdadero protagonista, reinterpreta la melodía de Sánchez Fuentes (Cambeiro, 2015: 407).

El excelente trabajo realizado por Quiroga se comprueba en el período cadencial que cierra la primera sección con: la variedad de articulaciones del violín, la presencia de dobles y triples cuerdas, dobles apoyaturas, *pizz.* de mano izquierda o la variación ornamental de los compases 21-25<sup>21</sup>.

Ejemplo 9. Período cadencial, primera sección de la composición.

No menos elaborado es el Scherzo que inicia la segunda sección, donde insiste en el motivo inicial del tema, o la belleza del tema en *dolcissimo* con la reaparición de la célula de tresillo de corchea-dos corcheas del período cadencial, asociada a otra sincopada que le da un carácter agógico más distendido, en una nueva variación del tema único de la obra.

Ejemplo 10. Semiperíodo primero de la segunda idea temática.

Una *fermata* de rápida figuración (cs. 54-60) –punto máximo de clímax de la obra-, cierra la segunda sección. La suspensión sobre la dominante de la dominante da paso a una reexposición, *quasi literalis* de la primera sección, para concluir la habanera que, después de un comienzo dinámico más suave, intensifica los puntos álgidos del tema y del período cadencial de la primera sección.

<sup>21</sup> Indicamos en notas con fondo blanco las concordancias entre las dos frases del período cadencial. En el c. 28 emplea las notas “la” y “mi” en lugar de “lab” y “mib” correspondientes a los cs. 23-24, donde formaban parte de acorde de 6ª napolitana.



Pese a ser estrenada en tierras americanas, no sería incluida en las grabaciones registradas ese año para la compañía Victor en Camden, New Jersey. Tampoco sería grabada con posterioridad por el autor. La única grabación de esta obra la encontraremos en *Música Clásica Galega. Vol. 9. Música de Cámara*, interpretada por: Evgeny Moryatov (violín) y Marianna Prjevalskaya (piano), citada anteriormente.

### 2.3. 2ª Habanera

Obra compuesta dentro del virtuosismo propio de Quiroga, es menos ambiciosa que la anterior en el aspecto compositivo. Escrita para violín solo, ca. 1939-1942. En Re m y compás de 2/4, con una extensión de 68 compases, su forma es: A (A-B) – A' (A'-B').

Tras una introducción de ocho compases,



Ejemplo 11. Primeros compases de la Introducción.

el compositor alterna fragmentos con ritmo de habanera (A, cs. 9-25; A', cs. 53-60; y Coda, cs.65-68), con un *fluir* constante de arpegios en semicorcheas (Introducción, B, cs. 26-52; y B', cs. 61-64). La reexposición es abreviada. Quiroga utiliza una gran variedad de técnicas de violín: *spiccato*, armónicos naturales y artificiales, *martelé*, sucesión arpegiada ascendente-descendente en cuerdas simples y dobles. Esta composición no ha sido editada, estrenada, ni grabada, tan solo se encuentra una fuente manuscrita en los archivos de la BMP<sup>22</sup>. La partitura presenta numerosas notas, articulaciones y barras de compás poco legibles. Con respecto a las indicaciones agógicas y dinámicas, solo indica un *ritardando* en el antepenúltimo compás y un “p” en el penúltimo. Manuel Quiroga no la incluye en la clasificación de *Danzas españolas*.

## 3. Los tangos y las danzas argentinas de Manuel Quiroga

El tango argentino es fruto del mestizaje, de la inmigración, de la fusión de distintas culturas y de las clases más desfavorecidas de los barrios marginales del Río de la Plata. El tango, nace en los arrabales porteños de Buenos Aires a

<sup>22</sup> Signatura: M. Q 1-4. Vid.: Cambeiro (2011a: 262-263).

finales del siglo XIX, y se abre camino, poco a poco, entre las clases burguesas argentinas al entrar por la puerta trasera en una clase social que se mueve en ambientes de música europea. La grandeza del tango es haber traspasado sus fronteras y convertirse en una manifestación cultural universal.

El tango bebe en las fuentes de la habanera y del tango cubano -embrión del tanguillo o de los tientos flamencos-, de la polka, el vals, la mazurca, el candombe, la payada y de la milonga criolla.

A la esencia barriobajera, canallesca y de prostíbulo del tango, desarrollada entre disputas resueltas a navajazos por tanos (italianos), y a su masculinidad dominante, se unen los instintos más bajos: rencor, odio, traición, crimen, abuso, junto a estados como: la soledad, la amargura, el abandono, el desengaño, el fatalismo o la angustia (cfr. García, 2002: 386-394).

Los estilos de Roberto Firpo y de Francisco Canaro, la Vieja Guardia, así como los de posteriores tendencias, caminan parejos a unos textos con idiomática lunfarda que populariza términos como: amurar, biaba, botón, compadrito, curda, funyi, gayola, jailaife, junar, malevo, meteión, pecheche, piantao, planchar, rajar, taita, timba, o yirar (Zona de obras, SGAE, 2001: 89-95).

El tango es música, letra y, sobre todo, baile. Ese baile que, según escribe José Luis Borges, es un “deseo horizontal que se practica vertical” (Matamoro, 2003: 38).

### 3.1. 1ª Danza argentina

Estrenada el 27 de marzo de 1928 en La Habana y el 5 de abril de 1937 en New York, fue editada por Salabert en 1939. En las tres fuentes manuscritas, que se encuentran en la BMP, hallaremos, además, otros títulos: en la fuente manuscrita nº 1 figura con el título “Danza Española (nº2)” y en la *partichela* añade, entre paréntesis, “Argentina”; en la partitura de la fuente manuscrita nº 2 figura con el título de “Danza Argentina” y en la *partichela* como “Danza Española”; en el manuscrito nº 3 como «Danza Argentina» y en la *partichela* como “Danza Española”<sup>23</sup>.

Antonio Iglesias (1992: 107) señala, en esta composición, la “grata escucha, dulzona y muelle, porque mira hacia la ‘habanera’ o ‘cubana’ -¿quizá al ‘tango’ argentino también? en su alternativa ternario-binaria del compás principal de

<sup>23</sup> Las signaturas son: M. Q. 1-4, M. Q. 1-5-4, M. Q. 1-5-11 y M. Q. 2-1-5 en la fuente editada (Cambeiro, 2011a: 233-237).

2/4". Sin lugar a duda alguna, Quiroga no escribe una pieza de carácter arrabalero, sino una obra que se mueve entre el tango más amable y la expresividad de la canción habanera.

Escrita en compás 2/4 y en la tonalidad de Sol M, está precedida, en cada una de sus dos secciones (A-A'), por una extensa Introducción en modalidad menor y compás de 3/4; en la que sobresale la sonoridad de la cadencia andaluza, un pedal sobre la nota "re", así como la hemiola producida en los compases 11-12 y 106-108, que combinan, sin modificar el compás, las articulaciones métricas de 3/4 + 6/8, imprimiéndole de nuevo ese ambiente flamenco que ya observamos en las guajiras del autor.



Ejemplo 12. Introducción, primeros compases.

A continuación, ya en compás binario, presenta una primera idea anacrútica (a) -con ritmo de tango-, construida en dos planos sonoros sobre una estructura de un período con dos frases, a la que le sigue otra complementaria (b) repetida dos veces, por grados conjuntos, en ascenso escalístico, y cuya articulación se organiza cada dos compases a modo de pregunta-respuesta. En ella mantiene la fórmula del tango en la mano izquierda del piano. Esta segunda idea es una cita del *Intermezzo* de la zarzuela *Las bodas de Luis Alonso* de Gerónimo Giménez.



Ejemplo 13. 1ª idea (a), primera frase.



Ejemplo 14. 2ª idea (b), complementaria, cita de la zarzuela de G. Giménez.

Concluida esta con un armónico, retoma la primera idea que -previa sonoridad frigia en el piano-, amplía su extensión con una frase más, convirtiendo en ternario el período, y creando un colorido del modo menor al que sigue la utilización de una progresión por quintas, en la que emplea dominantes secundarias que desembocan en una cadencia compuesta y conclusiva. La estructura de esta sección (**A**) es, por tanto, ternaria-reexpositiva: a-b-a.

La sección central (**B**), muestra una idea acéfala que mantiene la articulación de dos compases de la idea complementaria. Escrita en progresión, su ritmo armónico se vuelve más lento con una sucesión formada por: I – I – I – V / V – V – V – I, frente a la del tema primero: V – I – V – I – / V – I – IV+V – I, que recuerda a la sucesión armónica que vimos en la primera frase de las guajiras y que se puede encontrar también en algunas fórmulas armónicas del zapateado (Castro, 2014: 29).



Ejemplo 15. Segunda idea temática.

El plan tonal de la sección **B** transcurre por las tonalidades de Sol M, Sib M, Re M.

En el aspecto armónico destaremos, además, la presencia de numerosas apoyaturas, una sexta aumentada (c. 70) en función de subdominante coloreada de Re M y la desinencia frigia que culmina en un rápido descenso cromático en torno a la nota “re”; nota que establece un pedal en el piano que servirá de soporte a la repetición de la introducción, ahora armonizada en el acompañamiento y que inicia la reexposición (**A'**).

En el aspecto técnico, es una obra que requiere un perfecto dominio del instrumento: mordentes, trinos, armónicos naturales y artificiales, doble trémolo de mano izquierda, pedal, acordes, dobles y triples cuerdas, auto acompañamiento, sucesiones de arco abajo, etc.

Como indicamos en la p. 7, fue grabada por Quiroga en Camden, New Jersey, para la Casa Victor, bajo el título de *Danza Española*. Junto a la *1ª Guajira* y la *Rondalla*, es la obra más larga de todas sus composiciones escritas en un solo movimiento.

### 3.2. 2ª Danza argentina

En las tonalidades de Re M y Sol M, y una extensión de 75 compases, presenta un período introductorio dividido en dos frases: la primera, de cuatro compases, en  $3/4 + 6/8$ , y la segunda, en  $2/4$ , modula a Sol M al final de sus seis compases. Esta última métrica permanece inalterable hasta la Coda (c. 72), escrita en  $3/4$ .



Ejemplo 16. Introducción, primera frase.

Bajo una forma ternaria (**A-B-B'**), y salvo momentos aislados, la obra se caracteriza por el empleo de dobles y triples cuerdas. La sección **A**, en Sol M y con ritmo de habanera, incide en el martelé y el portato. Las secciones **B** y **B'**, con un aire de tango argentino, transcurren por las tonalidades de Sol M, Mib M, Sol m (**B**), y Sol M, ReM, Sib M, Sol M (**B'**).

La primera frase del elemento introductorio (cs. 1-4) se repetirá como preámbulo de **B'**, adaptada ahora al compás de  $2/4$  (cs. 45-48) y, después, variada en la Coda (cs. 72-75). Quiroga establece en esta frase, una sucesión armónica de subdominante-dominante en Re M, excepto en la Coda donde prolonga el primer, y único, acorde en función de tónica de Sol M, tonalidad en la que concluye la composición.

De gran dificultad para el intérprete es la segunda frase de la Introducción, al combinar *pizz.* de mano izquierda con *pizz.* y acordes en triples cuerdas.



Ejemplo 17. Introducción, segunda frase (cs.5-10).

Cada una de las secciones finaliza con la siguiente fermata, con ligeras modificaciones de registro o figurativas:



Ejemplo 18. Fermata (cs.42-45).

En el resto de la obra destacan los armónicos dobles –naturales y artificiales– en finales de frase, las apoyaturas, los movimientos en rápidos arpeggios ascendentes y descendentes o el spiccato. Si bien Quiroga no indica la agógica al principio de la obra, señala [A] *Tempo* en **B'** (c. 49) y *Lento* en la Coda.

Esta composición no ha sido editada, estrenada, ni grabada. Se puede encontrar una fuente manuscrita de ella en los archivos de la BMP<sup>24</sup>.

### Conclusiones<sup>25</sup>

El estudio, análisis e interpretación de las fuentes y materiales consultados, nos permiten establecer las siguientes conclusiones:

1. Los *Cantes de ida y vuelta* de Manuel Quiroga de Manuel Quiroga, fueron compuestos entre 1924 y ca. 1939-1942. Habitualmente, forman parte de su repertorio desde el año 1924 hasta su último concierto celebrado el 29 de marzo de 1938.

2. La 1ª *Danza argentina*, la 1ª *Guajira*, la 2ª *Guajira* y la 1ª *Habanera*, fueron escritas en versión de violín y piano. Las dos restantes lo fueron para violín solo. Estas obras las compuso con el fin de interpretarlas en sus giras por el continente americano: Sin embargo, sólo estrenaría la 1ª *Danza argentina* y la 1ª *Habanera*, en La Habana en 1928. Las otras dos: la 1ª y 2ª *Guajira* las estrena, respectivamente, en 1924 en La Coruña y en 1925 en Vigo. Su presentación pública en España se debe a la suspensión de conciertos previstos por el Centro y Sur de América durante la gira que realiza por los EEUU en 1924.

3. Al profundizar en el estudio de estas composiciones, observamos que en la 1ª *Danza argentina* y la 1ª *Habanera*, realiza una cita y un arreglo-adaptación para violín y piano, de obras cuya autoría original se deben a otros compositores.

4. Tan solo dos de las seis composiciones tratadas: la 1ª *Danza argentina* y la 2ª *Guajira*, han sido grabadas por el autor. Este registro sonoro, lo realiza en Camden, New Jersey, para la Casa Victor, durante su gira americana en 1928, acompañado al piano por su amigo José Iturbi. En la

<sup>24</sup> Signatura: M. Q. 1-4 (Cambeiro, 2011a: 238).

<sup>25</sup> Para un mejor conocimiento de su obra musical: elementos del lenguaje musical empleado, procedimientos compositivos o aspectos formales, recomendamos nuestras publicaciones: *Ibidem*: 89-96; Cambeiro (2011: 37-60) y, muy especialmente, la citada; Cambeiro (2015: 339-415).

grabación aparecen recogidas también: el *Canto Amoroso*, y la *Rondalla*.

5. A través de las fuentes documentales, comprobaremos que los comentarios críticos sobre estas composiciones no pasan de ser una mera cita de ellas.

6. Las seis danzas presentan una escritura violinística en la que están presentes los efectos virtuosísticos propios del instrumento: armónicos, simples y dobles; dobles cuerdas; acordes en triples y cuádruples cuerdas; ejecución veloz de fragmentos; escalas cromáticas; glissandos y grandes saltos; melodías en dobles cuerdas; pedales; pizzicato y trémolo de mano izquierda; posiciones extendidas; trinos simples y dobles. Así como, una gran variedad en los golpes de arco: bariolage, detaché, martelé, ricochet, saltillo, spiccato, staccato en arco arriba y abajo, staccato volante, entre otros.

7. En el aspecto formal, Manuel Quiroga escribe sencillas formas binarias y ternarias, en un único movimiento, adecuadas al instrumento y sin grandes desarrollos que no explotan, o lo hacen en pequeña medida, el material presentado. Siguiendo la línea de los grandes virtuosos, principalmente, de Sarasate y Kreisler, el compositor pontevedrés busca la belleza del sonido, la expresividad y el lucimiento del intérprete.

8. Pese al interés creciente por este repertorio desde finales del siglo XX, estas obras se interpretan poco debido a que sus materiales son difíciles de encontrar, al no haber sido reeditadas. Se pueden localizar en los fondos de la BMP. Por su parte, la *1ª Danza argentina*, la *1ª* y la *2ª Guajira*, y la *1ª Habanera* fueron publicadas en una edición facsimilar por los Cursos Internacionales de Música en Compostela, en su VIº Cuaderno (1992), en un trabajo de A. Iglesias.

### Obras citadas:

- Blasco, Julio (2009): “Acerca de la cadencia frigia, la cadencia andaluza y la tonalidad menor: aproximaciones fundamentales”. En *Neuma*, 2/2, 80-94 [Consulta: 9/10/2016].
- Cambeiro Alís, Carlos (2011): “La obra musical de Manuel Quiroga Losada”. *Catálogo de la Exposición: Manuel Quiroga. Da gloria ó esquecemento*. Pontevedra: Museo/Di-putación de Pontevedra, 37-60.
- \_\_\_ (2011a): *Manuel Quiroga Losada: o gran violinista galego do século XX*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- \_\_\_ (2015): *Manuel Quiroga Losada: estudio analítico de su vida y obra musical*. Tesis doc-

- toral dirigida por el Dr. Carlos Villanueva Abelairas, Universidad de Santiago de Compostela.
- Castro Buendía, Guillermo (2014): “Música e historia del Zapateado”. En *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telehusa, Artículo de Revisión*, 7 de agosto, 29 [Consulta: 10/10/2016].
- Crivillé i Bargalló, Josep (1983): *Historia de la Música Española.7: El folklore musical*. Madrid: Alianza Música.
- Galán, Natalio (1997): *Cuba y sus sones* (prólogo de Guillermo Cabrera Infante) Valencia: Pre-Textos.
- García Martínez, José María (2002): *La música étnica. Un viaje por las músicas del mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Iglesias, Antonio (1992): *Manuel Quiroga 1892-1961: Su obra para violín*. Santiago de Compostela: Música en Compostela, (Cuadernos de Música en Compostela, 6).
- Linares, María Teresa (1998): “Introducción”, “Los guajiros y la música campesina en Cuba” y “La canción cubana”. En María Teresa Linares y Faustino Núñez: *La música entre Cuba y España*. Madrid: Fundación Autor, 45-53, 54-88 y 89-116.
- \_\_\_ (1999): “El punto cubano”. En María Teresa Novo y Rafael Salazar (coords.): *La décima hispánica y el repentismo musical caribeño*. Caracas: Universidad de Oriente. Comisión V Centenario, Fundación Tradiciones Caraqueñas, 65-80.
- Matamoro, Blas (2003): “El deseo horizontal”. *El Cultural* (Madrid) 15 de noviembre, 38.
- Maya, Roy (2003): *Músicas cubanas*. Madrid: Akal Músicas del mundo.
- Muñoz, María (1928). En *Musicalia*, mayo-junio, 1, 21.
- Núñez, Faustino (1998): “Introducción” y “Cuba en el arte flamenco”. En María Teresa Linares y Faustino Núñez: *La música entre Cuba y España*. Madrid: Fundación Autor, 21-41 y 210-256.
- \_\_\_ (2002): “Cuba en la música española y andaluza”. En Raúl Navarro García (coord.): *Cuba y Andalucía entre las dos orillas*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 261-302.
- [Redacción], 1925: “Manolo Quiroga” / “El concierto de anoche”. *Progreso* (Pontevedra) 4 de abril, 3.
- Zona de Obras (2001): *Diccionario del Tango*. Madrid: SGAE.



## ¿QUÉ ES EL BAILE? ANTOLÍN LÓPEZ PELÁEZ EN LA REVISTA POPULAR

JULIO CARLOS ALONSO MONTEAGUDO  
*Conservatorio Superior de Música de Vigo*

**RESUMO:** En decembro de 1892 nace en Pontevedra un novo xornal, *La Revista Popular*, no que aparece sinalada, xa desde o primeiro número, a colaboración de Casto Sampedro. Buscando a súa presenza na publicación, atopamos un conxunto de escritos, asinados cun “X” e centrados na crítica do baile, que inicialmente atribuímos á súa persoa, pero que investigacións posteriores revelan como obra de Antolín López Peláez. Trátase dunha primeira serie de seis artigos recollidos baixo o título “Carta aberta. A una amiga”, saídos do prelo entre xaneiro e agosto de 1893; unha segunda serie, de sete artigos titulados “¿Qué es el baile?”, publicada entre febreiro e maio de 1895; e máis algúns outros soltos, e posteriores, relacionados coa mesma temática. Todos eles, reflicten un carácter moi conservador que censura os novos bailes de salón que viñan impondo a súa presenza na cidade de Pontevedra.

**RESUMEN:** En diciembre de 1892 nace en Pontevedra un nuevo periódico, *La Revista Popular*, en el que aparece señalada, ya desde el primer número, la colaboración de Casto Sampedro. Buscando su presencia en la publicación, encontramos una serie de escritos firmados con una “X” y centrados en la crítica del baile, pero que investigaciones posteriores revelan como obra de Antolín López Peláez. Se trata de una primera serie de seis artículos recogidos bajo el título “Carta abierta. A una amiga”, salidos de la imprenta entre enero y agosto de 1893; una segunda serie, de siete artículos titulados “¿Qué es el baile?”, publicada entre febrero y mayo de 1895 y algunos otros sueltos y posteriores, relacionados con la misma temática. Todos ellos, reflejan un carácter

muy conservador que censura los nuevos bailes de salón que venían imponiendo su presencia en la ciudad de Pontevedra.

**PALABRAS CLAVE:** Baile, *La Revista Popular*, Casto Sampedro, Pontevedra, Antolín López Peláez.

**ABSTRACT:** *La Revista Popular* comes out with its first issue in Pontevedra in 1892, in which Casto Sampedro appears as a collaborator from the start. Tracking down his presence in the magazine, we have come across a series of articles signed with an X –focused on dance reviews- and which were initially attributed to him; however, further research has revealed that they belong to Antolín López Peláez. These comprise an initial series of six articles under the heading of “Open letter. To a lady friend”, published between January and August 1893; a second series of seven articles under the heading of “What is dance?”, published between February and May 1895; and in addition, a few subsequent articles dealing with the same subject-matter. All of these reflect a very conservative character disapproving of the new ballroom dances which had become so popular as of late in Pontevedra.

**KEYWORDS:** Dance, *La Revista Popular*, Casto Sampedro, Pontevedra, Antolín López Peláez.

O 1 de decembro de 1892 sae ás rúas de Pontevedra un novo xornal, *La Revista Popular*, do que José López Otero di o seguinte:

Es hoy de gran importancia esta publicación, única de su género en Galicia; en esta revista ven la luz valiosos trabajos científicos y literarios, y tiene en su colaboración notables literatos. El sábio y eminente crítico Emilio A. Vilelga, en su «Revista Intelectual», la distingue entre las revistas de España y extranjeras por su amenidad. Otro crítico conocido por su pseudónimo Eurico Nagere, dice de LA REVISTA POPULAR en su *Balance literario de 1893*: «por la variedad encantadora y la forma amena constituye un verdadero y único ejemplar entre todas las publicaciones gallegas»<sup>1</sup> (López Otero, 1899: 83-84).

Trátase dun xornal de perfil conservador que, segundo se recolle baixo o seu título, ten como centros de interese as “Ciencias, artes y literatura”.

Publícase de forma ininterrompida desde 1892 ata 1896, o 1, 10 e 20 de cada mes<sup>2</sup>. Sendo o seu administrador e propietario, Rogelio Quintans; o seu director literario, Ramiro Vieira Durán; e a lista dos seus relevantes colaboradores: Luciano Varela, Antolín López Peláez, Emilio Vilelga, Enrique Zaratiegui, Vicente Señoráns, Sofía Casanova, Emilia Calé, Marcelo Macías, Narciso Díaz Escovar, Emilio Álvarez, José Rodao, Nicolás Taboada, Luis de la Riega, Marcial Valladares, Enrique Labarta Posse, Jesus Muruais, Casto Sampedro, etc.

Este xornal inicia unha segunda época en Vigo, Imprenta de A. Fariña, a partir de marzo de 1904<sup>3</sup> (que aparece como Año VI, nº 142). Desta volta, cunha periodicidade mensual e con Ramiro Vieira Durán como director e propietario.

Para a realización deste traballo fixemos un baleirado desta publicación a través dos números que se atopan en Galiciana (Biblioteca dixital de Galicia),

<sup>1</sup> Todas as transcricións incluídas neste traballo se realizan de forma literal, seguindo un criterio diplomático.

<sup>2</sup> A excepción do primeiro mes, decembro de 1892, no que se publica os días 1 e 15.

<sup>3</sup> Só atopamos os exemplares que van de marzo a novembro deste ano 1904.

a Hemeroteca virtual da Real Academia Galega, o Museo de Pontevedra e a Fundación Penzol<sup>4</sup>.

Desde un principio, e de forma continuada durante todos os anos de publicación da súa primeira época, vai desenvolver unha campaña de forte crítica aos bailes de salón; campaña na que podemos destacar tres momentos: un primeiro, entre xaneiro e agosto de 1893, formado por unha serie de seis artigos titulados “Carta abierta. A una amiga”; un segundo, entre febreiro e maio de 1895, no que se publican unha serie de sete artigos baixo o título “¿Qué es el baile?”; e, por último, entre outubro de 1895 e febreiro de 1896, catro artigos máis cos títulos: “Descripción del baile”, “Lo que es el baile”, “Insistiendo contra el baile” e “Inmoralidad de los bailes”<sup>5</sup>.

A todos estes artigos publicados de forma anónima habería que sumar un máis, publicado en decembro de 1894 e titulado “El baile”, asinado polo director do xornal Ramiro Vieira Durán.

O detonante de toda esta actividade xornalística arredor do baile é a consulta realizada por unha lectora que aparece publicada no terceiro número: “El baile ¿es perjudicial al cuerpo y alma? A esta pregunta que se sirvió hacernos, una apreciable señorita de esta ciudad, contestaremos en el número próximo. Desde luego afirmamos que es perjudicial. Y tanto... Ya procuraremos demostrarlo”<sup>6</sup>.

A resposta non se fai esperar e, segundo o anunciado, no seguinte número da publicación ve a luz o primeiro artigo da serie titulada “Carta abierta. A una amiga” que, ao igual que todos os que o sucederán, aparece asinado cun X. e intenta demostrar que os bailes son realmente prexudiciais para a saúde; pondo de manifesto, xa desde o primeiro parágrafo do texto, o rexeitamento do autor cara aos bailes de salón e a súa intención de deostalos, así como o fin-capé que fará ao longo da práctica totalidade da serie na figura da muller nestes divertimentos sociais:

No puede usted figurarse con cuanto sentimiento cojo la pluma para atacar esa *honest* diversión que tanto agrada á las mujeres. Porque, realmente, la mujer es la más aficionada á frecuentar los bailes. Es imposible que no caiga mareada una mujer que valse mucho, y sin embargo á las mujeres

<sup>4</sup> Os números atopados e consultados son os seguintes: 1892: nº 1-2; 1893: nº 3-17, 20, 22-31, 33-36, 38; 1894: nº 39-75; 1895: nº 76-78, 80, 82-91, 93-98, 105, 109; 1896: nº 114-116, 118-119, 123; 1904: nº 142-150.

<sup>5</sup> Todos estes artigos publicados en *La Revista Popular* arredor do baile poden verse transcritos no Anexo.

<sup>6</sup> (1893): *La revista popular* (Pontevedra), 1 de enero, 7.

les es muy difícil valsar poco. ¿Que es el baile? En general es una serie de movimientos personales que empiezan con el rigodón, que es una necesidad, y acaban con el wals, que es una locura. «Bailar, –escribe Selgas, es hacer en presencia de mucha gente lo que no hacemos nunca cuando estamos solos, por no reirnos de nosotros mismos». Además, «la mujer que valsa, –dice Goucourt en su Historia de Francia,–entrega al hombre más que su sonrisa, más que su mirada, más que su mano, le entrega todo su cuerpo;» y tiene razón aquel ilustre autor, porque según los moralistas, el baile es una carrera de voluptuosidad íntima, en que juntos pecho con pecho, y aliento con aliento, dan vueltas enlazados dos jóvenes de distinto sexo; un viaje rapidísimo al rededor de infinitos peligros para la inocencia, para el pudor y para la honestidad (X., 1893: 6).

Continúa o artigo con referencias as condenas expresadas polos concilios e autores bíblicos cara ao baile, á vaidade que se expresa neste tipo de reunións, e ao trato e relacións que nel se presentan:

Y luego, aquellos suspiros, aquellos gastos, aquellos apretones de manos, aquellas frases obligadas, aquel insulso repertorio, aquella monótona letanía de la conversación de etiqueta..... Ó cuando el trato es menos ceremonioso, y la confianza mayor, aquellos cuchicheos íntimos, aquellas miradas de fuego que lanzadas á quema-ropa encienden la sangre más fría, aquellas carcajadas sonoras que bullendo como la abeja en el cáliz de la flor, en húmedos y rojos labios y anunciando facciones embellecidas por el cansancio del vertiginoso movimiento, conmueven todas las fibras del alma, como poderosa descarga de eléctrica batería (X., 1893: 6).

O autor do artigo sinala que “Afortunadamente, en Pontevedra, muy pocas son las señoritas que concurren á los bailes.” (X., 1893: 6). Isto colide de xeito rechamante coas novas e crónicas que dos bailes aparecen na prensa pontevedresa do momento. Como exemplo, pódese ver a crónica que no *Diario de Pontevedra*, e titulada “El baile del Casino”, realiza Victor Said Armesto en 1891<sup>7</sup>.

Remata este primeiro artigo cun desexo:

<sup>7</sup> Said Armesto, Victor (1891): “El baile del Casino”. *El Diario de Pontevedra. Periódico Liberal* (Pontevedra), 11 de agosto. Este artigo pódese consultar transcrito en: Villanueva, Carlos (2014): *Victor Said Armesto. Una vida de romance*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/Consorcio de Santiago/Universidade de Santiago de Compostela, 436-440.

Yó deseo, amiga mía que llegue usted á convencerse de que el baile es la reunión más peligrosa, porque permitirse llevar la mujer en brazos del primero que llega y lo quiere como arista en el seno de la tromba, o cándida paloma en las garras de cruel gavián; girar arrebatada y vertiginosamente como el raudo torbellino, es, inmoral y ridículo en extremo (X., 1893: 6).

E empraza á hipotética “amiga” ata o próximo número, no que anuncia continuará coa súa exposición de motivos. Con todo, a publicación do texto prometido verase retrasada, pois, tal e como sinala o xornal: “Por exceso de original, no publicamos en este número la segunda «Carta abierta» combatiendo el baile. La insertaremos en el número próximo. Y mil gracias á las personas que nos han enviado su felicitación por tal trabajo”<sup>8</sup>.

Nos catro números da *Revista* correspondentes ao mes de febreiro e no primeiro de marzo, aparecerán outros tantos artigos nos que continuará argumentando contra o baile, criticando as que el considera intencións das mulleres nese tipo de reunións; recibindo, polo que se deduce, máis dunha crítica por parte deste colectivo:

Lamento mucho que mis humildes cartas combatiendo el baile, no sean del agrado de las jóvenes que frecuentan los salones del Casino de esta ciudad. ¡Pero que le hemos de hacer!... Yó creo que el baile es inmoral, porque en ello convienen los mas eminentes autores. Por consiguiente, esas señoritas harán muy bien en incomodarse con ellos; no conmigo que nada soy ni valgo nada (X., 1893b: 6).

Na súa opinión, os bailes en voga na época nas vilas e cidades son moito peores que os antigos, e totalmente contrapostos aos tradicionais que bailan os aldeáns:

... el baile es peor en la actualidad, que antiguamente, porque las costumbres no son tan sencillas, porque el contacto entre las personas de diferente sexo que forman una misma *pareja*, es ordinariamente próximo, inmediato, físico y por qué no hay sinó poner nuestros bailes tradicionales, los que aún se estilan entre nuestros aldeanos en muchos

<sup>8</sup> (1893): *La revista popular* (Pontevedra), 20 de enero, 7.

pueblos, al lado de los bailes de los tiempos actuales que, indudablemente, son repulsivos á las sanas conciencias (X., 1893b: 6).

Na carta do día 20 de febreiro céntrase na orixe do baile e “expresamente dice que entiende por bailes modernos, pues los cita por sus nombres propios, polka, schotisch, redova, mazurka, sutis, waltzer, galoppa, etc” (X., 1893c: 5). Todos eles bailes de moda a finais do século XIX, a excepción do “sutis” que non sabemos a que se refire.

Se nas cartas anteriores utiliza fundamentalmente como fonte da súa argumentación motivos morais, na carta do 1 de marzo, empregará ademais motivos médicos, pretendendo demostrar “que el baile es perjudicial al cuerpo y alma” (X., 1893d: 5). Aínda que queda aberta a posibilidade de volver sobre o tema, inicialmente, se atendemos a fórmula que utiliza para a súa despedida, parece que vai pechar esta primeira serie dedicada ao baile: “Sin perjuicio de continuar escribiendo, acerca de este asunto, en uno de los próximos números, queda á la disposición de usted su consecuente y buen amigo” (X., 1893d: 5). Pero non é así, e o 1 de agosto publica unha nova carta, que se converterá, esta vez si, na última desta primeira serie. Nela amosa a súa sorpresa por volver sobre o mesmo asunto: “No pensaba ciertamente volver á ocuparme del baile moderno, de esa reunión ilícita nacida de la corrupción como del polvo los gusanos, é importada de naciones protestantes ó perversas” (X., 1893e: 6). Por algún motivo que non especifica, vese obrigado a escribir esta nova carta, quizais por algunha crítica recibida ou porque os bailes estiveran adquirindo novo pulo entre a poboación pontevedresa.

A segunda serie de artigos, publicados entre o 9 de febreiro de 1895 e o 10 de maio do mesmo ano, baixo o título “¿Qué es el baile?”, a pesares do seu anonimato, e de non estar asinado co X., considerámoslos froito do mesmo autor, pois el mesmo así o sinala no primeiro artigo:

Ya tuvimos la satisfacción de demostrar hace dos años, que el baile está lleno de peligros espirituales, por cierto que nuestros articulitos no fueron del agrado de las lindas damas que frecuentan los salones de Casino. Pero lo que decíamos entonces y repetimos ahora: El baile es inmoral y peligroso<sup>9</sup>.

En realidade, repite argumentos, ideas e citas dos artigos xa comentados anteriormente, seguindo na mesma liña apocalíptica e crítica da serie anterior.

<sup>9</sup> (1895): “¿Que es el baile? I”. *La Revista Popular* (Pontevedra) 9 de febrero, 5.

Aínda que isto non lle imposibilita estar ao tanto das novidades que neste terreo teñen lugar na cidade.

Trasladaos por un momento á las reuniones del Casino, y allí observaréis que nuestras hermosas paisanas no se contentan con bailar valeses y rigodones, sinó que también les agrada el *pas de quatre*, danza que ahora hace furor en Madrid, despues de haber sido en el Casino de Biarritz, la novedad de la *season*<sup>10</sup>.

Quizais as seguintes palabras, que atopamos ao inicio do terceiro artigo da serie, expliquen por que retoma o asunto despous do intento inicial:

Probado ya sobradamente que el baile moderno, así el de la aristocracia como el de la clase menos acomodada, tiene grandes peligros, ya por sí mismo, ya por las circunstancias que le acompañan; hubiera dado por terminado este trabajo, seguro de que mis lindas paisanas, persuadidas de que los bailes de nuestro tiempo tienen mucha semejanza con los paganos, habrían exclamado como aquella célebre señorita: «¡Oh cuan dichosa soy por haber renunciado á tiempo los bailes»; pero, por desgracia, el éxito no ha coronado mis esfuerzos; antes al contrario, algunas damas que todos conocemos, cerrando sus oídos á las máximas y sentencias de los Santos Padres y de los escritores más distinguidos y aún del mismo Dios, porque tambien las Sagradas Escrituras condenan el baile libre, tal como hoy se estila, han censurado la campaña cristiana de esta Revista, recurriendo á mil pretextos para justificar ó excusar el baile; y por más que no pretendamos extirparle, como lo consiguieron S. Agustín, S. Carlos Borromeo y otros Obispos en su diócesis, sin embargo, en sucesivos artículos, demostraremos una vez más que el baile se miró siempre como una señal de frivolidad, de disipación, de sensualidad y de lujuria<sup>11</sup>.

Polo que se ve, a súa campaña mediática non está a ter os froitos desexados e pensa que é preciso continuar o seu labor de apostolado a prol dos intereses

<sup>10</sup> (1895): “¿Qué es el baile? II”. *La Revista Popular* (Pontevedra) 1 de marzo, 3. Sobre a novidade que supón a aparición deste baile, o *pas de quatre*, pódense consultar as seguintes novas de *El Correo Gallego*: (1894): “El pas a quatre. Baile de moda”. *El Correo gallego: diario monárquico* (Ferrol) 26 de enero, 1. (1894): “El pas de quatre en palacio”. *El Correo gallego: diario monárquico* (Ferrol) 6 de febrero, 1.

<sup>11</sup> (1895): “¿Qué es el baile? III”. *La Revista Popular* (Pontevedra) 10 de marzo, 7.



cristiáns e en contra do baile moderno. De aí que se decidise a retomar, dous anos despois, o que el considera unha obriga.

Despois desta segunda serie virán outros catro artigos que darán continuidade á mesma liña de pensamento. O primeiro, titulado “Descripción del baile” publicárase o 29 de outubro de 1895, e debuxa un panorama desolador dos bailes.

Alli, por el medio de la sala, pasean muchas jóvenes prendidas del brazo de galanes perfumados, que llevan la seducción en los labios y el hastio en el corazón. Casadas y viudas en agraz compiten en descaro y coquetería con las más tiernas doncellas. Todas á un tiempo se expían mutuamente, se devoran de envidia y arden en vanidad: todas murmuran unas de otras; todas manejan con admirable habilidad el facil talento de pasarse horas enteras hablando de frivolidades que rara vez dejan de ser necias y que suelen ser con más frecuencia corruptoras<sup>12</sup>.

O segundo, titulado “Lo que es el baile” e publicado o 1 de febreiro de 1896, fai fincapé na responsabilidade dos pais, respecto da educación moral dos seus fillos:

Qué es el baile? El baile actual no es otra cosa que un *abrazo* entre un caballero y una señorita, completamente autorizado por los padres de ésta y quizá sin que la niña haya tenido siquiera la libertad de escoger su pareja. ¡Oh padres de familia! ¿cómo es posible que vosotros consintáis en sacrificar la delicadeza y el pudor de vuestras propias hijas? ¿Cómo es posible que convengáis en ser verdugos de su inocencia y candidez? Y ¿cómo es posible que permanezcáis impasibles en presencia del completo fraude del tesoro más sagrado que os ha podido conceder la voluntad del Creador? ¡No! Vosotros estáis dormidos, y preciso es que despertéis de ese letargo ignominioso de que sois presa, despertad pues, por vuestras hijas, y escuchad estas reflexiones: el baile es para vuestros hijos la escuela pública de las pasiones impuras, y, por consiguiente, la ocasión más propicia de caída para la mujer<sup>13</sup>.

Nese mesmo xornal tamén se publica o terceiro dos artigos, “Insistiendo contra el baile”, no que chega a recoñecer que:

<sup>12</sup> (1895): “Descripción del baile”. *La Revista Popular* (Pontevedra) 29 de octubre, 4.

<sup>13</sup> (1896): “Lo que es el baile”. *La Revista Popular* (Pontevedra) 1 de febrero, 2-3.

Y aún admitido que no hayáis hecho ni permitido ningún acto exterior inmoral; admitido también que no os asalte en él algún pensamiento deshonesto, ningún deseo culpable, ningún movimiento vergonzoso ¿podrías estar seguras de no haber con vuestras maneras voluptuosas encendido el fuego de la impureza en vuestra pareja, dándole ocasión de pecar por miradas, por pensamiento por deseo? ¿Qué sabes tú lo que pasa por la mente del jóven libertino á quién te *entregas* con una espantosa confianza?<sup>14</sup>.

E así chegamos ao último dos artigos, publicado o 10 de febreiro de 1896 e titulado “Inmoralidad de los bailes”. Onde, fiel ao seu estilo, o autor expresa con toda claridade o obxectivo que o ten movido a presentar todos estes escritos:

No hay que dudarlo; los bailes perjudican á la moral, y los que nos preciamos de católicos, hemos de hacer cuanto podamos para desterrarlos de entre nosotros, como desterramos lo que nos lastima, lo que nos hiere, lo que nos mata. No hemos de permitir que los enemigos de Cristo se valgan de tan poderoso medio para inculcar la perversa inclinación que con semejantes diversiones se proponen<sup>15</sup>.

A maiores, aparecen no xornal dous escritos máis sobre o baile, un breve solto que reproducimos a continuación,

San Francisco de Sales, el más indulgente de los moralistas cristianos, dice hablando de los bailes que según el modo como se ejecutan son ocasionados al mal, recreaciones peligrosas, pasatiempos poco conformes á la razón, que despiertan en el alma muchas aficiones malas; que los *mejores no valen nada*, es decir, que los mejores no son absolutamente buenos. Y continua diciendo, que estas diversiones poco sensatas, tienen grandes peligros para el alma y no se debe asistir á ellas, sinó en caso de necesidad y con precauciones extremas; más como quiera que pocas personas tienen necesidad de ir al baile ni estas procuran tomar las precauciones extremas para prevenir los malos efectos del baile, de aquí no vacilemos en afirmar que de cien personas que bailan no se salva ninguna<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> (1896): “Insistiendo contra el baile”. *La Revista Popular* (Pontevedra) 1 de febrero, 5.

<sup>15</sup> (1896): “Inmoralidad de los bailes”. *La Revista Popular* (Pontevedra) 10 de febrero, 5.

<sup>16</sup> (1895): *La revista popular* (Pontevedra) 20 de mayo, 6.

E, como xa sinalamos ao inicio desta comunicación, un artigo centrado na mesma temática e que si aparece asinado, neste caso polo seu director, Ramiro Viera Durán; artigo que recolle argumentos, e incluso frases, de algún dos traballos anteriores escritos por ese suposto anónimo, centrándose nas mulleres e na súa actitude fronte ao baile cunha visión reaccionaria e machista, “Conozco á una señora que se muere de contenta por ver bailar á sus pimpollos, como ella llama á sus hijas, y que a nosotros nos parecen sacos de noche de los más ordinarios, que van por la calle tratando a Dios de tu y reprendiéndole por haberlas criado tan feas” (Vieira Durán, 1894: 2).

### **A autoría dos traballos**

Nun primeiro momento, cando atopamos estes artigos, pensamos na posible autoría de Casto Sampedro. Fundamentalmente por tres motivos.

En primeiro lugar, porque aparecen asinados cun X. ou sen sinatura, algo característico do persoeiro que nos ocupa, que en toda a súa vida deixa asinados co seu propio nome moi poucos traballos, sendo o habitual algunha das dúas formas sinaladas anteriormente, ou incluso, a utilización dunha fórmula colectiva referida á Sociedad Arqueológica de Pontevedra (Filgueira Valverde, 1948: 16).

En segundo lugar, porque a pesares de aparecer desde a publicación do primeiro número do xornal como colaborador, non localizamos ningún outro artigo que lle poida ser atribuído.

E, en terceiro lugar, porque coincidindo coas datas de publicación da primeira serie de artigos “Carta abierta. A una amiga”, que é precisamente a que aparece asinada cun X., publícase no xornal, na sección “Nuestros colaboradores”, o seguinte bosquejo biográfico:

#### CASTO SAMPEDRO FOLGART

Sampedro es el resumen de una biblioteca. En su fisonomía se encuentra un rasgo que le distingue de otros hombres. Parece que las vigiliás del estudio han trazado en su frente la línea de la meditación, y en sus facciones se nota algo sobrenatural.

Como orador es una verdadera notabilidad. A la elocuencia arrebatadora de su frase y á la profundidá de su pensamiento, une una exposición razonada; una acción acompasada, y sobre todo una claridad poco común.

En los estrados del foro demostró diferentes veces su saber, su rectitud y su elocuencia, siendo sus argumentos tan sólidos é irrefutables que caían como una maza sobre la cabeza de su adversario.

Ha sido Juez municipal y Delegado del Ministerio fiscal de esta ciudad; es actualmente Magistrado suplente de esta Audiencia, y goza de gran reputacion como Abogado.

Así como Victor Hugo en sus mocedades era un gran dibujante, Sampedro siente una verdadera pasión por la música. Toca admirablemente el piano, y es un crítico inteligente, tanto en toda clase de instrumentos, como en el *bell canto*.

La Revista Popular dirige un cariñoso saludo á su distinguido colaborador señor Sampedro<sup>17</sup>.

Xusto aparece publicado despois da quinta carta da serie, a que aparentemente semella vai pechar esa primeira serie de artigos en contra do baile.

Ademais, os artigos encaixan co perfil conservador e con esa actitude introvertida e pouco dada á actividade social e a participación en actos de carácter colectivo e lúdico que caracterizou a Sampedro (Groba González, 2012: 13-18).

Pero, posteriormente, buscando outros artigos relacionados co baile dentro da última década do século XIX, atopámonos cunha polémica ao redor dos bailes de piñata que tivo lugar na cidade de Lugo uns anos antes, en febreiro de 1891. Nesa polémica, participan os xornais *El Lucense*, *El Regional* e *La Idea Moderna*; e, para o caso que nos ocupa, resulta especialmente interesante o artigo que aparece en *El Lucense* do 23 de febreiro<sup>18</sup>, do que o noso protagonista semella copiar parágrafos enteiros, como o que fai referencia ao listado de bailes que se establecen como modernos:

El P. Marc, escritor modernísimo aduciendo tambien en confirmación de su aserto á Craissón y á Berardi, establece que «los bailes contemporáneos no pueden en manera alguna tolerarse»; y expresamente dice qué entiende por «bailes modernos», pues los cita por sus nombres propios, Polka, Schotisch, Redova, Mazurka, Sutis, Waltzer, Galoppa, etc<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> (1893): “Nuestros Colaboradores. Casto Sampedro Folgart”. *La Revista Popular* (Pontevedra) 30 de marzo, 2.

<sup>18</sup> Véxase tamén *El Lucense* dos días 24 ao 28 de febreiro.

<sup>19</sup> (1891): “La Idea Moderna y los bailes modernos”. *El lucense: diario católico de la tarde* (Lugo) 23 de febreiro, 1-2.

Como vemos, este parágrafo, idéntico ao publicado anos despois en *La Revista Popular* contén tamén ese “sutis”, termo que, como sinalábamos máis arriba non sabemos exactamente a que baile se refire.

Neste punto, só cabían dúas posibilidades: ou o autor dos artigos anónimos de *La Revista Popular* tivo acceso aos artigos publicados nestes xornais lugueses e decidiu incluír parágrafos enteiros dos mesmos no seus escritos (cousa que nos parecía impropia da personalidade de quen aventurabamos inicialmente como autor, Casto Sampedro); ou ben se trataba da mesma persoa, que escribe en 1891 en *El Lucense* e a partires de 1893 en *La Revista Popular*.

Seguindo coas nosas investigacións atopámonos coa referencia dun libro titulado *Los siete pecados capitales* que contén un capítulo titulado “El baile y la lujuria”<sup>20</sup>; e cal non foi a nosa sorpresa, cando comprobamos que moitos dos argumentos presentes nos artigos de *El Lucense* e posteriormente repetidos en *La Revista Popular*, tamén se atopaban aquí e, outra vez, parágrafos enteiros dos artigos anteriores volvíanse a repetir neste traballo. Pero agora, si lle podíamos poñer nome ao autor, e ese era Antolín López Peláez.

Antolín López Peláez<sup>21</sup> (Manzanal del Puerto, 1866 – Madrid, 1918) amosou desde a súa mocidade unhas dotes intelectuais excepcionais, chegando a ordenarse sacerdote con dispensa de idade, e conseguindo por oposición, e con tan só vinte e tres anos, a praza de Maxistral de Lugo. Nesta cidade, na que permanecerá seis anos, xurdirá o seu interese pola escritura e o periodismo. En 1895, gaña, tamén por oposición, a praza de Doutor de Burgos, onde é nomeado tamén Provisor e Vicario Xeral, Decano da Universidade Pontificia e Xuíz Metropolitano. En 1904 é nomeado Bispo de Jaca, e en 1907 é elixido Senador pola provincia eclesiástica de Zaragoza. En 1913, trasládase á sede arcebispal de Tarragona, sendo elixido novamente senador, pero agora pola provincia de Cataluña. En decembro de 1918, despois dunha brevísima enfermidade, morre. No momento da súa morte, ostentaba os cargos de Primado de Cataluña e Arcebispo de Tarragona, e era membro de numerosas academias e institucións, coma: a Real Academia de la Lengua, de la Historia, da de Bellas Artes de San Fernando, da de Ciencias Morales y Políticas, da Real Academia Galega, da Arqueolóxica Tarraconense, da Sevillana de Buenas Le-

<sup>20</sup> Esta referencia a atopamos no artigo de: Portal Fradejas, J. (1913): “El nuevo arzobispo de Tarragona”. *Ilustración gallega* (Vigo), 31 de marzo, 409.

<sup>21</sup> Para a realización deste perfil biográfico seguimos a Martínez García, Francisco (1996): “Noticias de Antolín López Peláez, escritor y periodista”. En *Estudios bercianos*, nº 22, 67-73.

tras, da Asociación Artística de Barcelona, da Societé Historique de Limousin, do Instituto de Coimbra, da Arcadia de Roma, ...

Buscando a presenza deste autor nos xornais xa citados, observamos que foi un asiduo colaborador de ambos, tanto de *El Lucense*, coma de *La Revista Popular*. Pero non queda aí a cousa, pois López Peláez vai desenvolver un importante labor como xornalista, colaborando con numerosas publicacións, é máis, neste aspecto será todo un visionario, anticipando o importante papel que os medios de comunicación xogarán no futuro. De aí a publicación de diversos opúsculos con títulos coma: *La acción del sacerdote en la Prensa*; *¡Sacerdotes, al periódico!*; *La prensa como arma de combate* ou *Quién sepa escribir, escriba*. Tamén poderíamos destacar os seus libros *La importancia de la prensa* ou *La cruzada de la Buena Prensa*. Debido á cantidade e calidade da súa obra recibiu o alcume de *O Menéndez Pelayo galego* ou *Segundo Menéndez Pelayo*, e realmente a súa actividade é moi ampla, destacando coma orador, xornalista, xurista, parlamentario, arqueólogo, historiador, sociólogo, crítico, etc.

### Conclusiones

En xaneiro de 1893, un mes despois da súa creación, o xornal *La Revista Popular*, de perfil marcadamente conservador, inicia unha campaña en contra dos bailes modernos, que vai manter no tempo ata a súa primeira desaparición en 1896. Trátase dunha campaña de apoio aos poderes fácticos que pretenden posicionarse contra este modo de diversión. Entre os poderes que capitanean esta iniciativa está a Igrexa, que formula motivos de tipo moral para amosarse contraria a esta actividade, ata o extremo de ser un dos asuntos tratados no XXI Concilio Provincial Compostelano celebrado en xullo de 1887:

Finalmente, se hacen cargo los Padres del Concilio Compostelano de otro mal, que nos aflige en los tiempos presentes, y es el de los bailes y espectáculos peligrosos. Porque si bien no todo baile puede prohibirse en absoluto, ni todo espectáculo público es digno de reprobación, sin embargo, el estado de nuestra sociedad es tan deplorable, y se da tanta licencia para todo lo que ofende el pudor y la honestidad, que no puede menos de ofrecer grandes peligros la asistencia á muchos bailes y espectáculos de nuestros días. Previene, por tanto, el Concilio á los Confesores, que exhorten a sus penitentes á que huyan de estas ocasiones de pecado, y si n quisiesen huir de ellas, no serán dignos de recibir la absolución, de la cual se declaran también indignos por el Concilio los

que promueven esos bailes y espectáculos sin causa que los excuse. Lo cual cumplirán con firmeza inexorable los Párrocos y Confesores si, como acontece algunas veces, se exponen al desprecio público en tales espectáculos las personas y las cosas sagradas, ó se critica con burlas y gracias de mal género la moral Evangélica, ó se ataca paladinamente la virtud de la inocencia y de la castidad<sup>22</sup>.

Máis estraños poden resultar os argumentos de tipo médico, a afirmación de que afectan á saúde física:

Respecto á los bailes actuales dejan de ser higiénicos por la agitación y cansancio á que suelen entregarse los bailarines. Y si son *bailes de salón*, se convierten en semillero de muchos males. El recinto insuficiente contiene un ambiente limitado que se hace muy luego irrespirable por el gran número de personas y de luces, y por los perfumes y emanaciones; del piso se levanta un polvillo irritante; se va allí con vestidos apretados é inconvenientes; se gasta en agitación y en un estado tal vez violento, toda ó la mayor parte de la noche, que debiera haberse destinado al descanso; se excitan, imperan ó combaten acaso vivas y tumultuosas pasiones; y los danzantes, fatigado el cuerpo y trasudada ó caliente la piel, toman un helado en el buffet ó salen al aire frio y húmedo de la madrugada, entregando su pecho á una pulmonía ó afrontando el riesgo de un reumatismo, fuerte constipado, tísis, ó quién sabe á cuántos males más! Bien, muy bien harán los jóvenes en abstenerse de los bailes públicos y de sociedad. Cuerdamente, muy cuerdamente obrarán los padres y encargados no llevando á sus hijos y pupilos, especialmente á las jóvenes doncellas, á tales reuniones, ni siquiera para que las vean. De no haberlas dejado ir, jamás se arrepentirán. Sí, muchísimas veces y amargamente, de lo contrario. (Subirá y Nicolau, 1891: 85).

Tampouco faltan os argumentos de tipo pedagóxico ou educativo:

Otra falta de respeto á la niñez es la costumbre que se va introduciendo en los días de Carnaval de exhibir á los niños en los grandes centros de diversión por medio de bailes infantiles. ¿Es por ventura la edad primera la indicada para comunicar á los niños las primeras manifestaciones de

<sup>22</sup> (1891): *Boletín Oficial del Arzobispado de Santiago* (Santiago de Compostela) 20 de marzo, 148.

vanidad? ¿Necesita para nada el niño que, cuando sólo debe imbuírsele la piedad y el santo temor de Dios, se le haga hacer el papel de hombre del mundo y empiece á sentir en los salones la afición al baile que tantos males acarrea á la moral? ¿que sienta el estímulo de los celos y de las envidias cuando no le cuadran más que los cariños paternos y los juegos y muñecas de su edad?

Mientras así se trata a la niñez, no se espere la regeneración moral de los pueblos, no se acaricie la idea de tener hijos respetuosos, obedientes y virtuosos, y témanse peores días para la gran causa de la civilización y del progreso. (P.M., 1895: 2).

Se nun primeiro momento, desde unha óptica actual, os argumentos que se expoñen nos artigos de *La Revista Popular* poderían resultar fóra de lugar ou demasiado forzados, vemos como son moitos os autores que, dentro desta mesma liña de conservadorismo e adscrición cristiá, se opoñen aos bailes modernos.

Aínda que os artigos non están asinados, estamos en disposición de afirmar que pertencen a Antolín López Peláez, quen entre 1889 e 1895 ocupa o posto de Maxistral da Catedral de Lugo, cidade onde iniciará unha importante labor xornalística que manterá durante toda a súa vida.

Remataremos recordando, que a pesares de todos os esforzos realizados por este e outros autores conservadores e reaccionarios, este tipo de bailes vanse imponer como forma de diversión, e así o podemos comprobar na prensa da época, na que atopamos multitude de referencias e crónicas que o testemuñan: bailes organizados polas Sociedades de Recreo, os Liceos, os Casinos ou municipais; bailes de Entroido, de máscaras ou de piñata; bailes de beneficencia; bailes de recepción e benvida; etc.

### Obras citadas:

- [S.a] (1893): “Nuestros Colaboradores. Casto Sampedro Folgart”. *La Revista Popular* (Pontevedra), 30 de marzo, 2.
- \_\_\_ (1894): “El pas a quatre. Baile de moda”. *El Correo gallego: diario monárquico* (Ferrol), 26 de enero, 1.
- \_\_\_ (1894): “El pas de quatre en palacio”. *El Correo gallego: diario monárquico* (Ferrol), 6 de febrero, 1.
- Filgueira Valverde, José (1948): “Don Casto Sampedro y su Sociedad Arqueológica”. *El Museo de Pontevedra* (Pontevedra), 16-49.



- Groba González, Xavier (2012): *Casto Sampedro e a música do cantigueiro galego de tradición oral*, vol. I. Redondela: Concello de Redondela.
- López Otero, José (1899): *El periodismo en Pontevedra*. Pontevedra: Imp. de Rogelio Quintans.
- [López Peláez, Antolín, atribuído] [s.a] (1891): “La Idea Moderna y los bailes modernos”. *El lucense: diario católico de la tarde* (Lugo), 23 de febrero, 1-2.
- \_\_\_ (1895): “¿Que es el baile? I”. *La Revista Popular* (Pontevedra), 9 de febrero, 5.
- \_\_\_ (1895a): “¿Qué es el baile? II”. *La Revista Popular* (Pontevedra), 1 de marzo, 3.
- \_\_\_ (1895b): “¿Qué es el baile? III”. *La Revista Popular* (Pontevedra), 10 de marzo, 7.
- \_\_\_ (1895c): “¿Qué es el baile? IV”. *La Revista Popular* (Pontevedra), 20 de marzo, 5.
- \_\_\_ (1895d): “¿Qué es el baile? V”. *La Revista Popular* (Pontevedra), 30 de marzo, 6-7.
- \_\_\_ (1895e): “¿Qué es el baile? VI”. *La Revista Popular* (Pontevedra), 1 de mayo, 5.
- \_\_\_ (1895f): “¿Qué es el baile? VII”. *La Revista Popular* (Pontevedra) 10 de mayo, 5-6.
- \_\_\_ (1895g): “Descripción del baile”. *La Revista Popular* (Pontevedra), 29 de octubre, 4.
- \_\_\_ (1896): “Lo que es el baile”. *La Revista Popular* (Pontevedra), 1 de febrero, 2-3.
- \_\_\_ (1896a): “Insistiendo contra el baile”. *La Revista Popular* (Pontevedra), 1 de febrero, 5.
- \_\_\_ (1896b): “Inmoralidad de los bailes”. *La Revista Popular* (Pontevedra), 10 de febrero, 4-5.
- [López Peláez, Antolín, atribuído] X. (1893): “Carta abierta. A una amiga”. *La Revista Popular* (Pontevedra) 10 de enero, 6.
- \_\_\_ (1893a): “Carta abierta. A una amiga”. *La Revista Popular* (Pontevedra), 1 de febrero, 4-5.
- \_\_\_ (1893b): “Carta abierta. A una amiga”. *La Revista Popular* (Pontevedra), 10 de febrero, 6.
- \_\_\_ (1893c): “Carta abierta. A una amiga”. *La Revista Popular* (Pontevedra), 20 de febrero, 5.
- \_\_\_ (1893d): “Carta abierta. A una amiga”. *La Revista Popular* (Pontevedra), 1 de marzo, 5.
- \_\_\_ (1893e): “Carta abierta. A una amiga”. *La Revista Popular* (Pontevedra), 1 de agosto, 6.
- López Peláez, Antolín (1912): “El baile y la lujuria”, *Los siete pecados capitales*. Friburgo de Brisgovia: B. Herder, 76-99.
- Martínez García, Francisco (1996): “Noticias de Antolín López Peláez, escritor y periodista”, *Estudios bercianos*, nº 22, 67-73.
- P.M. (1895): “Respeto a los niños”, *El Magisterio gallego. Revista de instrucción primaria* (Santiago de Compostela), 25 de junio, 2.
- Portal Fradejas, J. (1913): “El nuevo arzobispo de Tarragona”. *Ilustración gallega* (Vigo) 31 de marzo, 409.
- Subirá y Nicolau, Jaime (1891): *Conocimientos fundamentales de Historia Natural con un*

- compendio de higiene*. Santiago de Compostela: Imprenta de José M. Paredes.
- Vieira Durán, Ramiro (1894): “El baile”. *La Revista Popular* (Pontevedra), 20 de diciembre, 2-3.
- Villanueva, Carlos (2014): *Víctor Said Armesto. Una vida de romance*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/Consortio de Santiago/Universidade de Santiago de Compostela.

**ANEXOS. REPRODUCCIÓN DOS ARTIGOS PUBLICADOS EN  
LA REVISTA POPULAR, EN RELACIÓN CO BAILE,  
POR ANTOLÍN LÓPEZ PELÁEZ<sup>23</sup>**

**X. (1893): “Carta abierta. A una amiga”. *La Revista Popular* (Pontevedra) 10 de enero, 6.**

CARTA ABIERTA / A una amiga / ¡En que grave aprieto me pone usted, amiga mía! No puede usted figurarse con cuanto sentimiento cojo la pluma para atacar esa *honest* diversión que tanto agrada á las mujeres. Porque, realmente, la mujer es la más aficionada á frecuentar los bailes. Es imposible que no caiga mareada una mujer que valse mucho, y sin embargo á las mujeres les es muy difícil valsar poco. ¿Que es el baile? En general es una serie de movimientos personales que empiezan con el rigodón, que es una necedad, y acaban con el wals, que es una locura. «Bailar, –escribe Selgas, es hacer en presencia de mucha gente lo que no hacemos nunca cuando estamos solos, por no reirnos de nosotros mismos». Además, «la mujer que valsa, –dice Goucort en su Historia de Francia,– entrega al hombre más que su sonrisa, más que su mirada, más que su mano, le entrega todo su cuerpo;» y tiene razon aquel ilustre autor, porque segun los moralistas, el baile es una carrera de voluptuosidad íntima, en que juntos pecho con pecho, y aliento con aliento, dan vueltas enlazados dos jóvenes de distinto xexo; un viaje rapidísimo al rededor de infinitos peligros para la inocencia, para el pudor y para la honestidad. / Temo mucho que se «enfaden mis comadres por que les digo las verdades», pero lo

<sup>23</sup> Preséntanse de forma cronolóxica, seguindo a orde de publicación no xornal.

que decía el otro: «Amigo Platón, pero más amiga la verdad.» / Los Concilios, base firmísima en que la razón teológica apoya sus conclusiones, no pueden estar más terminantes en condenar el baile. La razón nos dice que están llenos de peligros aquellos actos en que mas reina la concupiscencia de la vida, como habla San Juan; é imposible es no admitir que en los bailes, lo mismo modernos que antiguos, halla materia dispuesta en que cebarse el fuego de la concupiscencia mencionada. / Y la vanidad, ¡oh! La vanidad se desarrolla y manifiesta en el baile de una manera increíble: cada pareja procura llevarse la palma en gentileza y gallardía: pónense el entendimiento y el alma en los pies, para que se muevan rigurosamente á compás: toda la atención se fija en que hasta el más pequeño movimiento obedezca de tal modo á los acordes de la música, que no parece sinó que los cuerpos son autómatas que realizan órdenes ajenas inflexibles: es de ver cuan ridiculamente, desde el hombre maduro que ya peina canas hasta el informal chicleo á quien aun no apunta el bozo, procura cada cual distinguirse de los restantes, superándolos en la gracia de los pasos y en la ligereza de las vueltas. / Y luego, aquellos suspiros, aquellos gastos, aquellos apretones de manos, aquellas frases obligadas, aquel insulso repertorio, aquella monótona letania de la conversación de etiqueta. . . Ó cuando el trato es menos ceremonioso, y la confianza mayor, aquellos cuchicheos intimos, aquellas miradas de fuego que lanzadas á quema-ropa encienden la sangre más fría, aquellas carcajadas sonoras que bullendo como la abeja en el cáliz de la flor, en húmedos y rojos labios y anunciando facciones embellecidas por el cansancio del vertiginoso movimiento, conmueven todas las fibras del alma, como poderosa descarga de eléctrica batería. / Afortunadamente, en Pontevedra, muy pocas son las señoritas que concurren á los bailes. ¿Habrán leído el artículo de Pereda acerca de este punto? Yó deseo, amiga mía que llegue usted á convencerse de que el baile es la reunión más peligrosa, porque permitirse llevar la mujer en brazos del primero que llega y lo quiere como arista en el seno de la tromba, o cándida paloma en las garras de cruel gavilán; girar arrebatada y vertiginosamente como el raudo torbellino, es, inmoral y ridículo en extremo. / Hasta el próximo número, se despide de usted atentamente, suyo affmo. q. b. s. p. / X.

**X. (1893): “Carta abierta. A una amiga”. *La Revista Popular* (Pontevedra) 1 de febrero, 4-5.**

CARTA ABIERTA / A una amiga / Algunas apreciables señoritas que, sin duda, reconocen los peligros espirituales que en el baile se hallan, queriendo aminorar el pecado, dicen que solamente concurren á él por pura recreación. Yo he tenido siempre verdadero interés en preguntar á las juvenes que tienen la costumbre de bailar, de donde les proviene el placer tan intenso que experimentan en el baile, y todas, absolutamente todas, me han contestado que van á él para pasar el tiempo y recrearse *honestamente*. Y bien, una vez que la mujer baila solo por el gusto de dar brincos ¿por qué no baila con otra mujer y ante un círculo de mujeres, en vez de hacerlo con un hombre y ante un concurso de hombres? Ah! La mujer en teniendo un hombre con quien bailar, solo se ocupa en espíritu y materia, en dar vueltas por el salon. Esto es innegable, amiga mia. El autor de *La Fisiología del baile*, dice que las simpatías de una mujer no están en favor del hombre mas ligero y mejor bailarín, sinó en favor del mas hermoso y mas travieso. «Oid lo que dicen á sus amigas, –escribe,–cuando se han sentado á su lado, y desafío al mas sagaz á que cite una muchacha que, al sentarse á descansar, se dé por satisfecha si sale de los brazos de un hombre vulgar, por mas que en el baile sea una peonza, y la prudencia misma en su comportamiento. De lo que se deduce que la mujer para bailar, no solamente necesita un hombre que la estreche, quiero decir, que la acompañe; sinó tambien que este hombre sea intencionado, travieso y de estampa más que regular, importando muy poco que baile como una avutarda.» / El lujo, amiga mia, suele ser consecuencia de los bailes: estos pudieran creerse una exposición de vestidos: á los bailes hay que llevar trajes de *idem*, que solo en ellos se usan; y como allí es donde mas y mejor se ven las ropas, es necesario que sean las mejores; porque si esta persona ó la de mas allá, que es de mi clase misma y condición, acaba de estrenar determinada gala de última moda, que luce en el baile, ¿me he de quedar yo atrás, he de consentir en ser menos que las otras, en que nadie me exceda en joyas y en adornos; tanto más cuanto que los revisteros se cuidarán y se esmerarán con afán prolijo, en que nadie ignore, aún sin ir al baile, los

aderezos que llevo á éste, el color de mi vestido, y dentro de poco, si la cuerda no se rompe, no solo su forma y su paño ó tela, sino hasta el precio de la vara, el comercio donde la compré, y la modista que me lo hizo? / Aunque no tengo aficiones al baile, algunas veces he concurrido á él, con el objeto de cumplir con mis deberes de periodista, y, confieso ingenuamente que siempre me han inspirado lástima las mujeres que se mueven con invariable precipitación, al cadencioso compás de música voluptuosa, entre luz deslumbrante que al reflectar en las piedras de los adornos y aderezos las hace parecer otros tantos soles, sintiendo palpitar cerca del propio el corazón ageno, aspirando el aliento ardoroso de una boca entreabierta con la sonrisa, trémula de emoción, sonrosada por el cansancio como fresca granada abierta por el medio; oír palabras dulces como el canto de moribundo cisne, como los vagos y misteriosos sonos de eólica harpa, pero falaces cual el contenido de las Sirenas antiguas, palabras que llegan al corazón á guisa de encendidos dardos, que rasgan el albo velo de la inocente pureza, y descubren un mundo ignorado de peligrosas ilusiones y fantásticos ensueños, y cavan á los pies de la sencilla inocencia, profundo é insondable abismo de perdición cubierto de flores. / Hasta otro día que continuaré escribiendo y pareceme que demostrando, que el baile es una de las reuniones mas peligrosas, me repito de usted atento s.s.q.b.s.p. / X.

**X. (1893): “Carta abierta. A una amiga”. *La Revista Popular* (Pontevedra) 10 de febrero, 6.**

CARTA ABIERTA / A una amiga / Lamento mucho que mis humildes cartas combatiendo el baile, no sean del agrado de las jóvenes que frecuentan los salones del Casino de esta ciudad. ¡Pero que le hemos de hacer!.... Yó creo que el baile es inmoral, porque en ello convienen los mas eminentes autores. Por consiguiente, esas señoritas harán muy bien en incomodarse con ellos; no conmigo que nada soy ni valgo nada. / Las chicas que con mas frecuencia concurren al elegante círculo de la calle de D. Filiberto, son tan pocas, pero tan bellas..... A todas las estimo y considero: á unas, en diferentes ocasiones, les hé dado pruebas de amistad; á

otras he procurado siempre demostrarles mi admiración. A mi pobre juicio, todas, absolutamente todas, reúnen las cualidades que más estimamos en la mujer, pero el deseo vivísimo de descomponerse en público, luciendo su garbo, su ligereza y sus formas, y entregándose en brazos de un hombre (*conditio sine que non*) ¡cuanto las perjudica! ¡cuán poco dice en favor de sus sentimientos religiosos! En efecto, el Concilio de Laodicea, celebrado en tiempo de San Silvestre, establece que «no conviene á los cristianos bailar ó danzar»; el Concilio africano (Cap. 28), llama á los bailes, «perniciosísimos» y también condenan el baile, el Concilio celebrado en tiempo de Leon IV (Cap. 35), uno de Cartago, el Toledano 3º y otros muchos de la antigüedad. Entre los de nuestros días, solo citaré el vicésimo primero Compostelano, reunido en Santiago en 1887; dice así: «Ni se ha de omitir, por último, otro mal, que muchísimos católicos modernos ó no tienen del todo conocido, ó más bien rehusan conocer. Hablamos de los bailes, en los que muchas veces se tiende á la castidad un lazo muy certero.» / El Eclesiástico<sup>24</sup> (1) dice: «No frecuentes el trato con la bailarina, ni la escuches, porque no perezcas con su eficacia. No pongas los ojos en la doncella, porque no tropieces con su belleza.» El Profeta Isaias (2)<sup>25</sup> describiendo el lujo con que se ataviaban las mujeres de su tiempo para el baile, escribe: «Y dijo el Señor: Por cuanto se alzaron las hijas de Sión, y anduvieron estiradas de cuello, é iban guiñando con los ojos, y andaban acompasadas; rairá el Señor la cabeza de las hijas de Sión, y desnudará el cabello de ellas. En *aquel día* quitará el Señor el atavío, y por suave olor habrá hediondez, y por cinto cuerda, y por cabello encrespado calvez.» Ahora bien; ¿no queda plenamente demostrado que la Iglesia no autoriza el baile, como algunos creen, sino que por el contrario, lo condena? / Alcalá Galiano, dice que en estos tiempos en que tanto se inventa, los hombres han inventado una máquina para hacer pacientes á los maridos, confiados á los padres y prudentes á los hermanos. / El galano escritor ridiculiza el baile con mucho ingenio. Paréceme, sin embargo, que incurre en un

<sup>24</sup> Cap. 9. V. 4 y 5.

<sup>25</sup> Cap. 3. V. 16 y siguientes.

error muy lamentable, pues el baile no se ha inventado en estos tiempos, como él afirma. Lo que pasa es que el baile es peor en la actualidad, que antiguamente, porque las costumbres no son tan sencillas, porque el contacto entre las personas de diferente sexo que forman una misma *pareja*, es ordinariamente próximo, inmediato, físico y por qué no hay sinó poner nuestros bailes tradicionales, los que aún se estilan entre nuestros aldeanos en muchos pueblos, al lado de los bailes de los tiempos actuales que, indudablemente, son repulsivos á las sanas conciencias. / En el número próximo hablaré algo, muy poco, del origen del baile. / Le saluda su atento amigo q. b. s. p. / X.

**X. (1893): “Carta abierta. A una amiga”. *La Revista Popular* (Pontevedra) 20 de febrero, 5.**

CARTA ABIERTA / A una amiga / La danza tuvo un origen por donde se manifiesta lo vicioso de sus tendencias y resultados. Usóse por primera vez, con motivo de la adoración del becerro de oro, cuando, en ausencia de Moisés, los hijos de la nación escogida se sentaron á comer y beber, según se lee en el capítulo XXXII del Éxodo, y se levantaron á jugar: créese que los principales factores de esta idolatría escandalosa, fueron de la tribu de *Dan*, y por eso los que atribuyen este principio á la *danza*, se fijan en la coincidencia del nombre de la tribu hebrea con el del baile, que en italiano se llama *danse* y al danzar *danser*, lo mismo que en la lengua de los Teutones. La profecía sobre la tribu de *Dan*, «será como serpiente en el camino y como culebra cerastes en la senda,» cuadra como de molde al baile, por sus meneos, vueltas y círculos. / Para convencernos de que el baile no es lícito, bastará saber que, tal como ordinariamente se hace, no puede referirse á Dios en manera alguna, á diferencia de lo que sucedió con el de María y sus compañeras, y con el de David y sus danzantes. Porque, en efecto, ¿quién se atreve á afirmar que los bailes de nuestros días, aún los de *buena sociedad*, pueden relacionarse con la gloria de Dios? ¿Quién va hoy al baile para consagrarse así al servicio de Jesús? ¿Atreveríase alguien á ofrecer al Altísimo las *víctimas de sus danzas*? / Gury, autor que esta de texto en gran número de Semi-

narios, enseña que «los bailes, según se hacen comunmente, están llenos de peligro y escándalo, y enredan á innumerables almas en los lazos del demonio», y Petrarca, el célebre poeta italiano, que no era cura ni fraile, como tampoco lo es el que suscribe esta carta, afirma (Diálogo 24) que en los bailes no hay sinó liviandad; que es un espectáculo vano; que no merece ora cosa que desprecio, y, en fin, que es digno de honestos ojos. / Pero hay más. El P. Marc, escritor modernísimo aduciendo tambien en confirmación de su aserto á Craissón y á Berardi, establece que «los bailes contemporáneos no pueden en manera alguna tolerarse;» y expresamente dice que entiende por bailes modernos, pues los cita por sus nombres propios, polka, schotisch, redova, mazurka, sutis, waltzer, galoppa, etc. / En la hora de la muerte, no suele haber *preocupaciones* de tiempos pasados ni modernos; en aquellos instantes angustiosos no es posible sostener la máscara del fingimiento, y á la fúnebre luz de la mortuoria candela vense las cosas, no como acostumbran á aparecer en las revistas de los periódicos, sinó como son *en sí*. Por eso decía cierto famoso cortesano, refiriéndose á los bailes: «Hijos míos, los que concurren á estas reuniones son de ordinario jóvenes de ambos sexos, que á duras penas pueden resistir á la tentación en la soledad; mucho menos, pues, podrán resistir en medio de objetos tan cautivadores, de músicas, de miradas y palabras capaces de abrasar á un anacoreta. Por lo cual creo ser ilícito concurrir al baile, si se trata de vivir como cristiano.» Y no solamente son los hombres eminentes; son las mujeres mismas las que, si están exentas de otras *preocupaciones* peores mil veces que las de los *tiempos* pasados, se empeñan en dejar mal á los que defienden el baile, poniéndoles en la frente la ceniza, esa ceniza con que principia la Cuaresma, otra *antigualla* de la cual triunfan con la danza en Pontevedra, como hace años se jactaba Arderuis de haber derrotado ciertos antiguos ideales con las pantorrillas de las bailarinas del *Excelsior*. / Yó no combato el baile por distinguirme de la opinión común. Alguien lo ha dicho, y, en verdad, que se ha equivocado. Creo sinceramente que es peligroso, porque, según Ovidio, es un semillero de vicios y un escollo en que naufraga el pudor; porque, según Cicerón, es el último de los vicios y el que los compendia todos; y, en fin, porque según



otros autores, es una fèria de vanidades, donde se pierde la salud, se malgasta el dinero, se desperdicia el tiempo, se embrutece el espíritu, se corrompe el corazon, se disipa el alma, se olvida á Jesucristo y se conquista el infierno. / No sé si las señoritas que asisten á los bailes, están convencidas de que van á perder allí lo que más estiman, como ha dicho en un elocuente sermon mi ilustrado amigo el Sr. Parada. Acaso lo ignoren. Yó he tenido ocasión de hablar con una señorita muy distinguida de esta ciudad qué, por su extraordinaria belleza y por su conversación agradable, ha conquistado las simpatías de cuantos concurren al Casino. Pues bien, refiriéndose al baile, me decía que los peligros están en relacion con diversisimas circunstancias que no es posible apreciar ni resumir en síntesis absoluta. Es decir, que esta señorita que tanto aprecio, no está conforme con mi humilde opinión, que es la de todos los moralistas. Yó me he limitado á contestarle con San Juan Crisóstomo: «Donde hay bailes no está Cristo.» / Hasta otro dia que continuaré molestando su atención el que le distingue y b. s. p. / X.

**X. (1893): “Carta abierta. A una amiga”. *La Revista Popular* (Pontevedra) 1 de marzo, 5.**

CARTA ABIERTA / A una amiga / Conozco algunas señoritas qué, á pesar de frecuentar los salones del Liceo Casino, convienen conmigo en que el baile es ilícito y ridículo en extremo; pero manifiestan no obstante, que están en absoluto indiferentes á cuanto en él ocurre. / Ya se yo que estoy gastando la pólvora en salvas, arando el mar y verberando el viento. Pero quiero que conste que las escritoras más eminentes, condenan el baile sin excepción. Entre ellas, Madame Beaumont, tan célebre en Inglaterra y Suiza por haberse consagrado á la educación de jóvenes, escribe: «Nosotras nacemos débiles é inclinadas al mal. Entre las inclinaciones corrompidas que dominan nuestro corazón, la de agradar es, sin duda, la más violenta. Ella es la que produce en las mujeres el amor á los adornos, la envidia y la vanidad. Ahora bien, el baile es el lugar en donde este deseo toma una nueva fuerza, y, bien analizado, no se va á él sinó con este fin. No es esto todo lo que sucede, os acostumbrareis á amar el baile; tendréis un violento

deseo de ir á él con frecuencia, y, ¿qué sucederá? Que enardecereis la sangre, y destruiréis vuestra salud, alterando y cambiando las horas del sueño.» / En efecto, el baile produce efectos perniciosos en las mujeres, haciéndolas contraer enfermedades frecuentemente incurables. El autor de *La Fisiología de la polka*, dice: «El wals tiene el inconveniente de desarrollar en los jóvenes palpitations de corazón muy peligrosas. Mucho sentimos dar este golpe de muerte al wals, que da de comer más á los médicos que á los maestros de baile; pero debemos descorder el velo misterioso que encubre los inconvenientes del wals.» / Queda, pues, demostrado paladinamente, que el baile es perjudicial al cuerpo y alma. Los moralistas y los médicos más ilustres así lo reconocen. / Sin perjuicio de continuar escribiendo, acerca de este asunto, en uno de los próximos números, queda á la disposición de usted su consecuente y buen amigo q. b. s. p. / X. / N. B. —En mi última carta se ha deslizado una errata de mayor cuantía. Al transcribir la opinion de Petrarca, referente al baile, los cajistas me han hecho decir que este es *digno* de honestos ojos ¡cuando yo he escrito, cabalmente, lo contrario! ¡Pícaros cajistas...! ¡Dios y Petrarca les hayan perdonado!

**X. (1893): “Carta abierta. A una amiga”. *La Revista Popular* (Pontevedra) 1 de agosto, 6.**

CARTA ABIERTA / A UNA AMIGA. / No pensaba ciertamente volver á ocuparme del baile moderno, de esa reunión ilícita nacida de la corrupción como del polvo los gusanos, é importada de naciones protestantes ó perversas; pero confieso mi flaqueza: no puedo resistir á la tentación de recordar á los lectores de LA REVISTA POPULAR lo que opinaba sobre tan delicada materia un sastre que conocía bien el paño, el autor de *La Fisiología del baile*. Allá van sus palabras: / «Las simpatías de una mujer en un baile no están en favor del hombre más ligero y mejor bailarín, sinó que allí como en todas partes le es más simpático el que es más hermoso. Oid lo que dice á sus amigas cuando se han sentado á su lado; y desafío al más sagaz á que cite una muchacha que al sentarse á descansar, se dé por satisfecha si sale de los brazos de un hombre vulgar y adocenado, por más que en el baile sea una peonza y la

prudencia misma en su comportamiento.» / Y ahora pregunto yo á las lectoras de esta Revista: ¿el placer que experimentais en el baile, es de *amor divino*? De ningún modo. ¿Por qué bailais, pues? ¿Por *amor de caridad*? Nó: el que ama la iniquidad aborrece su alma; y bailando, *generatim loquendo*, hay grán peligro de caer en deshonestidad, que es una de las peores iniquidades. ¿Bailais acaso por pura recreación? Buen recreo, cuando tantos otros hay, el de dar saltos y hacer piruetas y cabriolas, que sólo dejan de ser ridículas para los que bailan. ¿Por qué, pues, alegís este habiendo otros pasatiempos menos peligrosos y más tranquilos? / El baile, no lo dudéis, es la reunión más peligrosa en la buena sociedad. Más an-tójaseme que estas cosas son *filosofías* para algunas personas, y que así entienden de ello como el arquitrabe aquel X, el de la anécdota de Felipe II. / De usted atento y consecuente amigo, / X.

**(1895): “¿Que es el baile? I”. *La Revista Popular* (Pontevedra) 9 de febrero, 5.**

¿QUE ES EL BAILE? / I / La reunión más peligrosa, un espectáculo vano, y al mismo tiempo la diversión que tanto agrada á las mujeres. Ya tuvimos la satisfacción de demostrar hace dos años, que el baile está lleno de peligros espirituales, por cierto que nuestros articulitos no fueron del agrado de las lindas damas que frecuentan los salones de Casino. Pero lo que decíamos entonces y repetimos ahora: El baile es inmoral y peligroso, porque según Ovidio, es un semillero de vicios y un escollo en que naufraga el pudor; según Cicerón, el último de los vicios y el que los compendia todos; según Gury, enreda á innumerables almas en los lazos del demonio; según Petrarca, es indigno de honestos ojos; según Alcalá Galiano, una máquina que los hombres han inventado para hacer pacientes á los maridos, confiados á los padres y prudentes á los hermanos; y según otros moralistas que no eran curas ni frailes, una fèria de vaidades, donde se pierde la salud, se malgasta el dinero, se desperdicia el tiempo, se embrutece el espíritu, se corrompe el corazón, se disipa el alma, se olvida á Jesucristo y se conquista el infierno; una carrera de voluptuosidad íntima en que juntos pecho con pecho, y aliento con aliento, dan vueltas enlazados dos jóvenes de distinto sexo; un viaje rapidísimo

al rededor de infinitos peligros para la inocencia, para el pudor y para la honestidad. Por consiguiente, esas señoritas á que aludimos, harán muy bien en incomodarse con los sabios que dejamos citados, y no con nosotros ¡pobrecitos! Que nada somos ni valemos. Queremos ser los primeros en reconocer, que las jóvenes que concurren á los círculos de esta ciudad, reúnen las cualidades que más estimamos en la mujer; ¿pero, no es verdad que su deseo de descomponerse en público, bailando por ejemplo el *pas á quatre*, en que lucen su garbo y sus formas, dice muy poco en favor de sus sentimientos religiosos? ¿no es cierto que les perjudica en algo? Bien sé que estoy gastando la pólvora en salvas; pero conste que los Concilios no pueden estar más terminantes en condenar los bailes modernos, que cita por sus nombres propios: polka, schottisch, redova, mazurka, sutis, waltzer galoppa, etc. Yá en el Concilio de Laodice, celebrado en tiempo de San Silvestre, se ha establecido que no conviene á los cristianos *bailar ó danzar*; el Africano (Cap. 28) llama á los bailes *perniciosísimos*; y tambien los condenan el Concilio celebrado en tiempo de León IV (Cap. 35) uno de Cartago, el Toledano 3º y otros muchos de la antigüedad. El Eclesiástico (Cap. 9, v. 4 y 5) dice: «No frecuentes el trato con la bailarina, ni la escuches, porque no perezcas con su eficacia.» El profeta Isaias (Cap. 3º, v. 16) describiendo el lujo con que se ataviaban las mujeres de su tiempo para el baile, escribe: «Y dijo el Señor: Por cuánto se alzaron las hijas de Sión, y anduvieron estiradas de cuello, é iban guiñando con los ojos, y caminaban haciendo ruido con los pies, y andaban acompasadas, raerá el Señor la cabeza de las hijas de Sión, y desnudará el cabello de ellas.»

**(1895): “¿Qué es el baile? II”. *La Revista Popular* (Pontevedra) 1 de marzo, 3.**

¿QUE ES EL BAILE? / II / La danza se usó por primera vez, con motivo de la adoración del becerro de oro, cuando, en ausencia de Moisés, los hijos de la nación escogida se sentaron á comer y beber (Cap. 32 del Éxodo) y se levantaron á jugar; creyéndose que los principales factores de esta idolatría, fueron de la tribu de Dan, y de ahí que los que atribuyen este principio á la danza, se fijan en la coincidencia del nombre de la tribu hebrea con el del

baile, que en italiano se llama *danse* y al danzar *danser*, lo mismo que en la lengua de los Teutones. La profecía sobre la tribu de Dan, «será como serpiente en el camino y como culebra cerastes en la senda», cuadra como de molde al baile por sus meneos, vueltas y círculos. El baile moderno, nacido de la corrupción como del polvo los gusanos, é importado de naciones protestantes ó perversas, es muchísimo peor que el de la antigüedad; porque las costumbres no son tan sencillas, porque el contacto entre las personas que forman una misma pareja, es próximo, inmediato, físico. El P. Maure aduciendo también en confirmación de su aserto á Craissón y á Berardi, establece que «los bailes contemporáneos no pueden en manera alguna tolerarse», y efectivamente son repulsivos á las sanas conciencias. Trasladaos por un momento á las reuniones del Casino, y allí observaréis que nuestras hermosas paisanas no se contentan con bailar valeses y rigodones, sinó que también les agrada el *pas de quatre*, danza que ahora hace furor en Madrid, despues de haber sido en el Casino de Biarritz, la novedad de la *season*. Antójeseme que estas cosas son *filosofías* para los que defienden el baile, y aún temo que se enfaden mis comadres porque les digo las verdades. Aquí cabe decir: «Amigo Platón, pero más amiga la verdad.» Ya hemos demostrado con oportunas citas, de varios Concilios, que el baile *no es lícito*, tal como ordinariamente se hace. El Concilio vicésimo primero Compostelano, reunido en Santiago en 1887, dice: «Ni se ha de omitir otro mal, que muchísimos católicos modernos ó no tienen del todo conocido, ó más bien rehusan conocer. Hablamos de los bailes, en los que muchas veces se tiende á la castidad un lazo muy certero.» El baile produce efectos perniciosos en las mujeres, haciéndolas contraer enfermedades incurables. «El wals, dice un notable autor, tiene el inconveniente de desarrollar en las jóvenes palpitations de corazón muy peligrosas.» Entre las escritoras que condenan el baile, figura Madame Beanmont, célebre en Inglaterra y Suiza, por haberse consagrado á la educación de la mujer. «Nosotros, escribe, nacemos débiles é inclinadas al mal. Entre las inclinaciones corrompidas que dominan nuestro corazón, la de agradar es, sin duda, la más violenta. Ella es la que produce en las mujeres el amor á los adornos, la envidia y la vanidad. Ahora bien, el baile

es el lugar en donde este deseo toma una nueva fuerza, y, bien analizado, no se vá á él sinó con este fin.»

**(1895): “¿Qué es el baile? III”. *La Revista Popular* (Pontevedra) 10 de marzo, 7.**

¿QUE ES EL BAILE? / III / Probado ya sobradamente que el baile moderno, así el de la aristocracia como el de la clase menos acomodada, tiene grandes peligros, ya por sí mismo, ya por las circunstancias que le acompañan; hubiera dado por terminado este trabajo, seguro de que mis lindas paisanas, persuadidas de que los bailes de nuestro tiempo tienen mucha semejanza con los paganos, habrían exclamado como aquella célebre señorita: «¡Oh cuan dichosa soy por haber renunciado á tiempo los bailes»; pero, por desgracia, el éxito no ha coronado mis esfuerzos; antes al contrario, algunas damas que todos conocemos, cerrando sus oídos á las máximas y sentencias de los Santos Padres y de los escritores más distinguidos y aún del mismo Dios, porque también las Sagradas Escrituras condenan el baile libre, tal como hoy se estila, han censurado la campaña cristiana de esta Revista, recurriendo á mil pretextos para justificar ó excusar el baile; y por más que no pretendamos extirparle, como lo consiguieron S. Agustín, S. Carlos Borromeo y otros Obispos en su diócesis, sin embargo, en sucesivos artículos, demostraremos una vez más que el baile se miró siempre como una señal de frivolidad, de disipación, de sensualidad y de lujuria. En efecto: el vizconde de Brioux Saint-Laurent, en su obra *Palabras sobre los bailes modernos*, califica estos de prostitución; y como esta palabra pareciese demasiado fuerte á muchos lectores, dijo el autor: «¿Como encontrar otro término para calificar el acto de una mujer por virtuosa que sea, que se entrega sucesivamente á los brazos de muchos hombres, sin poder ni aún escogerlos? Si una sola mirada puede según el Evangelio constituir crimen interior de adulterio, ¿como llamaremos el entregarse á una série de abrazos y apretones de manos y de cintura que fuera del baile solo los permitirían las malas mujeres y de vida aireada? El baile de etiqueta, escribe el mismo autor, es el vestíbulo de las casas públicas?» Registrad las obras de una mujer de mundo, Mad.

de Staël, y allí encontraréis el siguiente pasaje: «Cuando asisto á ciertos bailes de moda hoy, recuerdo involuntariamente, las diversiones de ciertos animales. ¡Oh! Como domina el instinto bestial en esas reuniones, donde la palabra pudor no existe, ni puede existir, porque el baile, sobre todo el vals, es su inmólación voluntaria y funesta.» Por eso decía un hombre muy erudito: «Mi mujer es cristiana, es piadosa, es pura: pues yo temería que perdiese esas virtudes en el baile.» S. Cipriano dice que los bailes corrompen las buenas costumbres, alimentan los vicios, encienden el fuego de la impureza y manchan la conciencia; y S. Juan Crisóstomo cree que si durante la noche resplandecieran en el firmamento tantas estrellas como pecados mortales se cometen en los bailes, la noche más oscura se convertiría en día más claro. San Jerónimo dice: «Si alguno cuando vuelve del baile me asegura que no ha pecado, tendré mucha dificultad en creerla.»

**(1895): “¿Qué es el baile? IV”, *La Revista Popular (Pontevedra)* 20 de marzo, 5.**

¿Qué es el baile? / IV / Considerado, no metafísicamente, sino prácticamente, es peligrosísimo para la moralidad de los que á él asisten. San Agustín, nos enseña que el baile, como se ejecutaba en su tiempo y como con corta diferencia se verifica hoy, es un resto de las saturnales, de las bacanales y de las orgias del paganismo. Todas las notabilidades de Grecia y Roma, han pintado el baile con tales colores, que no pueden menos de inspirar horror y desprecio. Aristóteles, recomienda á los jueces y magistrados que prohiban el baile á la juventud; Platón, prefiere incurrir en desgracia y desagradar á Dionisio el tirano, á tomar parte en un baile que habia dispuesto este rey al terminar un festin. Demóstenes, rey de los oradores griegos, queriendo hacer odiosos para los atenienses á los que acompañaban a Felipo, rey de Macedonia, les acriminó por haber bailado; Salustio, pintando á una mujer de costumbres libres, añade este rasgo para completar el cuadro: «Bailaba con más primor de lo que conviene á una mujer honesta.» Los bailes, dice Séneca, afeminan y corrompen el corazón. San Antonio compara los bailes á las langostas: así como estas aso-

lan los campos cultivados, así aquellos destruyen el fértil campo de la Iglesia, ahogan en el alma toda buena disposición y la excitan á la impureza. Las mujeres que bailan, dice el mismo santo, parece que pierden la razón, corren arrastradas por la pasión, como los brutos, en vergonzoso desorden. También los protestantes han condenado el baile. «Los bailes entre jóvenes, escribe Ciriaco Spangenberg, no son más que una reunión en que se excitan la concupiscencia y la impureza. ¿Cuántas doncellas u cuántas casadas pierden en ellos su honor y su reputación.» Las iglesias reformadas de Francia, dieron el siguiente decreto: «Deben abolirse los bailes, y los que los frecuentan, sea para bailar, sea para mirar á los que bailan, deben ser excomulgados si, después de haber sido amonestados se obstinan en frecuentarlos.» (1)<sup>26</sup> Además de los ministros protestantes, hasta los impíos se han declarado fuertemente contra los bailes. «Solo sirven, dice Bayle, para viciar el corazón y hacer á la castidad una guerra peligrosa.» Petrarca se expresa así: «El baile es una fuente de infamias é impurezas» Y finalmente, los anticristianos, los enciclopedistas del siglo XVIII, entienden que el baile como ejercicio gimnástico y como medida higiénica, no estando reunidos los dos sexos no es lícito; pero como reunión de ambos sexos, canto, música, trajes, bebidas y movimientos que le hacen peligroso, debe prohibirse. Y aquí termino, hasta el siguiente artículo, que será sabroso.

**(1895): “¿Qué es el baile? V”. *La Revista Popular* (Pontevedra) 30 de marzo, 6-7.**

¿Qué es el baile? / V / Uno de los pretextos frívolos á que recurren las jóvenes para justificar ó excusar el baile, es el de considerar á éste como medio para proporcionarse estado conveniente. *Si no voy al baile –dicen– no tendré novio y me quedaré soltera; además forma parte de nuestras costumbres.* En cuánto á lo primero, ó sea, á que en los bailes se conciertan casamientos, apelamos al testimonio de todos los que tengan paciencia de leer estas líneas, seguros de que afirmarán con nosotros, que muchas señoritas, han hallado co-

<sup>26</sup> Cap. XIV art. 27.



locaciones ventajosas, á pesar de no asistir á los saraos. Por lo que toca á que estos sean una costumbre antigua, desgraciadamente es verdad; pero no es menos cierto que siempre se ha combatido y que algunos cristianos sean abstenido del baile sensual y pecanioso, por temor de ofender á Dios. Es laudable ese interés que todo padre tiene de *acomodar* á su hija, porque el Espíritu Santo se lo manda; *Casa á tu hija, y habrás hecho una grande obra*; pero el medio que emplean muchos padres, no es nada laudable, porque los matrimonios ajustados en los bailes, sin la bastante reflexión para elegir compañero de toda la vida, en medio de esa disipación de espíritu, de ese tumulto de pasiones, de esa música enloquecedera, suelen ser los más desgraciados, así como la experiencia enseña, que los más felices son cabalmente aquellos que han renunciado al sarao, viviendo alejados del bullicio de esas fiestas mundanas y entregándose al silencio de la oración. Dice J. J. Nyssen, en su opúsculo en francés sobre el carnaval, que los casamientos concertados sin reflexión, ciegame y por pasión, en momentos de excitación y arrebatos febriles, contratados sin contar con Dios, van ordinariamente seguidos de amargo pero tardío è inútil arrepentimiento. «Pocas veces son felices –escribe un erudito sacerdote– las uniones conyugales que se conciertan en los bailes, y tanto menos cuánto que las promesas recíprocas de matrimonio hechas en el baile suelen ir selladas por el crimen.» Y continúa aconsejando á las jóvenes, que no busquen su futuro esposo en los bailes, frecuentados ordinariamente por hombres disipados, irreligiosos è inmorales; y encareciendo á los jóvenes que no entreguen su corazón á una mujer solamente por las prendas exteriores, por su elegancia en el vestír y por su habilidad en bailar. El ilustre jesuita P. Bresciani, en su *Guía del Joven cristiano*, escrita en italiano, exclama: «¿Queréis doncella honesta? Pues no la busquéis donde el mundo nécio y vano ostenta, como en un bazar de esclavas, sus preciadas beldades.» –«Madres tontas –decía el elocuente P. Morell– acompañad al baile á vuestras hijas y ponedlas en aquella feria bien vestidas; pero sabed que los jóvenes que valen algo no buscan allí sus novias, sinó donde están mejor guardadas. Las novias de feria son como los pañuelos que se cuelgan en el mostrador, y que nadie los quiere, ó se venden muy baratos. Y vosotras, doncellas inconsideradas, danzad con la mayor gracia y

desenvoltura posible; pero entended que por esa misma hambre que mostrais de casaros os despreciarán los jovenes y se reirán de vosotras.» –Ya lo sabeis, queridas lectoras: si tenéis inclinación al matrimonio no id al baile para que Dios os señale el hombre á quién debeis dar vuestra mano, porque no podréis conocer su voluntad en un lugar que aborrece y condena; imitad el ejemplo que nos dán señoritas de alta alcurnia y de exterior agradable, que se resisten á las invitaciones y ruegos que tienden á arrastrarlas á los sarraos, porque mirad: las mujeres que se acuestan á las tres de la mañana, rendidas de hacer piruetas en un baile, puede asegurarse que no están con Cristo, sinó con Venus.

**(1895): “¿Qué es el baile? VI”. *La Revista Popular* (Pontevedra) 1 de mayo, 5.**

¿Qué es el baile? / VI / Nada tiene de reprehensible ni mucho menos de criminal, cuando es la expresión del gozo y de la alegría, cuando se manifiesta el contento con una série de movimientos del cuerpo, acompañados por lo regular con la música. Por eso dijo Salomón: «Hay tiempo de afligirse y tiempo de bailar, *saltandi*, esto es, de regocijarse y manifestar alegría.» Asi recibió la única hija de Jepté á su padre, al volver á su casa despues de la derrota de los amonitas; así fué recibido David por las mujeres de Israel, al volver de la guerra, despues de haber muerto al filisteo Goliat; de igual manera mostró María, hermana de Moisés, su reconocimiento hácia Dios, por haber conducido al pueblo de israel á pie enjuto por medio del mar Rojo; y finalmente, S. Pascual, en medio de los rigores de la penitencia, hallábase tan vivamente poseido de sobrenatural gozo, que prorrumpía en dulce canto, y poníase á bailar para desahogar la alegría que le enajenaba. Pero, nuestras reuniones, aún aquellas de *alto copete*, ¿pueden compararse con los bailes de David, de la hermana de Aarón y de las mujeres de Israel? No, ciertamente, porque estos tenían un caracter sagrado y eran ejecutados por *mujeres solas* ó por *hombres solos*; el baile, en lo antiguo, era un acto tan natural é inocente que la Escritura no lo censura, antes bien lo aprueba; en cambio ¿quién se atreve á elogiar el baile tal como hoy se verifica generalmente? Balzac, el célebre novelista, escribe: «Madres que dejáis bailar á vuestras hijas, maridos que te-

néis mujeres jóvenes, bonitas, impresionables y las dejáis valsar en brazos de cualquiera, habeis perdido la memoria.» –Señor cura, decía una señora joven, ¿es malo ir á los bailes? –Señora, respondió el sacerdote, á V. corresponde decírmelo...» «No, exclamaba otra señora; es imposible que una jóven baile con un jóven sin que experimente grandes tentaciones, ó sin causarlas á su pareja, so pena de que ambos sean de estuco, lo que no suele suceder.» Una señorita, antes de entrar en un convento, fué á ver al santo cura de Ars para hacer con él una confesión general. –V. debe acordarse bien, le preguntó el venerable eclesiástico, de cierto baile al cual asistió V. hace poco tiempo. En ese baile encontró V. un joven desconocido de todos; pero de maneras tan distinguidas que fué casi el héroe de la fiesta. –Sí, padre mío. –Y V. hubiese querido que la invitara á bailar, y estaba V. llena de celos y de despecho al ver que prefería á las demás y nunca se dirigía á V. –En efecto, padre mío. –¿No se acuerda V. que al salir creyó V. ver en la puerta, bajo sus pies, dos llamas azules, que desde luego tomó V. por una ilusión de sus ojos, engañados por la luz y la obscuriad? –Es verdad, padre mío. –Pues bien, hija, ese jóven era el demonio. Aquellas con quien bailó están condenadas, ó en estado de condenación. Y ¿sabe V. por qué no la invitó? Por el escapulario que lleva V. consigo y que por devoción á Maria conservaba como una defensa.

**(1895): “¿Qué es el baile? VII”. *La Revista Popular* (Pontevedra) 10 de mayo, 5-6.**

¿Qué es el baile? / VII / Cicerón, encargado de la defensa de Lucio Murena, cónsul romano, decía, hablando del baile, que nadie, á no estar ébrio ó loco, podía bailar en particular, ni en un banquete; porque el baile es el *último de los vicios, y el que los compendia todos*. Tertuliano representaba los salones de baile como templos de Venus y cloacas de impureza; San Basilio los pinta como emporios de obscenidad; San Juan Crisóstomo los llama escuelas de pasiones impuras; San Ambrosio los titula escollos de la inocencia y sepulcros del pudor; San Agustín dice que más vale en domingo cultivar la tierra que bailar; San Carlos Borromeo escribe que la danza viene á ser un círculo cuyo centro es el demonio, y

cuya circunferencia son sus esclavos, y Bussy Rabutin concluye que la razón y la experiencia han demostrado siempre el peligro de los bailes, y que opina que todo buen cristiano debe abstenerse de ellos. Un padre de familia que pertenece á la clase alta de la sociedad, volvía á hora muy avanzada de la noche de un baile. Cuando sus tres hijas fueron á saludarle, las dijo: «Queridas niñas, asistí anoche á un baile, en el que no tomé parte más que la buena y alta sociedad. Sin embargo, os quebraría las piernas antes que permitiros nunca ir á un baile de esos. ¡Qué desvergüenza, que licencia, aún en esas clases de la sociedad que deberían ser los guardianes de la licencia y del respeto que mutuamente se deben! ,,-“ Un joven, dice Dancourt, me refirió la conversación que tuvo en un baile con una señora, que calificaba él de muy honrada. No podía yo creer en la libertad de sus palabras, que me guardaré muy bien de reproducir por respeto á mis lectores. En su casa, añadió, me hubiera guardado bien de emplear semejante lenguaje; hubiera mandado á sus criados que me pusieran en la puerta. Pero por la noche, á la claridad de las luces artificiales, esas señoras pueden oirlo todo.» Hace pocos años, en una ciudad de Alemania estando bailando una señorita, apoyada en el brazo de su pareja, ó más bien llevada por él, se encorvó de repente y cayó. ¡Diéronse prisa para trasladarla á un salon inmediato y á los pocos momentos expiró! Ved como el baile perjudica grandemente á la salud corporal. Más de una vez, dice un sacerdote, he administrado yo mismo los últimos Sacramentos á jóvenes que habian contraído en el baile la enfermedad terrible que resiste á todos los cuidados y á todos los recursos del arte y que se llama *tisis*. ¡Que desgracia! ¡Morir en la flor de su edad, acaso en los brazos de un libertino, sin tiempo para arrepentirse, ni levantar el corazón á Dios para implorar su misericordia!...

**(1895): “Descripción del baile”. *La Revista Popular* (Pontevedra) 29 de octubre, 4.**

DESCRIPCIÓN DEL BAILE / Es ya cerca de media noche, hora en que en las casas de Dios se despierta para tributarle alabanzas. Pues esta misma es la hora en que comienza el baile. Allí, por el medio de la sala, pasean muchas jóvenes prendidas del brazo de ga-

lanes perfumados, que llevan la seducción en los labios y el hastio en el corazón. Casadas y viudas en agraz compiten en descaro y coquetería con las más tiernas doncellas. Todas á un tiempo se expían mutuamente, se devoran de envidia y arden en vanidad: todas murmuran unas de otras; todas manejan con admirable habilidad el facil talento de pasarse horas enteras hablando de frivolidades que rara vez dejan de ser necias y que suelen ser con más frecuencia corruptoras. Ya se oyen los preludios de una orquesta... Ya cruzan el vaporoso espacio de la sala los cadenciosos acordes de una música voluptuosa. Mirad.. ¿quién es esa niña que enlazada á aquel mancebo, hace saltar sus rizos sobre la desnuda espalda? Y ese caballero que le sirve de pareja, compitiendo en ella en la femenil apostura y en la blandura de sus ondulaciones ¿quién es? Ah! son jóvenes cristianos que están bailando el *wals*, la *mazurka* y la *polka amazurkada*. Venid á ver en un baile de artesanos como las hijas del pueblo se juntan para remedar, con toda la perfección posible, los desenfrenos del lujo de otra clase más elevada. Es porque oyen á esta quejarse de su posición por buena que sea, y aspirar á salirse á toda costa de su esfera social, y quieren imitarla; es porque ven á las *señoras de la buena sociedad* poco escrupulosas en la elección y uso de medios para enriquecerse y en su ejemplo han aprendido a imaginar que no hay más felicidad sinó la que se compra y se vende. Estad alerta, apreciables jóvenes, con vosotras mismas, y llevando á todas partes el firme propósito de no ofender á Dios, apartaos de las diversiones donde el peligro es tan manifiesto, que solo el arrostrarle es ya una temeridad de que se debe dar cuenta á Jesucristo. Armadas con estas armas al caminar por el lodazal del mundo podréis mancharos los pies; pero el barro no os llegará nunca al pecho.

**(1896): “Lo que es el baile”. *La Revista Popular* (Pontevedra) 1 de febrero, 2-3.**

LO QUE ES EL BAILE / “Aquellas doncellas van al / baile, que son hijas de una / mala madre y quieren ser pa- / recidas á ella... / San Ambrosio / ¿Qué es el baile? El baile actual no es otra cosa que un *abrazo* entre un caballero y una señorita, completamente autorizado por los padres de ésta y quizá sin que la niña haya te-

nido siquiera la libertad de escoger su pareja. ¡Oh padres de familia! ¿cómo es posible que vosotros consintáis en sacrificar la delicadeza y el pudor de vuestras propias hijas? ¿Cómo es posible que convengáis en ser verdugos de su inocencia y candidez? Y ¿cómo es posible que permanezcáis impasibles en presencia del completo defraude del tesoro más sagrado que os ha podido conceder la voluntad del Creador? ¡No! Vosotros estáis dormidos, y preciso es que despertéis de ese letargo ignominioso de que sois presa, despertad pues, por vuestras hijas, y escuchad estas reflexiones: el baile es para vuestros hijos la escuela pública de las pasiones impuras, y, por consiguiente, la ocasión más propicia de caída para la mujer. / No obstante estar las funestas consecuencias de esa común práctica mundana al alcance de todos los padres, casi me atrevo á asegurar que son ellos, por desgracia, los autores de la representación de esas escenas, quizá de las más corruptas que nos ofrece la *civilización* moderna, pues creen que para salvar la honra de sus hijas, basta la fórmula de colocarlas en brazos del pareja que más confianza les inspira; como si fuese la persona la detestable y no el acto del baile, ó si la confianza que ellos depositan en esas personas fuese un obstáculo para que el baile dejase de ser una recreación peligrosa y como consecuencia lógica el despertador común de la malicia, ó dejase por eso de ser la práctica más ruinosa para las buenas costumbres. ¡Oh padres de familia, estáis equivocados! Bien se comprende que permanecéis en las tinieblas, y que el pretexto fútil de las *exigencias sociales* os encubre por completo las grandes responsabilidades que vosotros tenéis delante de Dios, respecto á la educación moral de vuestros hijos. / Yo os exhorto, pues, á que entendais que la práctica de tales costumbres, de llevar vuestras hijas á los bailes, es exponerlas al naufragio de su pudor. Supongamos, pues, que un padre, el más celoso de la reputación de su hija, no la permitiera bailar sino con un caballero que á él le inspirase entera confianza; ¿dejaría por eso de ser el baile un abrazo entre la hija querida y el amigo del padre? ¡Ah no! Por el contrario, quizá con más peligro, por la mucha confianza que despertáis en el pareja. / Tened, pues, entendido, padres de familia, que donde empieza el baile termina la delicadeza y el pudor, puesto que en él se autorizan como de buen tono usos que

en lo ordinario no son aceptables y que os sublevarían, sin duda en circunstancias distintas. / Convenceos, pues, de que el baile es por excelencia ocasión propicia para germinar pasiones desordenadas, y que no otra cosa hace que conquistarle al alma una eternidad completamente desgraciada.

**(1896): “Insistiendo contra el baile”. *La Revista Popular* (Pontevedra) 1 de febrero, 5.**

INSISTIENDO CONTRA EL BAILE / Madres que dejáis bailar á vues- / tras hijas, habéis perdido ya la / memoria. / BALZAC. / Demasiado comprendemos que no todos los bailes son igualmente peligrosos; pero si negamos que haya bailes en que tomen parte y se agarren y estrechen jóvenes de ambos sexos y que no encierren ningun peligro. ¿Por qué? Porque creer otra cosa sería no conocer la naturaleza del corazón humano, sería preciso negar la facilidad con que ambos sexos, estando reunidos, se aficionan y atraen mutuamente. El *vals*, la *polka*, la *mazurka*, etc., por la aproximación inmediata y demasiado libre de los que bañan, son una ocasión cierta de pecados contra la pureza. Verdad es que se ha bailado siempre; ¿pero, no se ha blasfemado y no se ha robado también siempre? ¿No ha habido siempre en el mundo locuras, desvergüenzas, orgías y calaveradas? Si desgraciadamente es cierto que se ha bailado en todo tiempo, así mismo es verdad que ha sido siempre combatido el baile. «Yo he asistido al baile y no he hecho en él ningun mal», decís vosotras; pero acaso el deseo de agradar, sin hablar de otros motivos, ¿no es ya un mal? ¿Y la profanación del domingo por la disipación del espíritu, no es un pecado? ¿Y vuestra participación en un placer peligroso, no es un escándalo? ¿Habréis olvidado la amenaza de Jesús «*¡Ay del que escandaliza!*»? ¿Como! en un baile que ha durado quizá muchas horas, ningún pensamiento indecente habrá marchitado la pureza de vuestro espíritu, ningún deseo carnal alterado la integridad de vuestro corazón, vuestra imaginación no habrá sufrido ningún detrimento y habrá permanecido vírgen? Y aún admitido que no hayáis hecho ni permitido ningún acto exterior inmoral; admitido también que no os asalte en él algún pensamiento deshonesto,

ningún deseo culpable, ningún movimiento vergonzoso ¿podrías estar seguras de no haber con vuestras maneras voluptuosas encendido el fuego de la impureza en vuestra pareja, dándole ocasión de pecar por miradas, por pensamiento por deseo? ¿Qué sabes tú lo que pasa por la mente del jóven libertino á quién te *entregas* con una espantosa confianza? Mirad que el baile os conduce fatalmente á la perdición, porque Cristo no dijo *Bienaventurados los que rien*, sinó *los que lloran*: á esos ha prometido el reino de los Cielos. Desgraciadas, doncellas cristianas, las que reís ahora, gozais y os divertís, porque un dia lloraréis y gemiréis en la eternidad...

**(1896): “Inmoralidad de los bailes”. *La Revista Popular* (Pontevedra) 10 de febrero, 4-5.**

INMORALIDAD DE LOS BAILES / Dancen las hijas de la adúl / tera, más aquellas que son vír- / genes, son prudentes y son pú- / dicas se guardan muy bien del / baile, si no se quieren perder. / (*San Ambrosio, lib. III, De Virg.*) / En el Sagrado Evangelio se nos manda de un modo terminante y claro que pongamos freno á nuestras pasiones, que mortifiquemos nuestros deseos, y sobre todo que procuremos apartarnos de todo lugar de perdición. ¿Ocurre, por ventura, esto en los bailes? No, por cierto. Lejos de sujetar las pasiones se exasperan de un modo extraordinario; los apetitos desordenados aumentan; los deseos innobles se multiplican; en una palabra, son los bailes ocasión para cometer infinidad de torpezas. Allí se excitan las pasiones de las jóvenes, se las induce á torcidos fines, se las rodea de multitud de peligros, y aprovechándose de su poca cautela se las arroja de abismo en abismo, de ignominia en ignominia y se las convierte en seres desgraciados, de los cuales unos, apartan los ojos con lástima; otros, los abandonan con desprecio, y los demás huyen de ellos con horror. / Si al baile concurriesen hombres solamente, nos concretaríamos á decir que era una práctica ridícula, propia de seres faltos de sentido común y objeto de desprecio por parte de las personas dignas; pero como concurren á él jóvenes de ambos sexos, nos parece que debe calificarse de otro modo. No hay que dudarlo; los bailes perjudican á la moral, y los que nos preciamos de católicos, hemos



de hacer cuanto podamos para desterrarlos de entre nosotros, como desterramos lo que nos lastima, lo que nos hiere, lo que nos mata. No hemos de permitir que los enemigos de Cristo se valgan de tan poderoso medio para inculcar la perversa inclinación que con semejantes diversiones se proponen. / No es esta opinión solamente nuestra. Los filósofos, Santos Padres y Concilios demuestran, de consumo, que el baile ejerce una influencia altamente inmoral en la sociedad y que debe por lo mismo combatirse. San Agustín les decía á los apasionados al baile: «Estos hombres desdichados y miserables que no temen bailar ni brincar delante de los templos y de los Santos, vienen cristianos á la Iglesia y se vuelven de ella paganos, porque esta costumbre de bailar, nos ha quedado de la observancia de los gentiles:» San Efrén, decía con mucha frecuencia: «Donde veais que se baila sabed que allí todo es tinieblas para los hombres, perdición para las mujeres, tristeza para los ángeles y fiesta para Satanás.» Cicerón aseguraba que los que bailaban de cierta manera, no podían menos *de estar locos*. Gersón, emite esta terrible proposición sobre la danza. «Todos los pecados bailan en el baile.» / Nada, pues, hemos de añadir á lo dicho por autoridades respetables, sino dar la voz de alerta á los padres de familia, para que á sus hijos en modo alguno permitan la asistencia á esos actos que emponzoñan su alma y la embriagan con el letal veneno de la impureza. / Cesen de una vez esos *mercados de sensualidad*, cesen para siempre; aunque solo sea porque un extranjero no tome de ahí pié para formar el juicio equivocado de nuestras costumbres, acordándose de lo que hace 3.000 años dijo Confucio en el libro Canónico de Libe: «Se puede juzgar de un pueblo por las danzas que en él se usan.»



## AMÉRICA OTERO Y SOFÍA NOVOA. DOS PIANISTAS DE VIGO A UN LADO Y OTRO DEL ATLÁNTICO\*

CARMEN LOSADA GALLEGO  
*I.E.S. República Oriental do Uruguai*

**RESUMEN:** Este trabajo analiza el paralelismo en la trayectoria vital y profesional de dos mujeres pianistas viguesas: América Otero y Sofía Novoa. Ambas nacen a principios del siglo XX y reciben formación pianística con la manifiesta intención de realizar una carrera como intérpretes. Profundiza asimismo sobre las causas que determinan el abandono de este objetivo inicial y examina sus recorridos profesionales tanto en España como en el otro lado del Atlántico, a donde ambas se trasladan tras la sublevación militar de 1936, recalando Sofía en los EEUU en 1937 y América en la isla de Cuba en 1947.

**PALABRAS CLAVE:** Mujeres pianistas, Vigo, Sofía Novoa, América Otero, Vassar, Residencia de señoritas.

**RESUMO:** Este traballo analiza o paralelismo na traxectoria vital e profesional de dúas mulleres pianistas viguesas: América Otero e Sofía Novoa. Ambas nacen a principios do século XX e reciben formación pianística coa manifesta intención de realizar unha carreira como intérpretes. Afonda, así mesmo, sobre as causas que determinan o abandono deste obxectivo inicial, e examina os seus percorridos profesionais tanto en España coma no outro lado do Atlántico, a onde ambas se trasladan trala sublevación militar de 1936; Sofía recalca nos EEUU en 1937, e América na illa de Cuba en 1947.

---

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

**PALABRAS CHAVE:** Mulleres pianistas, Vigo, Sofía Novoa, América Otero, Vassar, Residencia de Señoritas.

**ABSTRACT:** This paper considers the affinity in the personal and professional achievements of two female pianists: América Otero and Sofía Novoa. Both were born at the beginning of the XX century and studied piano with the clear intention of taking on a career as performers. We also delve into the reasons why they abandoned this initial objective and then explore their professional career in Spain as well as on the other side of the Atlantic, where both migrate to following the military uprising of 1936, with Sofía settling in the USA in 1937 and América in the island of Cuba in 1947.

**KEY WORDS:** Sofía Novoa, América Otero, female pianist, Vassar, Residence for Women, Vigo.

## El piano y la mujer en la ciudad de Vigo

Sofía Novoa Ortiz (Vigo, 1902-Madrid, 1987) y América Otero Ríos (Vigo, 1906-La Habana, 2005) pertenecen a la clase media urbana e ilustrada que surge al amparo de la gran expansión económica que disfruta la sociedad industrial desde la mitad del siglo XIX. Este grupo social, con una ideología predominantemente liberal, comienza a percibir la necesidad de una educación para la mujer. Es cierto que ésta debe limitarse a su adiestramiento para cubrir las específicas *necesidades femeninas*, esto es, la de brillar en los salones y la preparación para mejor realizar sus funciones en el hogar; sin embargo, a medida que avanza el siglo y esta clase media se amplía, se abre paso la necesidad de una formación que le permita ganarse la vida en caso de no encontrar marido o enviudar, al entender, como indica Hobsbawm, que “el riesgo más grave con el que se enfrentaban (...) [estas] involuntariamente parásitas era la muerte inesperada del varón productor” (Hobsbawm, 2011: 229).

En España, el debate acerca de esta cuestión se introduce en el entorno de los círculos krausistas, durante el *Sexenio Democrático* y tendrá una evidente repercusión en los diferentes Congresos pedagógicos que se llevan a cabo, como el celebrado en 1888, en el que Emilia Pardo Bazán y Concepción Arenal, ambas gallegas, defienden que el único fin de la educación femenina debe ser su propio crecimiento personal, y que “ha de ser tan extensa como la del hombre y sus perspectivas profesionales tan amplias como acredite su competencia” (apud. Vázquez, 1989: 49-50). Pero será en la década de los noventa, pocos años antes de que nazcan nuestras protagonistas, cuando este tema comience a despertar interés en círculos cada vez más amplios, provocando asimismo una creciente atención, no exenta de polémica, por parte de la prensa. Con todo, hemos de señalar que la preocupación alcanza únicamente a una minoría ilustrada y que la mayoría de la sociedad española y europea defiende la imagen tradicional de la mujer en el hogar: “madre, esposa y ‘sin profesión’” (Sohn, 1993: 132).

En este contexto, el piano, que durante el siglo XIX había sido un aprendizaje básico en la formación femenina, se distingue en el entorno del cambio de siglo como uno de los campos profesionales más aceptables para una mujer,

provocando un crecimiento continuo tanto en el número de alumnas como en el de profesoras; esto se debe, entre otras cosas, a que las familias de clase media percibían que sus hijas “tenían más opciones educativas y profesionales” en este campo ya que “sus capacidades, esfuerzos y méritos eran más valorados que en otros contextos” e incluso en algún caso llegaban a “ser consideradas por muchos hombres de igual a igual” (Hernández Romero, 2011: 33).

En cuanto a Vigo, ciudad que experimenta un enorme crecimiento a partir de la segunda mitad del siglo XIX, la situación de la educación femenina mejora de manera gradual a partir de la década de 1880 con la instalación en la ciudad de un número creciente de colegios para niñas, cuya oferta incluye asimismo la enseñanza musical; aumenta también el número de profesoras particulares que no dejará de incrementarse a lo largo del primer tercio del siglo XX cuando, en algunos de los colegios de religiosas se contempla, además, la opción de cursar música como *carrera profesional* y no solo como *materia de adorno*<sup>1</sup>. Por otra parte, en 1900, y por vez primera en la ciudad, una mujer, Alicia Casanova Casanova, accede a la enseñanza formal como profesora en la sección de la mujer de la *Escuela de Artes y Oficios*, tras quedarse huérfana de padre a los 15 años y, por lo tanto, sin apoyo masculino para su subsistencia. Será profesora de varias generaciones y sus clases constituyen la primera oferta de enseñanza musical en Vigo que incluye a mujeres obreras. Sin embargo, a pesar de esta evidente mejoría en la situación educativa, lo cierto es que la ciudad carece de centros oficiales y tanto América como Sofía o cualquiera de sus compañeras que deseen obtener un certificado sancionador de sus estudios, deben examinarse fuera, eligiendo la mayoría de ellas la Escuela de Música creada en 1877 por la *Real Sociedad Económica de Amigos del País* de Santiago; solo un escaso número, que se ampliará tras la Primera Guerra Mundial, acude al *Real Conservatorio de Música* de Madrid, único centro que puede expedir titulación oficial.

Por otra parte la vida pública en la ciudad se ve modificada por una presencia femenina cada vez mayor que, al igual que en el resto de las sociedades industriales, se acentúa durante el primer tercio del siglo XX, señalando así el final del fenómeno iniciado tras la revolución francesa, en el que la mujer burguesa se había ido retirando de manera gradual hacia el ámbito privado. A esto contribuye también la llegada de las primeras mujeres pianistas que son contratadas en los cafés, un flujo que se intensifica durante la Primera Guerra

<sup>1</sup> Sobre los colegios de religiosas en Vigo: Cfr. (Piñero Sampayo, 2013).

Mundial, debido al paso por la ciudad de artistas que huyen de la guerra y que toman a Vigo como lugar de paso hacia una nueva vida en América.

Y, finalmente, para concluir este breve análisis del contexto en el que nacen y pasan su primera juventud nuestras pianistas, señalar que en su entorno social y cultural más próximo, encontramos asimismo mujeres a las que sus familias les permiten completar su formación en otras ciudades, al tiempo que disfrutan de una cierta proyección exterior en su actividad musical<sup>2</sup>. En todos los casos, sus respectivas familias tratan de conseguir la mejor formación posible para unas mujeres que se esfuerzan por alcanzar un alto nivel de profesionalidad, si bien hemos de añadir que no siempre logran una vida económicamente independiente<sup>3</sup>.

### Vigo

América y Sofía son deudas de estas mujeres así como del contexto que hemos descrito, reciben una formación pianística con la clara intención de convertirse en profesionales de prestigio y trabajarán intensamente para aprovechar las oportunidades que sus familias les brindan.

Sofía Novoa Ortiz es la hija mayor de 4 hermanos y la única mujer. Su abuelo, maestro de escuela y admirador de Pérez Galdós, se mueve en el ambiente de la ILE en Vigo; su padre, Joaquín Novoa, que se declara ateo, liberal y republicano, es empleado de una casa consignataria y, entre otras actividades, mantiene una gran afición musical, siendo uno de los fundadores de la Sociedad Filarmónica de la ciudad. La relación de la familia con el entorno de la ILE, sobre todo con los García-Arenal<sup>4</sup>, se estrechará durante los veranos que ambas familias pasan en El Con, un pueblecito de pescadores situado al otro lado de la ría de Vigo.

América Otero Ríos es también la mayor de cinco hermanos<sup>5</sup>, uno de los cuales se dedicará igualmente a la música, como cantante de zarzuela. De su

<sup>2</sup> Ascensión Barrios Cordal (Vigo, 1890-?). M<sup>a</sup> Luisa Sanjurjo de Oza (Vigo, 1893- 1949). Purita Martínez (Vigo, 1901-?). Elvirita Rey Caamiña (Vigo, 1901-?). Cfr. (Losada Gallego, 2015: 212-237).

<sup>3</sup> Sobre la enseñanza musical en Vigo en la segunda mitad del siglo XIX y primer tercio del XX: Cfr. (Losada Gallego, 2015).

<sup>4</sup> Fernando García-Arenal es hijo de Concepción Arenal. Muy unido a Giner y a los institucionistas, ejerce como profesor de la ILE y es colaborador en las excursiones instructivas. Años más tarde, ya en Vigo, será ingeniero del puerto además de profesor de Mecánica aplicada y director en la Escuela de Artes y Oficios, entre 1894 y 1901. (Porto Ucha, 1994: 482).

<sup>5</sup> Una mujer, Avelina y tres hombres: Castor, Antonio y Manuel. (Dato aportado por Manolo Otero, hijo de Manuel y sobrino de América, a través de correo electrónico (19-1-2011)).

padre pocos datos hemos conseguido hasta el momento, salvo su nombre, Castor, y su profesión, comerciante. Las respectivas familias de nuestras pianistas, relacionadas entre ellas cuando menos a través del contacto con la música, desean que sus hijas sean concertistas de éxito. En el caso de Sofía son numerosos los testimonios y los documentos que así lo atestiguan; en el de América este propósito queda patente en los comentarios realizados por José Vianna da Motta, su profesor en Lisboa, en carta a Joaquín Novoa: “Mucha gracia me hizo lo que me dice de *Otero*, entusiasmo simpático de padre pero algo peligroso si no llega a ver realizado su sueño”<sup>6</sup>.

Hasta el final de la Primera Guerra Mundial nuestras protagonistas estudian con Mónico García de la Parra, director de la Banda Municipal desde 1912, con quien Sofía y su familia continuarán manteniendo relación y a quien América cita años después como el artífice de “una gran parte de su éxito”<sup>7</sup>. Para Sofía, cuatro años mayor, no significa el comienzo de su formación musical, iniciada antes de la llegada de Mónico a la ciudad, con José Capell i Martí, establecido en Vigo desde las navidades de 1868 “con objeto de dar lecciones de solfeo, de piano con especialidad, cornetín, clarinete y demás instrumentos de viento”<sup>8</sup>. Cuenta también con la supervisión de M<sup>a</sup> Luisa Sanjurjo, amiga de la familia y con el apoyo de un profesor particular que la prepara para el bachillerato, porque los Novoa Ortiz no descuidan la formación académica de su hija.

En relación a sus proyectos personales durante esta primera juventud, nada sabemos de las aspiraciones de Sofía, pero algo conocemos de las de América, gracias al testimonio de uno de sus amigos de esa época, el escritor Modesto Prieto Camiña<sup>9</sup>, quien la entrevista para *Vida Gallega* en 1929 y que nos transmite un ambiente de ambiciones artísticas compartidas y de planes de futuro:

Al tener noticia de su llegada, me asaltó una honda alegría mezclada con la nostalgia del pasado, cuando un grupo de amigos nos reuníamos en la casa de América Otero y soñábamos con un porvenir lleno de glo-

<sup>6</sup> Carta de Vianna da Motta a Joaquin Novoa. Lisboa, 25-7-1925. Archivo privado de Juan Novoa Docet. (AJND)

<sup>7</sup> (1929): *Vida Gallega* (Vigo) 20 de noviembre.

<sup>8</sup> (1868): *Faro de Vigo* (Vigo) 12 de diciembre, 4.

<sup>9</sup> Profesor auxiliar de dibujo en el Instituto de Vigo. En los años cuarenta se establece en Madrid dedicándose a escribir en diversos medios, después de haber sido separado definitivamente del cargo en 1937, inhabilitándolo además para el desempeño de cargos directivos y de confianza en Instituciones Culturales y de Enseñanza. (1937): *Boletín Oficial del Estado* (Madrid) 8 de diciembre, 4716.



rias, sueño que se avivaba al conjuro de sus manos arrancando al piano, las exquisiteces que los grandes maestros llevaron al pentagrama<sup>10</sup>.

Descubrimos así que se le permite invitar a casa a amigos varones, con los que se relaciona en un plano de igualdad que no deja de sorprender y que sus amistades no pertenecen únicamente al mundo musical.

## Madrid

En el otoño de 1919, finalizada la contienda europea, Sofía se traslada a Madrid para estudiar piano con Pilar F. de la Mora y armonía con Benito G. de la Parra; y en junio de 1920, durante ese mismo curso, el periódico *Faro de Vigo* publica una nota acerca de los resultados de los alumnos del “reputado Mónico de la Parra” y en la que se dice sobre América Otero: “Esta niña a pesar de su corta edad terminó la carrera de piano, obteniendo la calificación suprema y demostró ser algo poco común. Tanto en los estudios sinfónicos de Schumann, como en la gran sonata de Beethoven (...) hizo arte justo y demostró que posee una escuela correcta de mecanismo”<sup>11</sup>.

En realidad finaliza el grado elemental, instalándose inmediatamente en la capital para realizar estudios de “virtuosismo artístico (...) y de armonía”<sup>12</sup> con los mismos maestros que Sofía, como asegura el mismo periódico en junio de 1922, que completa la noticia con la referencia a sus exámenes de “las asignaturas de Música de salón y Acompañamiento”, todas ellas materias imprescindibles para obtener el título de grado superior de piano desde la entrada en vigor del reglamento de 1917 (Sopeña, 1967: 127)<sup>13</sup> y en los que consigue la calificación de sobresaliente.

Así pues, ambas jóvenes continúan trazando un rumbo similar en cuanto a su formación musical; sin embargo, y a pesar de que desconocemos en dónde se aloja América durante su estancia en Madrid, podemos afirmar que sus experiencias vitales en la Corte son netamente diferentes ya que Sofía se instala, gracias a la intervención de la familia García-Arenal, en la Residencia de Se-

<sup>10</sup> (1929): *Vida Gallega* (Vigo) 20 de noviembre.

<sup>11</sup> (1920): *Faro de Vigo* (Vigo) 1 de octubre, 1.

<sup>12</sup> (1922): *Faro de Vigo* (Vigo) 1 de julio, 2.

<sup>13</sup> Real Decreto de 25 de agosto de 1917, aprobando el reglamento para el gobierno y régimen del Real Conservatorio de Música y Declamación.

ñoritas. Este ambiente, bajo el control directo de la férrea mano de María de Maeztu, le brinda la posibilidad de “hacerse con una cultura”, estudiar idiomas y conocer a otras mujeres con inquietudes intelectuales; en definitiva, bajo la influencia directa de la ILE, pone las bases para el resto de su formación. Una situación claramente diferente a la de muchas otras estudiantes en esos años, bien se hospeden en casa de algún familiar, o en alguna de las pensiones que existen en Madrid que, según la experiencia personal que María de Maeztu nos transmite, no ofrecen un ambiente adecuado para el estudio: “Voces, riñas, chinches, discusiones y un sinfín de ruidos de la calle me impedían dedicarme a mi trabajo” (apud Pérez-Villanueva, 2011: 193).

En este período madrileño inician también su actividad musical: Sofía participa en 1923 en un recital en la Residencia<sup>14</sup>, e imparte lecciones de música a las alumnas del Instituto-Escuela durante dos cursos (1922-1924). América, por su parte, ofrece su primer concierto en 1921 en el *Círculo Mercantil* de Vigo<sup>15</sup>; y en 1924, la Banda Municipal, dirigida por su profesor Mónico García de la Parra, estrena la obra *Tango criollo*<sup>16</sup>, la única composición de América Otero de la que tenemos noticia aunque hasta el momento se encuentra perdida.

En el otoño de 1924 Sofía y América se encuentran en su ciudad natal, tras haber obtenido sus correspondientes titulaciones.

## Lisboa

En 1925 nuestras pianistas continúan su formación en Lisboa. El motivo de su traslado a la ciudad de la luz es estudiar con el pianista Vianna da Motta, conocido de Joaquín Novoa desde que en 1918 actuara por vez primera en Vigo, formando un cuarteto con Enrique F. Arbós. Vianna es contratado en noviembre de 1924 por la *Sociedad Filarmónica*, dirigida en ese momento por Joaquín, y conocemos por Sofía, que el “gran concertista” accede a escucharla y se ofrece a guiarla en sus estudios, aunque carecemos de datos que nos confirmen que tal situación se repita en el caso de América. De cualquier manera, Otero es la primera en establecerse en Lisboa interviniendo en junio en un recital en el salón del *Conservatorio Nacional* junto a otros alumnos de Vianna<sup>17</sup>:

<sup>14</sup> Archivo de la Fundación Ortega-Marañón. Madrid (AFO-M), 1/16/10.

<sup>15</sup> (1921): *Faro de Vigo* (Vigo) 28 de mayo, 1.

<sup>16</sup> (1924): *Faro de Vigo* (Vigo) 23 de agosto, 1.

<sup>17</sup> Programa del recital. AJND

En Lisboa, donde actualmente se encuentra perfeccionado los estudios pianísticos, con el eminente maestro Vianna da Mota, la joven viguesa América Otero acaba de dar una audición en el salón del Conservatorio Nacional, con un éxito completo. Todos los críticos de los grandes rotativos de la nación vecina, hacen grandes elogios, reconociendo en la señorita Otero, sonoridad grande, mecanismo perfecto y talento artístico. El ilustre artista citado, Vianna da Mota, cuando últimamente estuvo en Vigo, nos hablaba del arte de la señorita Otero de una manera elogiosa<sup>18</sup>.

La crónica periodística confirma lo que Vianna escribe en diferentes cartas a Joaquín, al que imaginamos como mediador ocasional entre la familia y el profesor, y en las que éste señala que “América va bien. Es inteligente y estu-diosa<sup>19</sup>” y que ha tocado “con gran suceso (sic)”<sup>20</sup>.

Sin embargo, América no continuará en Lisboa al curso siguiente, sino que se establecerá en Oporto para proseguir sus estudios con el Director del Conservatorio en esa ciudad, Hernán Torres<sup>21</sup>; el motivo parece ser el repentino encarecimiento de las clases con Vianna, cuestión que, por otra parte, también enfría las relaciones de éste con Joaquín aun antes de que Sofía se traslade a Lisboa: “Que Hernán Torres pida la mitad de mi precio no me admira, pues no tiene la carrera ni la exigencia que yo tengo. Pero de la parte de Otero<sup>22</sup> me parece poco justa su actitud”<sup>23</sup>.

A pesar de estas palabras, los gastos que han debido afrontar los Otero Ríos durante esos meses, son considerados por el propio Vianna como excesivos ya que, según él, la familia en donde se alojaba “quiso sacar el máximo provecho de un extranjero [y] con el pretexto de acompañar a la muchacha a todas partes y alquilarle su propio piano le han cargado demasiado”<sup>24</sup>. A través de este comentario podemos adivinar las dificultades añadidas que ofrece la formación

<sup>18</sup> (1925): *Faro de Vigo* (Vigo) 13 de junio, 10.

<sup>19</sup> Carta de Vianna da Motta a Joaquín Novoa. Lisboa, 31-3-1925. AJND.

<sup>20</sup> Carta de Vianna da Motta a Joaquín Novoa. Lisboa, 7-6-1925. AJND.

<sup>21</sup> Ernani Torres (Porto, 1881-1939). Pianista y compositor. Alumno de Teichmüller en Leipzig. Desarrolla parte de su carrera como concertista en diversas ciudades alemanas y publica en Leipzig algunas de sus primeras obras. En 1924 regresa definitivamente a Portugal, asumiendo la dirección del Conservatorio de Oporto. Cfr. (S/A, 2010: 1272).

<sup>22</sup> Se refiere a Castor Otero, padre de América.

<sup>23</sup> Carta de Vianna da Motta a Joaquín Novoa. Lisboa, 25-10-1925. AJND.

<sup>24</sup> Carta de Vianna da Motta a Joaquín Novoa. Lisboa, 23-9-1925. AJND.

de una joven fuera del hogar: efectivamente, para ellas resulta un problema la asistencia a los conciertos que, durante el invierno, se celebran cuando ya ha oscurecido; todo ello a pesar de que, al menos durante el día “ya puede una muchacha salir sola”<sup>25</sup> en Lisboa.

En todo caso, y como consecuencia de esta situación, América ya no se encuentra en la ciudad a finales de septiembre de 1925, cuando Sofía llega dispuesta a perfeccionar su piano con Vianna, pero también a continuar estudiando inglés, iniciarse en el portugués y asistir a los cursos que, sobre *Historia y Análisis Musical e Interpretación y Estilo*, imparte Francisco Lacerda, “insigne director de orquesta y uno de los fundadores de la *Schola Cantorum* de París”<sup>26</sup>. Da Motta aparece en las cartas satisfecho de los progresos de su alumna para quien prepara una audición, pero Sofía no se encuentra a gusto con él, sobre todo tras haber conocido, por medio de Manuel Cossío, a Alexandre Rey Colaço y a su familia, con quienes enseguida tramará una amistad que se mantendrá en el tiempo, aun después de la muerte del compositor. Este “gran pianista, compositor, profesor del Conservatorio y uno de los espíritus más elevados y selectos que (...) [Sofía ha] conocido”<sup>27</sup> la escucha, y consigue con esfuerzo que “se vaya desabrochando poco a poco delante del teclado”<sup>28</sup> porque advierte que, a pesar de su aparente desenvoltura, “no es de fácil expansión”. Será también Colaço quien le abra la puerta a la posibilidad de otras opciones profesionales relacionadas con la música, ante la evidencia de que, aunque trabaja mucho y tiene talento, nunca será capaz de vencer “la nerviosidad que le embarga las facultades cuando tiene que exhibirse delante de cualquier auditorio”<sup>29</sup>. Efectivamente, Sofía comienza a ser consciente de que los múltiples dolores que le acechan cada vez que ha de tocar en público, es posible que sean debidos a este *pánico escénico* que provocará, por ejemplo, que nunca llegue a realizar la audición prevista por Vianna, a quien convence de que ha tenido un ataque agudo de la enfermedad reumática que le están tratando.

Por el momento, no hemos obtenido datos suficientes que nos permitan determinar con claridad la fecha en la que América abandona Portugal, pero

<sup>25</sup> *Idem*.

<sup>26</sup> Currículum escrito por la propia Sofía con motivo de la petición que realiza en ante el Ministerio para ocupar la plaza de supernumeraria en el Real Conservatorio de Madrid que deja vacante Pura Lago. AJND.

<sup>27</sup> Autobiografía de Sofía. AJND.

<sup>28</sup> Carta de Alexandre Rey Colaço a Joaquín Novoa. Lisboa, 10-2-1926. AJND.

<sup>29</sup> Carta de Alexandre Rey Colaço a Joaquín Novoa. Lisboa, 26-2-1927. AJND.

sí sabemos que la estancia de Sofía se ve interrumpida por los acontecimientos de la Revolución de febrero de 1927, más centrados en Oporto, pero que también sacuden Lisboa. Su padre, preocupado, la insta a regresar a casa, y ahora sí, conseguirá el apoyo económico de la familia para realizar el sueño pospuesto hasta el momento: estudiar en París. Contará también, durante un año, con la ayuda de una beca de la Diputación de Pontevedra que, sin embargo, no le será prorrogada; una decisión que ella y su padre entienden como arbitraria, y que les hace llevar el tema a los tribunales, que dictarán sentencia en 1931 a favor de la institución.

### **El final de su etapa como pianistas**

Será ahora, tras su estancia lisboeta, cuando ambas se replanteen su futuro profesional. Sofía, casi de forma inmediata; América, después de explorar las posibilidades que encuentra para abrirse camino en el campo de la interpretación. La documentación de que disponemos sobre Novoa nos permite percibir que el dinero, esto es, la necesidad de contar con ingresos propios que le proporcionen una vida independiente de su familia, es una preocupación constante: “(...) así pues, espero tener vuestro apoyo moral y material durante algún tiempo todavía, pero pensando en que será por poco tiempo y con miras al lucro, es decir, a empezar a ganar dinero de lo que tengo bastante gana”<sup>30</sup>. En el caso de Otero, de familia más modesta, esta necesidad resulta, probablemente, mas apremiante.

Es América la que primero regresa a Madrid, en donde recibe clases de José Cubiles. En 1929 ejerce como auxiliar de este profesor en el Real Conservatorio y en octubre de ese mismo año, actúa en el *Circulo de Bellas Artes* de la capital como pianista acompañante del violonchelista Avelino R. Baños, co-director del Conservatorio de Uruguay<sup>31</sup> y que disfruta en España de una prolongada “licencia”<sup>32</sup>. Un mes más tarde, repetirán el programa en el teatro *García Barbón* de Vigo, en un concierto “a beneficio de los Pabellones sanitarios” de la ciudad; esta vez América interpreta además, como solista, un *Impromptu* de Schubert y una de las *Rapsodias* de Brahms<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> Carta de Sofía a su familia. Paris, 21-4-1928, AJND.

<sup>31</sup> (1929): “Junto al «eximio pianista» Vicente de Pablo”. *Faro de Vigo* (Vigo) 8 de noviembre, 7.

<sup>32</sup> (1929): *Faro de Vigo* (Vigo) 5 de noviembre, 8.

<sup>33</sup> (1929): *Faro de Vigo* (Vigo) 8 de noviembre, 7.

Es en esta ocasión cuando la entrevista su amigo Modesto Prieto Camiña, a quien recibe “con un sincero apretón de manos de antiguo camarada”<sup>34</sup>. En su reportaje no hay referencias a composiciones suyas, pero sí a las de otra pianista gallega, su amiga Obdulia Prieto Nespereira de quien América se declara admiradora: “Ahora surge una compositora que es una promesa firme y que viene dispuesta a romper la frialdad reinante. Me refiero a la pianista orensana Obdulia Prieto, que (...) se presentará en Madrid este invierno con una obra magistral que dará mucho que hablar”<sup>35</sup>.

Aunque afirma tener proyectos “en unión de las cantantes hermanas Alcaráz”, no hemos conseguido encontrar datos sobre la realización de ninguno de estos conciertos, si bien es cierto que durante el año 1930 se mantiene musicalmente muy activa. Así, por ejemplo, ofrece en febrero, junto al tenor Valeriano Abraldo, varias audiciones en el *Teatro de la Princesa* de Madrid, siendo una, al menos, a beneficio de la *Residencia de Estudiantes* de Santiago<sup>36</sup>; y en los meses de marzo y junio actúa también en distintas ocasiones junto al tenor Rodrigo Cid, en el *Círculo de la Unión Mercantil*. Ese mismo mes la prensa señala su presencia junto a importantes figuras de la música en el banquete de desagravio a Enrique Aroca, para “festejar el triunfo artístico de éste en las recientes oposiciones de piano y protestar del fallo del Jurado, reputado como injusto y parcial”<sup>37</sup>; allí están, entre otros, Bacarisse, Tragó, Moreno Torroba, Pura Lago o Marañón.

En octubre se anuncia el regreso de América a Madrid, después de una gira por Galicia en la que ha interpretado “obras de los grandes maestros, dedicando su preferencia a Schumann, Chopin, Bach, Falla y Albéniz y una inspirada sonata del padre Soler”. Sin embargo, tras esta intensa actividad, y a pesar de que la prensa informa de que prepara una audición “en la protección al trabajo de la Mujer”, nada sabemos de su celebración ni de ninguna otra actuación como pianista hasta casi tres años después, cuando en marzo de 1933 acompaña a la “señorita Meroño” en la interpretación de “canciones románticas”, además de ofrecer como solista obras de Chopin; todo ello con la finalidad de “ilustrar” la celebración del “segundo *Té literario*” en el hotel Ritz, en el cual J. M. Turrull hablará sobre el tema “El romanticismo y los tiempos presentes: George Sand”, y que finalizará con una hora de baile.

<sup>34</sup> (1929): *Vida Gallega* (Vigo) 30 de julio.

<sup>35</sup> *Idem*.

<sup>36</sup> (1930): *El Imparcial* (Madrid) 2 de febrero, 3.

<sup>37</sup> (1930): *El Imparcial* (Madrid) 21 de mayo, 5.

Resulta evidente que estas actividades pianísticas no sugieren una importante carrera como intérprete y no parece que estos conciertos hayan resultado muy satisfactorios económicamente, si tenemos en cuenta que la mayoría consisten en eventos benéficos e intervenciones en veladas, tés literarios o festivales conjuntos con otros artistas. En todo caso, estas dificultades son comunes a otras muchas mujeres pianistas, como es el caso de Carmen Díez, catedrática de piano del *Real Conservatorio de Música* de Madrid, quien en su juventud se presentó a unas oposiciones de correos, ante la imposibilidad de conseguir “vivir de la música”; o en el de M<sup>a</sup> Ángeles Izquierdo, a quien invariablemente pagaban sus numerosos conciertos con un ramo de flores, unos bombones o, en el mejor de los casos, alguna pequeña joya<sup>38</sup>.

Con este horizonte no resulta difícil entender que América piense en modificar el proyecto profesional que había perseguido hasta entonces; y el canto, sobre todo la zarzuela, se le presenta como una oportunidad de disfrutar de una profesión gratificante que le aportará, además, una posición económica desahogada. Recordemos que en estos años, la década de los treinta, “los gustos del público se dirigen mayoritariamente hacia (...) la zarzuela sobre todo” (González, 1996: 9), convertida en un espectáculo “de montaje caro por la elevación constante de los costos y la elevación del *status* social de músicos y cantantes” (Marco, 1983: 115), verdaderos mitos para los aficionados de la época. Por otra parte, este entorno zarzuelístico no resulta desconocido a nuestra pianista, puesto que su hermano Manuel es cantante lírico. Será, sin embargo, su amiga y ahora además cuñada, Obdulia Prieto Nespereira, casada con su hermano Antonio, quién la acompañe en sus primeros pasos en la carrera vocal, en una fiesta celebrada en junio de 1932, en la que interviene como soprano:

Con sus salones llenos de público, celebró ayer el Casino Militar una simpática fiesta, en la cual tomaron parte una soprano, un humorista y un Orfeón. La soprano, señorita América Otero, cantó con extraordinaria maestría varias obras de la inspirada compositora señora Prieto de Otero. El humorista Sr. Jaspe, lució sus habilidades (...). Y, finalmente, la Polifónica Gallega, bajo la dirección de doña Obdulia Prieto, ejecutó varias composiciones, algunas fuera de programa. Actuaron como solistas las señoritas Gloria Santullano, Silvia Rodríguez y América Otero<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Entrevistas grabadas a Carmen Díez (2004) y a Dolores Vázquez Izquierdo (2002). Cfr. (Losada Gallego, 2015: 76, 276).

<sup>39</sup> (1932): *ABC* (Madrid) 12 de junio, 64.

Sofía, por su parte, permanecerá en Francia hasta finales de agosto de 1930. A pesar de que su estancia transcurre de forma discontinua, debido a los problemas de salud de su madre, esta etapa parisina marcará de manera determinante su trayectoria profesional. Aquí disfrutará de unos estudios en la *L'École Normal de Musique*<sup>40</sup> que le harán descubrir una manera diferente de enseñar música y en donde madurará de manera definitiva el proyecto que las charlas con Rey Colaço le habían hecho concebir; decide por fin desentenderse de los deseos de su padre y hacerle ver que no participa de su sueño de ser intérprete profesional:

Cuando el tocar delante de gente no es un placer sino una tortura, si yo tengo que perder mi salud física y moral luchando por una cosa que si bien haría la felicidad de papá, jamás haría la mía, ¿creéis que vale la pena perder todo eso por la vanidad que supondría el ponerme a tocar en un teatro y que a uno le aplaudan? (...) puesto que vosotros no queréis más que nuestra felicidad, debéis estar contentos porque la vida del gran artista no sería la felicidad para mí<sup>41</sup>.

En París Sofía afianza su autoestima, dañada probablemente por las ocasionales comparaciones que su padre establece con otras pianistas, al no entender cómo una alumna brillante ofrece tal resistencia a tocar en público. Este aumento de la confianza en sus propias posibilidades tiene sin duda su origen en las alabanzas que el profesorado de *L'École Normal* realiza de su trabajo; pero también en su propia experiencia, puesto que por vez primera asiste a clases que no son individuales y puede tomar conciencia de su propio nivel y de sus aptitudes en relación a las de sus compañeros. Así lo manifiesta cuando señala sus progresos: “En el dictado (...) había que saber el compás después de tocar el morceau enteramente. Yo esto y la melodía lo escribí integro (...) Labunski y el mejicano<sup>42</sup> no jugaron nada del dictado”<sup>43</sup>.

<sup>40</sup> Sobre *L'École Normale de Musique* y su relación con el alumnado extranjero Cfr. (Duchêne-Thégarid, 2015).

<sup>41</sup> Carta de Sofía a su familia. París, 21-4-1928. AJND.

<sup>42</sup> Se refiere a los compositores Félix Roderyck Labunski (Varsovia, 1892-Cincinnati, 1979) (Mrygon, 2001) y Juan Domingo Tercero y Farías (México, 1896-1987), patriarca asimismo de la dirección coral de México en el s. XX (Velazco, 1999). (Tapia Colman, 1991: 57).

<sup>43</sup> Carta de Sofía a su familia. París, 20-3-1929. AJND.



O cuando bromea acerca de sus motivaciones para esforzarse: “Es el ambiente [que me impulsa a trabajar], el encontrarse inteligente entre cientos de compañeros, el deseo de hacer buen papel delante de ellos, etc. Figuraos que hoy me quedé toda la tarde en casa preparando la clase de contrapunto... pero es que son once chicos y no quiero dejar mal a las feministas (...)”<sup>44</sup>.

Todos sus proyectos para el futuro pasan por volver a Madrid y hacerse con “una posición sólida y agradable”, sirviéndose para ello de la preparación que está adquiriendo en París. Sin descartar otras opciones, es consciente de que en la enseñanza tiene su mejor oportunidad y cree tener posibilidades de conseguir un espacio propio en el mercado de la educación musical en la Corte “haciendo cursos de dictado musical, de análisis, etc., dando lecciones de piano y de armonía, dando audiciones de alumnos, todo ello de una manera nueva estudiada (...) [en París] y con este fin”<sup>45</sup>. A pesar de su disposición emprendedora, no será necesario que compita por hacerse un hueco, porque muy pronto recibe la oferta de María de Maeztu, conocedora de las capacidades de la antigua residente, para ocupar un puesto en el Instituto-escuela.

De este modo, finaliza en el verano de 1930 su estancia en París, ciudad a la que había llegado arropada por amigos de su padre, como Andrés Gaos o Enrique F. Arbós y en la que además de estudiar intensamente *Piano, Armonía, Análisis, Pedagogía, Historia, Acompañamiento y Rítmica Dalcroze*, se ha movido entre personajes como Alfred Cortot, Joaquín Nin y Castellanos, los integrantes del Cuarteto Aguilar, Clara Candiani, Oscar Esplá, el Padre Otaño o el joven Joaquín Rodrigo. Sobre todos ellos destaca la figura de Nadia Boulanger, que será desde ese momento su modelo de maestra.

### **Desarrollo profesional en el Madrid de la República**

América y Sofía formarán parte del grupo de mujeres que en la década de los treinta representan el nuevo paradigma femenino que surge con fuerza en Europa tras la Primera Guerra Mundial, encarnado en la figura de la *Garçonne* y que en España culminará durante la Segunda República con el arquetipo de “Mujer Nueva” o “Mujer Moderna”

La *Garçonne* (...) quiere conquistar su independencia económica haciendo “carrera” (...). Su comportamiento masculino –“piensa y actúa

<sup>44</sup> Carta de Sofía a su familia. París, 5-2-1929. AJND.

<sup>45</sup> Carta de Sofía a su familia. París, 21-4-1928. AJND.

como un hombre”, las cualidades viriles que despliega— talento, lógica, el dominio del dinero, a ejemplo de los hombres, la conciencia de su irreductible individualidad —“solo me pertenezco a mí misma”— se encarnan en un atributo físico simbólico: el pelo corto (Sohn, 1993: 129).

Sofía será, a partir del curso 1930-31, la primera profesora “encargada especialmente de la gimnasia rítmica en la sección del I-E ubicada en la Residencia de Señoritas” (Sánchez de Andrés, 2009: 331). Ha encontrado finalmente una actividad que le entusiasma y que le permite ser independiente, a pesar de que la remuneración resulta exigua y debe completarla con otras clases en el Instituto Internacional y con algunas lecciones particulares. Por otro lado, se implica de manera inmediata en la vida de la Residencia en donde vuelve a alojarse; así, por ejemplo, organiza la Asociación de Alumnas, de la que será su primera presidenta y en la que se hará cargo de la sección artística; desempeña el cargo de directora del Grupo de Rafael Calvo; crea, bajo las directrices de María de Maeztu con la que firma un contrato remunerado, una sección Artístico-Musical de la propia Residencia; e imparte dos asignaturas en la “sección de Cultura General” del centro, cuando ésta reaparece en 1934, con la denominación de “Canciones populares españolas” e “Historia de la Música con ilustraciones musicales”.

En esta segunda etapa en Madrid se hace más estrecha su relación de afecto y colaboración con María de Maeztu; sin embargo, este vínculo se romperá hacia el final del período por motivos que, hasta el momento, no hemos podido esclarecer de manera concluyente. En todo caso, en julio de 1936, Sofía se encuentra en Vigo con el propósito de disfrutar de unas pequeñas vacaciones y preparar su viaje a Francia y Suiza con una beca de la JAE.

Entre tanto, América, tras desistir de sus proyectos de realizar una carrera pianística, comienza su trayectoria como soprano en enero de 1933, actuando en la compañía lírica del maestro Guillermo Cases en donde también encontramos al tenor Marcelino del Llano, recién llegado de Cuba y que se convertirá en su marido. La obra, “una zarzuela de costumbres cubanas (época colonial) [sic] en tres actos”, *La Virgen Morena*.

A partir de abril de ese mismo año emprende una meteórica trayectoria como “tiple cantante”, debutando en el Teatro Calderón, tras una gira por diversas ciudades con la compañía *Esteve-Lorente*:

Notabilísima concertista de piano, la señorita Otero, al lanzarse al canto, ha podido tener la facilidad de constituirse un repertorio en muy pocos

días. Después, un rudo entrenamiento de cinco meses por provincias, (...) la ha traído al escenario lírico más codiciado de Madrid, capacitada sobradamente para lograr éxitos como el que ayer conquistó, siendo fervorosamente aplaudida, recibiendo los plácemes de toda la compañía que con ella actuó y escuchando en todo momento comentarios de franco elogio a sus facultades y a su actuación<sup>46</sup>.

Con el telón de fondo de la Republica, América Otero alterna las giras por provincias y las representaciones en teatros de la capital, coincidiendo en ocasiones con Marcelino del Llano en el cartel. Mantiene también una relación cercana y de apoyo mutuo con su cuñada Obdulia, junto a quien interviene en el festival celebrado en diciembre de 1934 en el *Teatro María Guerrero* en apoyo de los huérfanos provocados por la represión del movimiento revolucionario ocurrido en Asturias y que parece clarificar la postura ideológica de ambas artistas. En esta ocasión será Obdulia quien acompañe al piano el canto de América<sup>47</sup>.

En este período anterior a la sublevación militar, nuestra cantante asistirá al inicio de la etapa final de “la zarzuela como género creativo” (Marco, 1983: 114), después de haber sido durante el siglo XIX el “mejor y más seguro medio de vida, e incluso de hacer dinero, para los compositores” (Marco, 1983: 113). En estos años treinta, a pesar de que se componen muchos de los títulos más conocidos hoy en día, (González, 1996: 47) la zarzuela como espectáculo se ve perjudicada “por la competencia del espectáculo deportivo” y del cine (Marco, 1983: 115). Esta situación se ve reflejada en las dificultades para conseguir contratos, como queda patente en los comentarios de la prensa sobre la que parece ser la primera iniciativa para constituir una compañía en régimen de cooperativa y en la que participa América Otero:

A la mayoría de las noticias que anuncian formaciones líricas para provincias vienen sucediendo realidades contrarias. O no llegan a formalizarse los negocios o se deshacen apenas iniciados. / Así las cosas en el género lírico, unos cuantos artistas han resuelto constituir una agrupación de tipo cooperativo y por su cuenta y riesgo salir a provincias<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> (1933): *La Nación* (Madrid) 2 de septiembre, 8.

<sup>47</sup> (1934): *El Heraldo de Madrid* (Madrid) 3 de diciembre, 5.

<sup>48</sup> (1935): *El Heraldo de Madrid* (Madrid) 6 de febrero, 5.

América y Marcelino se casan en 1935 y continúan trabajando en diferentes compañías hasta que el golpe de Estado del 18 de julio de 1936 les sorprende en Madrid, de donde no podrán salir durante toda la guerra. Muy pronto comienzan los combates en las cercanías de la capital, aunque serán más intensos entre el otoño de 1936 y la primavera de 1937 cuando la ciudad tendrá el dudoso privilegio de ser la primera en la que se bombardean objetivos civiles.

En el interior la vida continúa y durante el mes de agosto proliferan los festivales solidarios realizados “para recaudar fondos para los milicianos y que solían acoger cine, variedades, y la intervención de algún destacado líder miliciano” (González, 1996: 66); asimismo, en septiembre comienza a emitirse a través de *Unión Radio*, el programa diario *Altavoz del frente*, “uno de los grandes éxitos propagandísticos en el bando republicano en el que, entre otras cosas, se interpretaban canciones de guerra compuestas expresamente por Rodolfo Halffter, Sorozábal o Bacarisse” (cfr. Peral Vega, 2012). En ambas iniciativas y desde el primer momento, colaboran asiduamente tanto América Otero como su marido:

Altavoz del frente / Emisión transmitida desde Unión Radio / Programa para hoy, miércoles, 23 a las nueve de la noche: / “Himno Pasionaria”. Intervención del popular poeta revolucionario Rafael Alberti, que recitará varios romances y poemas. / “Canto a Valencia”. Cantan América Otero y los barítonos F. Granda y Julian Avellán. Letra de Tapia y Música de Moreno Grana. / “la Internacional”<sup>49</sup>.

En la segunda mitad de 1937 la cartelera “poco a poco va tomando su ritmo habitual” (González, 1996: 67): en septiembre interviene nuestra protagonista en un festival en homenaje a los bomberos; en diciembre se repone *El Domador*, dirigida por Eugenio Casals y en la que “América estuvo magnífica sobre todo en el último acto”<sup>50</sup>; y a lo largo de 1938 y hasta enero del 1939, se mantiene actuando en el teatro Fuencarral, siempre en la compañía de Casals.

### Última etapa: la aventura americana

Con el final de la guerra y la entrada de las tropas franquistas en la capital, América se retira de los escenarios durante un tiempo, dedicándose a dar clases

<sup>49</sup> (1936): *El Sol* (Madrid) 23 de septiembre, 2.

<sup>50</sup> (1937): *La Voz* (ciudad) 18 de diciembre.

de canto y piano<sup>51</sup>, mientras Marcelino continúa actuando aunque no con tanta asiduidad como en la etapa anterior.

En septiembre de 1941 realizan una gira por provincias y recalán en Vigo, actuando así de nuevo nuestra pianista en el *Teatro García Barbón*. Regresa ahora como cantante pero la prensa no hace hincapié alguno en su origen vigués; incluso y a pesar de que en el anuncio, pagado por el teatro, aparece su nombre completo, en el comentario periodístico indican únicamente su apellido. América Otero es ya una completa desconocida en la ciudad; y tal vez sea ella también quien desee pasar desapercibida: “Reaparece mañana en el García Barbón la admirable Compañía lírica que dirige Delfín Pulido, con la hermosa zarzuela en tres actos del maestro Chapí “La tempestad”, cantada por las primeras tiples Srtas. Barandalla y Otero, el gran tenor del Llano, el notable barítono Alaiz y el aplaudido bajo Gonzalo”<sup>52</sup>.

En 1943 la pareja realiza una visita a la familia de Marcelino, como recuerda su sobrina Fe Rodríguez: “Vino con su mujer América Otero, “la gallega” como le llamaba su padre, porque era oriunda de allí. Recuerdo que pasaron unas horas en esta casa de Villacín, con el abuelo y con mi madre (...) [yo] era muy pequeña (...) pero me acuerdo perfectamente de aquella despedida; creo que no volví a verle más”<sup>53</sup>.

En los años cuarenta el mundo de la zarzuela goza “de una aparente buena salud (...)” (Marco, 1983: 164), pero su público es ahora diferente y “va a forzar la evolución del género hacia las (...) derivaciones de la opereta y la revista” (Marco, 1983: 150). Este proceso se refleja en el trabajo de América, que después de actuar en algunas reposiciones de zarzuelas, interviene, en diciembre de 1945, en el sainete cómico *Doña Leopardo* al que sus propios autores reconocen escaso interés artístico<sup>54</sup>; y también en el de Marcelino, que estrena en el Olimpia la comedia lírica *El Ángel Pálido*, en la que se mezcla revista, opereta y cine. Vemos pues como poco a poco, “la revista y el cuplé le arrebatan a la zarzuela a gran parte de su público” (Marco, 1983: 115).

Hacia finales de 1946 Otero y del Llano se dirigen a Lisboa, donde actuarán antes de embarcar hacia tierras americanas, con la idea de realizar una gira

<sup>51</sup> Según el testimonio que su sobrino Manolo Otero nos transmitió por correo electrónico (19-1-2011); así como el de la familia de Marcelino, recogido por Rafael Lorenzo, biógrafo del tenor.

<sup>52</sup> (1941): *Faro de Vigo* (Vigo) 18 de septiembre, 3.

<sup>53</sup> Entrevista realizada por Rafael Lorenzo a Fe Rodríguez (2009).

<sup>54</sup> (1945): *ABC* (Madrid) 13 de diciembre.

formando parte de la Compañía de Luis Gimeno<sup>55</sup>. Llegan a Cuba en enero de 1947, contratados por Ramón Becali<sup>56</sup>, para representar zarzuelas, óperas y operetas, en el *Teatro Nacional de la Habana*; y a finales de abril continúan su *tournee* dirigiéndose a Puerto Rico, una de cuyas actuaciones queda así reflejada por Alfredo Matilla en su libro “De Música”:

La Compañía de Luis Gimeno ha ofrecido entre su repertorio de zarzuelas -unas buenas y otras malas- esta deliciosa opereta de Franz Lehar (...) Esta opereta [*El conde de Luxemburgo*] requería un desarrollo escénico que la falta de un teatro en san Juan nos impidió ver. Con esas limitaciones, el público gustó de la obra, que los artistas, en conjunto, sacaron bastante bien<sup>57</sup>.

Tras recalar en Venezuela en el mes de junio, la Compañía regresa a la isla<sup>58</sup> para embarcar rumbo a España. Sin embargo, América y Marcelino deciden aceptar las propuestas de antiguos conocidos del tenor, sin que, según su biógrafo Rafael Lorenzo, hiciera falta “muchísima insistencia para convencerles” puesto que la situación política y social española “les incomoda y les augura un oscuro futuro lleno de incertidumbres profesionales y humanas”.

De sus primeros años en la isla conocemos datos de la actividad musical de Marcelino, contratado para las temporadas de zarzuela que se organizan en los principales teatros de la Habana, pero no así de América. Sin embargo, barajamos la posibilidad de que en los “conciertos” que el tenor realiza en los EEUU y en las provincias orientales de la Isla<sup>59</sup>, sea acompañado al piano por su mujer, puesto que será durante esta *tournee* por Cuba cuando les ofrezcan a ambos la posibilidad de instalarse en Santiago de Cuba como profesores. Allí permanecerán en la *Escuela Provincial de Canto*, hasta que en 1956 le proponen a Marcelino regresar a la Habana para dar clases en la *Escuela de Cubanacán* y en el *Teatro Musical*; en esta ocasión desconocemos si la invitación se hace extensiva a América.

<sup>55</sup> Este y otros datos acerca de su etapa americana nos han sido proporcionados por Rafael Lorenzo que amablemente nos ha permitido consultar el borrador de la biografía que prepara sobre Marcelino del Llano.

<sup>56</sup> (1947): *Carteles* (La Habana) 19 de enero, 34.

<sup>57</sup> La crónica fue publicada el 27 de mayo de 1947 (Matilla Jimeno, 1992: 108-109).

<sup>58</sup> (1960): *Carteles* (La Habana) 24 de abril.

<sup>59</sup> *Idem*.

Durante estos años anteriores a la revolución, la isla es paso casi obligado para las mejores compañías de zarzuela españolas y esto permite a la pareja seguir en contacto con algunos de sus antiguos compañeros y amigos, como Marcos Redondo, Moreno Torroba o el matrimonio formado por la soprano Pepita Embil y el barítono Plácido Domingo, que se asentarán en México<sup>60</sup>.

La revolución de enero de 1959 altera necesariamente sus vidas, y aunque los testimonios al respecto son contradictorios, lo cierto es que al menos Marcelino continúa colaborando en la vida cultural, siendo co-fundador del *Teatro Lírico Nacional de Cuba*; y en cuanto a América, la información que hasta ahora manejamos nos indica que nunca regresó a los escenarios, pero que continuó con su actividad de enseñante, reflejada por una parte en el currículum de la soprano Susy Oliva en el que se indica que fue alumna de canto de Marcelino del Llano y de América Otero; y por otra en los correos que intercambiamos con su sobrino, Manolo Otero, quien nos aseguró que su tía había ejercido en Cuba de profesora de piano. América Otero Ríos nunca regresó a España y permaneció en Cuba hasta su fallecimiento en el año 2005.

Por su parte, Sofía Novoa, asiste en Vigo a las consecuencias del Golpe de Estado de 1936, y es testigo de las represalias, detenciones e incluso fusilamientos que se producen en su entorno. Su familia directa corre peligro y su proyecto de vida se desmorona; pero, tras unos meses de incertidumbre, y gracias a un nombramiento de la *Universidad de Columbia* que Federico de Onís le envía a comienzos del verano de 1937, consigue embarcar rumbo a Nueva York. Allí se encontrará con Marina Romero<sup>61</sup> y con la viguesa María Antonina Sanjurjo<sup>62</sup>, artífice de la invitación cursada por Onís.

Su trabajo durante los primeros meses de estancia girará en torno al folklore musical de España, tanto en el terreno de la enseñanza, como en el de la investigación o en el de organización de actividades; será en este último en el

<sup>60</sup> Datos proporcionados por Rafael Lorenzo

<sup>61</sup> Marina Romero Serrano, (Madrid 1908-2001). Alumna del Instituto Internacional y del Instituto-Escuela, en el que sería también profesora tiempo después. Cursó Magisterio y, en 1935, obtuvo en el Mills College de California su licenciatura en "Master of Arts". Se trasladó entonces a New Jersey donde ejerció como profesora de Lengua y Literatura españolas de la Universidad de Rutgers durante más de 30 años (1938-1970). Cfr. (Alcalde, 1988).

<sup>62</sup> M<sup>a</sup> Antonina Sanjurjo Aranaz (Vigo, 1910-1939). Con los estudios de Perito y profesora mercantil ya realizados, se traslada a Madrid en 1931 para estudiar en la Facultad de Derecho y en la Escuela de Altos Estudios Mercantiles. Se aloja en la Residencia de Señoritas donde se aficiona al hockey sobre hierba, deporte que introducirá en Galicia. En agosto de 1934 viaja a EEUU con una bolsa para estudiar en el Smith Colle. Enferma de tuberculosis, regresa a Vigo en 1939, donde muere meses después (Vázquez, 2012: 19).

que más éxitos recabe, y sus actuaciones, interpretando canciones y danzas en numerosos auditorios, entusiasman a la colonia española, que trata de convencerla, sin éxito, de que podría actuar en un *Night Club*<sup>63</sup>. Es en esta primera época cuando lleva a cabo la grabación de cuatro discos con canciones españolas y portuguesas, algunas de ellas con un acompañamiento de piano que, teniendo en cuenta los testimonios de quienes la recuerdan, nos inclinamos a pensar que esté interpretado por ella misma.

Durante los primeros años compagina su actividad en distintos centros, la mayoría pertenecientes a la *Universidad de Columbia*, y desde 1941 enseña canciones y bailes en los cursos de *Middlebury*, en donde todos los veranos son contratados numerosos exiliados españoles, bien como profesores, bien como “auxiliares de lengua”, con el fin de crear un entorno de “inmersión lingüística” en español en un momento en el que la Guerra Mundial imposibilitaba los viajes a Europa. Finalmente, ya en 1942, entra como profesora en el departamento de español del prestigioso *Vassar College* y, aunque no abandona la organización de conciertos<sup>64</sup>, su labor musical se centrará cada vez más en la utilización del folklóre al servicio de la enseñanza de la lengua y cultura española y en las colaboraciones puntuales con el departamento de Música de *Vassar*. En ese contexto se inscribe la publicación de un cuaderno de canciones españolas e hispanoamericanas que Sofía armoniza y cuya finalidad, confesada en la introducción, es la de “reforzar la enseñanza de la lengua española”.

Así pues, Sofía se adapta lo mejor que puede a las circunstancias y al igual que la gran mayoría de exiliados republicanos, ha de abandonar su anterior carrera profesional y dedicarse a la enseñanza de español, aunque en su caso, pudo y supo unir su obligación y sus inclinaciones. Tras ocho años de estudios, compaginados con las clases en los exigentes centros en los que enseña, consigue en 1948 la licenciatura en Filosofía y Letras (M.A.) y en 1950 lee su Tesis doctoral en la universidad Central de Madrid, titulada “El amor en el romancero viejo” y dirigida por Rafael Lapesa.

En relación a su entorno afectivo, a su llegada a Nueva York en 1937, Sofía cuenta con el apoyo no solo de amigos sino también de la familia de un primo

<sup>63</sup> Entrevista a Carmen de Zulueta. Realizada y grabada por Olalla Novoa Sanjurjo.

<sup>64</sup> Entre los años 1941 y 1945, según consta en el “News Office” emitido por Vassar en Abril de 1959, organiza conciertos de música española en The Philadelphia Art Alliance, The Harvard Club of Boston, Dalton School Auditorium, The Century Club (Scranton), The Berkshire Museum, Pittsfield Mass, The Museum of Modern Art, N.Y., The Dance Theatre of the Y.M.H.A. (New York), McMillin Theater – Columbia University, Vassar College (Music Department) y The Broklyn Academy of Music.



de su madre, en cuya casa se aloja; y tras el fin de la Guerra Civil española recupera asimismo el contacto con muchos de los exiliados que llegan a América del sur o a los EEUU; entre ellos están “Rosali”<sup>65</sup>, “Rosita y Jesús”<sup>66</sup>, “Luci”<sup>67</sup> o Laura de los Ríos, a quien estará unida por una estrecha amistad toda su vida, y que se establece en Nueva York con su padre, Fernando de los Ríos, quien convertirá su casa en el centro de reunión para los exiliados; un círculo frecuentado por Sofía a quien Carmen de Zulueta evoca como “una mujer muy cariñosa, muy alegre y muy simpática”.

Al finalizar la Guerra europea nuestra pianista puede por fin realizar un viaje a Vigo, en donde encontrará una situación radicalmente diferente a la que había dejado, no solo en lo público, sino también en lo personal: su madre ha muerto, su padre ha dejado de ser un personaje importante en la ciudad y para los hijos de sus hermanos será ya para siempre “la tía americana”.

En 1967 Sofía pide la jubilación y regresa definitivamente a España, en donde se instala en un apartamento cercano a la *Residencia de Señoritas* y a los domicilios de Marina Romero y de la familia de Laura de los Ríos, con quienes pasa gran parte de su tiempo.

## Conclusiones

En definitiva, las trayectorias vitales y profesionales de América Otero Ríos y de Sofía Novoa Ortiz se desarrollan a lo largo de una de las etapas más interesantes en el proceso evolutivo a que se refiere la educación de la mujer, su profesionalización y su rol en la esfera pública.

<sup>65</sup> Rosalía Martín Bravo (San Sebastián?- Madrid, 1968). Compañera de Sofía en la Residencia de Señoritas y más tarde en el Instituto-Escuela, se casa en octubre de 1928 con su compañero de estudios en la Escuela Superior de Magisterio, el dramaturgo Alejandro Casona. En febrero de 1937 salen ambos de España con una compañía de teatro para hacer una tournée por la América española y tras un éxodo por Costa Rica, Venezuela, Perú, Colombia y Cuba, se establecen definitivamente en Buenos Aires en 1939. Cfr. (De Zulueta, 2000: 43). <http://www.literaturas.com/MonográficoACasona.htm>. (23-4-2015).

<sup>66</sup> Rosita García Ascot y Jesus Bal y Gay. Cfr. (Villanueva, 2005). (Palacios, 2008).

<sup>67</sup> Lucinda Moles Piña y su hermana Margot fueron, desde mediados de los años veinte, reconocidas figuras en la élite deportiva española. Lucinda trabaja en el I-E hasta que en 1933 viaja a Estados Unidos pensionada por la JAE para estudiar “Fisiología aplicada al juego y al deporte”. Durante la Guerra civil ambas hermanas forman parte del Consejo Nacional de Educación Física, organismo que se encargaba de la elaboración de un plan de entrenamiento militar y de la formación de las personas que lo impartirían a las brigadas del ejército. Cfr. (Gallo Suárez, 2013). (Poveda Sanz, 2014).

Sus respectivos recorridos presentan suficientes similitudes cómo para realizar un estudio en paralelo, ya que no solo coinciden en cuanto al tiempo que les tocó vivir y a sus proyectadas carreras de intérpretes pianísticas, sino que participan durante años de la misma formación musical y comparten su objetivo vital: conseguir la independencia económica a través del ejercicio de su profesión.

Ambas mujeres aprovechan la oportunidad que sus respectivas familias les facilitan, al ofrecerles la mejor formación dentro de sus posibilidades económicas; sin embargo, el ambiente intelectual y de mutuo apoyo que Sofía encuentra en el entorno de la ILE y al que accede sobre todo a través de la familia Arenal, marca una clara diferencia que resultará fundamental en su trayectoria. En todo caso Sofía y América representan dos paradigmas de mujeres profesionales en el campo musical durante la República: el de mujer enseñante y el de mujer intérprete; y la última etapa de sus vidas al otro lado del Atlántico, merecedora de un estudio en profundidad, encarna asimismo no solo la pérdida de talentos que sufre España tras el final de la República, sino también la destacada aportación que el exilio español realiza en sus respectivos países de acogida.

### Obras citadas:

- Alcalde, S. (1988): “Marina Romero: 90 años de amor a la poesía”. En *Amigos del libro*, 40, 15-22.
- Bal y Gay, J., & García Ascot, R. (1990): *Nuestros trabajos y nuestros días*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- Castellanos Pinzón, M. d., & Curiel, A. (1999): *Jalisco en el Siglo XX, Perfiles*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Consejo Consultivo de Catedras Empresariales ACUDE, Gobierno del Estado de Jalisco.
- De Zulueta, C. (2000): *La España que pudo ser. Memorias de una institucionista republicana*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Duchêne-Thégarid, M. (2015): “Les plus utiles propagateurs de la culture française”? Les élèves musiciens étrangers à Paris pendant l’entre-deux-guerres. Tours: Université François-Rabelais.
- Gallo Suárez, C. (2013): “50 años de atletismo femenino”. En *Boletín Mujer y Deporte*, 39-45.
- González, L. M. (1996): “La escena madrileña durante la II República (1931-1939)”. En *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural*, 9 (9).
- Hernández Romero, N. (2011): “Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Música de Madrid”. En *TRANS 15, Dossier: Música y estudios sobre las mujeres*.

- Hobsbawm, E. (2011): *La era del capital. 1848-1875*. Barcelona: Crítica.
- Losada Gallego, C. (2015): *Mujeres pianistas en Vigo. Del salón aristocrático a la Edad de Plata (1857-1936)*. *Sofía Novoa*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Marco, T. (1983): *Historia de la música española. Siglo XX*. Madrid: Alianza música.
- Matilla Jimeno, A. (1992): *De música*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Mrygon, A. (2001): "Labunsky, Félix". En S. Sadie (Ed.): *The new grove. Dictionary of music and musicians*. Ciudad: Macmillam Press. Vol. 14: 88-89.
- Palacios, M. (2008): *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Peral Vega, E. J. (2012): "Altavoz del frente: una experiencia multidisciplinar durante la Civil española". En *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 13 (3), 234-249.
- Perez-Villanueva Tovar, I. (2011): *La Residencia de estudiantes (1910-1936). Grupo universitario y residencia de Señoritas*. Madrid: CSIC-SEAC.
- Piñero Sampayo, M. F. (2013): *La acción educativa de los colegios religiosos femeninos en la ciudad de Vigo (1886-1962)*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Porto Ucha, A. S. (1994): "Educación institucional: la Institución Libre de Enseñanza en Galicia". En B. Delgado Criado (Ed.): *Historia de la educación en España y América*. Madrid: Morata, 479-485.
- Poveda Sanz, M. (2014): *Mujeres y segunda enseñanza en Madrid (1931-1939). El personal docente femenino en los institutos de bachillerato*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid
- Ramos, M. D. (1997): "Amor y familia en los sistemas de representación de la cultura occidental". En M. V. López Cordón y M. Carbonell Esteller (Eds.). *Historia de la mujer e historia del matrimonio*. Murcia: Universidad de Murcia, 351-360.
- S/A. (2010b): "Torres Ernani". En S. Castelo-Branco: *Enciclopedia da Música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. Vol. 3, 1272.
- Sánchez de Andrés, L. (2009): *Música para un ideal: Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*. Madrid: SEDEM.
- Sohn, A.-M. (1993): "Los roles sexuales en Francia e Inglaterra: una transición suave". En G. Duby y M. Perrot (Eds.): *Historia de las mujeres*. Madrid: Taurus. Vol. 5, 127-157.
- Sopeña Ibañez, F. (1967): *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- Tapia Colman, S. (1991): *Música y Músicos en México*. Ciudad de México: Panorama editorial.
- Vázquez Ramil, R. (1989): *La Institución Libre de Enseñanza y la educación de la mujer en*

*España: La residencia de Señoritas (1915-1936)*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

Vázquez Ramil, R. (2012): “Mulleres galegas na Residencia de Señoritas de Madrid, «cando van, van como rosas...»”. En *Sarmiento. Anuario galego da historia da educación*, 16, 101-120.

Varela Iglesias, M. (2015): *Colegios, cátedras y escuelas. Vigo (1803.1929). Las primeras instituciones educativas*. Vigo: Instituto de Estudios Vigueses.

Velazco, J. (1999): “Tercero, Juan Domingo”. En E. Casares Rodicio (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE. Vol. 10, 275-276.

Villanueva, C. (2005): *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios. 1905-1993*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

## EL ESTRENO DE UN TEMPLO: LA LLEGADA DE LA COMPAÑÍA ITALIANA DE ENRICO TAMBERLICK A VIGO (1882)

MARÍA CONSUELO IGLESIAS FERNÁNDEZ  
*Investigadora. Santiago de Compostela*

**RESUMEN:** A lo largo del siglo XIX, Vigo se transforma gracias al desarrollo comercial provocado por la apertura del puerto y de la llegada de la industria. A consecuencia del gran impulso económico que sufre, en la localidad se asienta una nueva burguesía demandante de actividades culturales, donde la ópera no se queda al margen. Ante el interés creciente de la población por la música, surge la necesidad de levantar un nuevo coliseo donde llevar a cabo las diferentes propuestas que van llegando. Por eso, a finales de siglo XIX, se inaugura el Teatro Tamberlick, y con él, tiene lugar la temporada de ópera más extensa que se ha puesto en escena hasta entonces. Dichas representaciones vienen de la mano del conocido tenor italiano Enrico Tamberlick. En este estudio haremos un breve repaso de cómo la prensa recogió este acontecimiento y cómo se desarrolló la puesta en marcha del Teatro.

**PALABRAS CLAVE:** Vigo, teatro, Tamberlick, ópera, crítica.

**RESUMO:** Ao longo do século XIX, Vigo transfórmase grazas ao desenvolvemento comercial provocado pola apertura do porto e da chegada da industria. A consecuencia do grande impulso económico que sofre, na localidade aséntase unha nova burguesía demandante de actividades culturais, onde a ópera non se queda á marxe. Ante o interese crecente da poboación pola música, xorde a necesidade de levantar un novo coliseo onde levar a cabo as diferentes propostas que van chegando. Por iso, a finais de século XIX, inaugúrase o Teatro Tamberlick, e con el, ten lugar a tempada de ópera máis extensa que se puxo en escena ata entón. As ditas representacións veñen da man do coñecido tenor italiano Enrico Tamberlick. Neste estudo faremos un breve repaso

de como a prensa recolleu este acontecemento e como se desenvolveu a posta en marcha do Teatro.

**PALABRAS CHAVE:** Vigo, teatro, Tamberlick, ópera, crítica.

**ABSTRACT:** Throughout the XIX century, Vigo is transformed as a result of the commercial development brought on by the opening of the port and the arrival of industry. As a consequence of this economic impulse, a new middle class arises demanding cultural activities, including the appearance of opera. Given the population's growing interest in music, it becomes necessary to build a new concert hall so as to put on all the different proposals which were being put forth. Consequently, at the end of the XIX century, the Tamberlick Theater opens, and with it, the most extensive opera season ever takes the stage. These performances are produced by the well-known Italian tenor Enrico Tamberlick. In this paper, we shall briefly consider how the press received these events and how the setting up of the theater unfolded.

**KEY WORDS:** Vigo, theater, Tamberlick, opera, critical reviews.

## El desarrollo de Vigo como ciudad de referencia

Dentro del catálogo de la Exposición Universal de París de 1867, Vigo no consta como una de las urbes de 15.000 habitantes (González Marín, 1991: 20) pero antes de que acabe el siglo ya habría alcanzado esa cifra gracias a diversos aspectos. La llegada de la Revolución Industrial a la ciudad trajo consigo la apertura del puerto y la inauguración de la primera línea de ferrocarril, lo que supuso un rápido desarrollo local. Las comunicaciones por mar y tierra facilitaron las labores comerciales y tuvieron como consecuencia más directa el asentamiento de distintos empresarios, que vieron en Vigo el emplazamiento ideal para establecer sus negocios. Con el ferrocarril se crea la Junta de Obras del Puerto, la Cámara de Comercio y la Caja de Ahorros Municipal; además, las conserveras y la salazón siguen consolidándose.

En la segunda mitad del siglo XIX la ciudad comienza su expansión, construyéndose numerosos edificios de viviendas y abriéndose nuevas vías. A partir de 1855, se instalan las navieras que ofrecen línea directa con las ciudades de Buenos Aires, La Habana y Puerto Rico, ya que Vigo se encuentra en una posición estratégica dentro del eje Atlántico que favorece las relaciones con América. En los últimos años de la centuria, se establece el libre comercio con este continente, contribuyendo notablemente al despegue de la población. Las comunicaciones también se vieron beneficiadas gracias a la instalación de la empresa de telégrafos inglesa *Eastern Telegraph Co Ltd (El cable Inglés)* en 1873 y de la empresa de cable alemán en 1896. Otro dato importante, es que a mediados de siglo ve la luz el *Faro de Vigo* (1853), decano de la prensa española, convirtiéndose en el narrador de los acontecimientos más significativos del desarrollo vigués y de las novedades nacionales e internacionales.

En medio de este ambiente de evolución, es normal que los empresarios tuviesen la necesidad de reunirse en entornos más distendidos. Por esta razón, aparecen diferentes círculos culturales que permitían que se relacionasen llevando a cabo distintas manifestaciones artísticas. La organización de conciertos y recitales fue una constante en la actividad de numerosas asociaciones, llenando sus programaciones con ofertas muy variadas. En 1847, nace el Casino de Vigo con el nombre de *Circulo Recreativo de Vigo* y le siguen en unos

años La Tertulia, Recreo Artístico el Gimnasio, La Oliva (famosa por su orfeón), el Círculo Mercantil, el Liceo (que posteriormente se fusionará con el Recreo) o ya en el siglo XX la Sociedad Filarmónica de Vigo.

Una de las personalidades que más colaboró en el desarrollo local durante estos años, fue el empresario Manuel Bárcena, primer Conde de Torrecedeira<sup>1</sup>, fundador de la Caja de Ahorros y la Cámara de comercio, que ejerció de alcalde entre los años 1879-81, configurando el Vigo Moderno e intentando darle ese aire cosmopolita que lo convertiría en una de las urbes de referencia en Galicia. A él debemos edificios tan emblemáticos como el Centro Social de la Afundación (Policarpo Sanz), que fue encargado al arquitecto Jenaro de la Fuente para convertirse en viviendas, y que hoy es uno de los pocos testigos que quedan de aquella época. También participó junto con su hermano Augusto en las obras de mejora del puerto, urbanizando los rellenos. Los dos van a ser figuras destacadas en las sociedades recreativas y partícipes de las actividades culturales que se realizan en ellas, sobre todo Augusto, que va a ser uno de los responsables del desarrollo cultural de la ciudad, impulsando numerosos proyectos artísticos entre los que se encuentra el levantamiento del teatro Tamberlick.

### El teatro en la Ciudad Olívica

Para hablar de actividad dramática en Vigo tenemos que remontarnos al principio del siglo XIX, cuando se había construido un antiguo teatro que José Espinosa califica como “un pobre coliseo en la calle del Castelo (hoy Oliva), cercano a la colegiata y ocupando la casa inmediata de la del marqués de Valladares”. En este teatro se supone que se albergaban representaciones de todo tipo, y dependiendo del espectáculo y de la estación del año, se modificaban los pabellones para que las funciones fuesen al aire libre (Garrido Rodríguez, 1992: 15)<sup>2</sup>. El carácter provisional de esta construcción hace que Norberto Ve-

<sup>1</sup> Manuel Bárcena Franco (Vigo 1834- 1909), perteneció a una familia de empresarios. Su padre formaba parte de sociedades que gestionaban dos de las fábricas de salazón y cuando este negocio empezó a decaer, se centró en la industria del curtido, adquiriendo la fábrica de curtidos Coutada Nova, emplazada en Lavadores y que en el futuro pasaría a ser parte de los múltiples negocios de los que se hacía cargo Manuel Bárcena, junto con la banca local, la exportación de ganado a Inglaterra en los años 60, la consignación de buques o la producción de vino. Personaje relevante de la vida política, además de convertirse en el alcalde de Vigo, fue elegido senador por la provincia de Pontevedra en 1872 y posteriormente en 1884, y en 1874 ocuparía la presidencia de la Diputación de esta provincia. Fue nombrado Conde de Torrecedeira por la Corona en 1891. Sobre Manuel Bárcena ver FACAL RODRÍGUEZ (2009: 122-147).

<sup>2</sup> GARRIDO RODRÍGUEZ, Jaime, citando a José Espinosa en: *Vigo la ciudad que se perdió: arquitectura no realizada*. Diputación de Pontevedra. Pontevedra, 1992, 15.



lázquez Moreno se embarque en un nuevo proyecto y sea el promotor de la Casa Teatro o el “Calderón”, un nuevo coliseo que se ubicará en la esquina de la Plaza de la Princesa con la Puerta del Sol. En este lugar se llevaban a escena óperas, conciertos, bailes, concursos y cualquier actividad de relevancia que se celebrase en la ciudad. Sobre esta construcción, el médico y cronista Nicolás Taboada Leal dedica unas palabras y comenta lo siguiente: “Este edificio que sin contradicción es el mejor de Galicia hasta el día de hoy, se concluyó en 1832, y fue construido con todo gusto y magnificencia a expensas de un particular, rico propietario y comerciante del mismo pueblo” (Taboada Leal, 1940: 13)<sup>3</sup>. Esta descripción podría ser un tanto idílica, ya que no todos en la localidad comparten este sentimiento. La publicación cultural *La Oliva* no fue tan benévola con esta sala, mostrando en sus páginas su malestar con las deficiencias que presentaba:

El local es tan mezquino que ni aún el día de un lleno completo caben la mitad de las personas que desean asistir al espectáculo... Parece imposible que en una ciudad como Vigo, visitada diariamente por infinidad de forastero, exista un teatro tan reducido y pésimamente decorado (González Marín, 1991: 164).

Xerardo González también señala que además de la incapacidad para poder dar cobertura al aumento de población, el teatro contaba con una lámpara de araña que impregnaba de aceite a los espectadores, haciendo que las funciones fuesen realmente incómodas (González Marín, 1991: 163).

Ante la falta de un teatro que cumpliese con los requisitos necesarios para dar cabida a las propuestas culturales que llegaban a Vigo, en 1881, la Casa Teatro es derruida dando paso a un nuevo coliseo, el Tamberlick. El levantamiento de este edificio se debe a la asociación de los empresarios Augusto Bárcena Franco, Francisco Martínez Villoch y José Pérez Sala, que encargaron la obra al arquitecto Sesmero<sup>4</sup>, ubicándolo en la calle del Circo (actual Eduardo Iglesias). El *Faro de Vigo* se deshace en agradecimientos a los tres dueños por equipar a Vigo con un teatro por el que llevaban tanto tiempo esperando sus habitantes:

<sup>3</sup> En cuanto al particular, rico propietario y comerciante, se está refiriendo a Norberto Velázquez Moreno.

<sup>4</sup> Domingo Sesmero alcanza el puesto de arquitecto municipal en el año 1871, llevando a cabo esta labor para el consistorio de forma irregular hasta el año 1886. Sobre Domingo Sesmero ver Portela Sandoval (2008: 147- 157).

...que son acreedores a gratitud inmensa y a imperecedero reconocimiento los señores Martínez Villoch, Bárcena y Pérez, por haber dotado a Vigo del edificio ayer se inauguró, sin reparar en gastos, sin escasear en recursos ni sacrificios de ningún género, sin omitir nada de lo que hoy se emplea para que el embellecimiento y el lujo fueran excesivos en un coliseo de la índole del que nos ocupa<sup>5</sup>.

En un principio la inauguración estaba prevista para agosto de ese mismo año, pero finalmente hubo que esperar hasta el otoño de 1882 para que pudiese abrir sus puertas. El Tamberlick se había diseñado como un teatro-circo, cuya sala se reutilizaba para todo tipo de espectáculos; lo mismo se podía escuchar una ópera, presenciar una función circense o asistir a una sesión de cinematógrafo. Álvarez Blázquez remarca en su libro *Vigo en el siglo XIX. De la antigua villa a la ciudad moderna* la variedad de géneros que se llevaba a cabo en sus tablas:

...pero ha sido aquel primitivo escenario vigués donde se representaron, por compañías profesionales y de aficionados las obras maestras del teatro romántico y por el que desfilaron los mejores malabaristas del siglo, los perros sabios, los grandes forzudos, las compañías de liliputienses y hasta –suponemos– las famosas pulgas amaestradas arrastrando sus carritos de papel (Álvarez Blázquez, 1980: 391).

Esta versatilidad a la hora de programar sus funciones fue la que le ayudó a tener una larga existencia, ya que llegó hasta los últimos años del siglo XX, cuando en 1991 fue demolido para la construcción de viviendas. El diseño del teatro se hizo teniendo en cuenta la duplicidad de sus funciones. Por un lado se le dota con un gran escenario elevado con foso, para utilizarlo como teatro; y por el otro, con un patio de butacas circular con cúpula central de gran altura para que cumpliera como pista circense, por eso los asientos que tenía eran móviles. El aforo inicialmente sería 800 personas, pero finalmente tuvo una mayor capacidad llegando a las 1.104 (Garrido Rodríguez, 1992: 20).

En el resumen del primer proyecto presentado al Ayuntamiento, se explicaba que la intención no era la de construir un teatro de primera categoría a la que solo pudiesen acceder una pequeña parte de la población, sino que se quería dotar a la ciudad de una sala que fuese visitada por distintas compañías am-

<sup>5</sup> *Faro de Vigo*. 12 de octubre, 1882.

bulantes, y que ”pueda ser soportable a las fortunas de clase media de la Sociedad”, por lo que estaría más cercano al circo que al teatro, pero con todos los elementos necesarios para que también desarrollase ese cometido (Comesaña García, 1998: 51). Lorena López Cobas remarca en su historia de la música gallega, dos razones por la que los teatros construidos en Galicia en el siglo XIX, eran en su mayoría costeados por particulares pertenecientes a la burguesía. La primera, es que hubo un creciente interés por la cultura y el arte, que despertó a partir de mediados de siglo, gracias al acceso de la burguesía liberal reformista al poder. Por otro lado, los ideales ilustrados de socializar a las clases más bajas de la población, ya estaban olvidados, y los teatros se van a convertir en el centro de encuentros de las personalidades más elitistas de la ciudad (López Cobas, 2013: 251-252). Esto va en contra de uno de los propósitos con los que se había levantado este coliseo, pero aunque se intentaba por todos los medios que las clases más populares accediesen al teatro, la verdad es el coste de las localidades era un esfuerzo económico demasiado grande, además de que el acceso a la sala se vio enturbiado en los primeros días de su existencia. Desde *Faro de Vigo* se hizo un llamamiento a los dueños del edificio para que tuviesen en cuenta las dificultades con las que tenían que lidiar los espectadores más humildes, y que buscasen una solución por el bien cultural de la población:

...hemos de permitirnos llamar la atención de los señores propietarios del Teatro Circo, acerca de un detalle de importancia. La mayor parte de las localidades son de pago, y no está al alcance de los medios pecuniaros de las clases populares, quienes bastante hacen con desprenderse diariamente del importe de la entrada general; pero con esto, y al llegar al edificio, tropiezan con el obstáculo de que no hay sitio bastante para acomodarse, produciéndose, con tal motivo, confusiones y tumultos<sup>6</sup>.

En cuanto al aspecto físico, en general la forma del edificio era buena, propia de los teatros de su misma clase, pero la fachada no convencía del todo, y se convirtió en objeto de algunas críticas: “...su aspecto desfavorece y produce funesta impresión, dando sobre todo la idea detestable del facultativo que las inventó, aquellas escaleras, que con riesgo inminente y exposición palmaria, conduce a las puertas de entrada...”<sup>7</sup> Augusto Bárcena había solicitado un

<sup>6</sup> *Faro de Vigo*, 18 de octubre de 1882.

<sup>7</sup> *Faro de Vigo*, 12 de octubre de 1882.

cambio de fachada en mayo del 82, presentando un nuevo proyecto, donde ésta se simplificaba considerablemente, reduciendo así el tiempo de construcción. Sabemos que se le aumentó una marquesina por la parte delantera en 1907, cuando el coliseo ya era propiedad de Francisco Molins. No va a ser la única reforma de cara, pues en 1965, el Tamberlick acogerá en sus paredes al cine Odeón y su fachada volverá a sufrir una nueva modificación, añadiéndole en un lateral las taquillas.

Durante los primeros días de octubre, se estuvieron haciendo distintas pruebas de resistencia, iluminación y acústica para que todo estuviese a punto para la inauguración el día 11 de ese mismo mes. Sobre la iluminación, *Faro de Vigo* destacó los ensayos realizados y las conclusiones a las que se llegaron: “La luz es clara y muy brillante: los resultados han sido completamente satisfactorios. Creemos que será el primer local que podrá verse en Vigo perfectamente iluminado”<sup>8</sup>, pero cuando la apertura del teatro tuvo lugar, las expectativas no se cumplieron y la poca luz con la que contó la sala, no pasó desapercibida para el periódico local: “...sea defecto del gasómetro, sea deficiencia de las sustancias productoras del gas, sean ignoradas fugas de éste, lo indudable es que se nota poca luz, y que su proyección es escasa y vacilante...”<sup>9</sup>. Esta falta de iluminación se subsana rápidamente, y al día siguiente el teatro lució con mucha más claridad. Lo que si nos queda claro con estas líneas, es que el Tamberlick, a pesar de ser una nueva construcción, en sus comienzos, todavía no contaba con la recién inventada luz eléctrica.<sup>10</sup> En cuanto a la acústica, también sorprendió gratamente el buen sonido que se consiguió, tanto en los ensayos, como en el estreno, aunque los expertos dijeron que las condiciones que se dieron fueron “hijos de la casualidad”<sup>11</sup>.

Para la inauguración del Teatro Circo se programó una temporada lírica a cargo de la compañía del tenor italiano Enrico Tamberlick. A consecuencia del gran éxito que cosechó en Vigo, los ciudadanos comenzaron a referirse a este edificio con el nombre de tan ilustre visitante, convirtiéndose finalmente en el que llevará hasta el final de sus días. Otro de los momentos musicales que tuvo

<sup>8</sup> *Faro de Vigo*, 5 de octubre de 1882.

<sup>9</sup> *Faro de Vigo*, 12 de octubre de 1882.

<sup>10</sup> Álvarez Blázquez señala que Vigo llevó mucho retraso en la instalación de la luz eléctrica. En 1884 todavía estrenaba un alumbrado de gas, mientras que en las principales ciudades de España ya se contaba con el invento de Edison. En 1888, Pontevedra se suma a este grupo de localidades, mientras que la ciudad Olívica tendrá que esperar todavía ocho años más. (Álvarez Blázquez, 1980: 429).

<sup>11</sup> *Faro de Vigo*, 12 de octubre de 1882.

lugar en su escenario, fue la visita de Pablo de Sarasate en septiembre de 1886, que ofreció dos conciertos que supusieron uno de los acontecimientos más importantes que se ha vivido en Vigo durante la *Belle Époque*. Tampoco nos podemos olvidar de su inicio como cinematógrafo, que tiene lugar en el año 1897, y de la visualización en 1930, de la primera película en color que se vio en Galicia: *El loco cantor* de Al Jolson.

El teatro Tamberlick ha tenido una larga y variada trayectoria en la organización de veladas musicales, ya sea albergando temporadas operísticas o siendo el escenario de los conciertos que tenían lugar en Vigo a cargo de diferentes las sociedades recreativas. Lo cierto es que con el cambio de siglo va a encontrar un duro competidor, y es que en julio de 1900, se abren las puertas del teatro Rosalía de Castro, dejando de ser el único coliseo donde poder escuchar ópera. También tenemos que tener en cuenta que la población pronto encontró nuevas distracciones con las que entretenerse. El cinematógrafo es un ejemplo de ello, pero también las reuniones en los círculos artísticos o los conciertos en los cafés, que poco a poco se fueron instalando en la ciudad, convirtiéndose en propuestas mucho más accesibles a todos los ciudadanos.

### **Temporada inaugural del Teatro Tamberlick**

En octubre de 1882, la ciudad comenzó a prepararse para la llegada de la compañía de ópera italiana que lideraba Enrico Tamberlick, que había sido contratada por los empresarios del Teatro Circo para que inaugurase su actividad. Este hecho supuso todo un acontecimiento, ya que desde la apertura de la línea de ferrocarril, Vigo no había vivido un evento en el que se hubiese reunido a tanta gente. La expectación fue máxima, pues hacía más de un año –cuando la Casa Teatro cerró sus puertas– que en la localidad no se presenciaba ninguna función.

El italiano Enrico Tamberlick estaba muy vinculado con nuestro país. Había llegado a la capital tras haber debutado en Roma y Nápoles, cosechando grandes éxitos en el Teatro Real y fijando su residencia en Madrid por temporadas. En 1881, Tamberlick reunió a una compañía itinerante que viajaba por distintas ciudades de provincias. El motivo de que actuase en Vigo y no hubiese visitado otras localidades más grandes como Madrid, fue que en este momento se encuentra al final de su carrera y con una avanzada edad que no le permite estar a la altura de coliseos de más peso.

Durante la primera semana de octubre, todavía no estaba muy claro cuál sería el día en el que el tenor y la compañía de ópera pisasen suelo vigués. Fueron varios los anuncios, pero finalmente la llegada se produjo la noche del siete, generando la máxima expectación.<sup>12</sup> El elenco de artistas que llegaron a la ciudad, estaba formado, además de Tamberlick, por las sopranos María Mantilla, Gema Bellincioni y Lumley; la contralto Concepción Mantilla, el tenor Antonio Bianchini, el barítono Verdini y el bajo Meroles y Dubois. La orquesta que les acompañaba era la del Teatro de Málaga, bajo la dirección del maestro Carlos Bossoni<sup>13</sup>. Tres días más tarde se llevaba a cabo el primer ensayo en el nuevo escenario, despertando entre la población una gran curiosidad —ante el nuevo coliseo y ante los nuevos visitantes— que les llevó sin pensarlo, hasta la calle del Circo a mostrarles sus simpatías:

Ayer se verificó el primer ensayo de orquesta y voces en el Teatro Circo. El edificio reúne buenas condiciones acústicas. Debido a la galantería del Sr. Tamberlick que dispuso que fuese franca la entrada, la concurrencia ha sido numerosa: los artistas fueron saludados por el público con ruidosas salvas de aplausos y bravos<sup>14</sup>.

El 11 de octubre se terminaría finalmente la espera, y a las ocho y media de la tarde da comienzo la representación de la ópera *Poliuto* de Donizetti, con un lleno total en la sala. En la crónica teatral recogida por *Faro de Vigo* al día siguiente, se hace especial hincapié en la importancia que tiene la inauguración de este coliseo para la localidad. Según el redactor, “constituye un acontecimiento capital y de suma trascendencia para Vigo en las circunstancias presentes...”<sup>15</sup>, donde los vigueses tienen que celebrar “como un acontecimiento fausto y trascendental, la apertura y estreno de un Templo, en que al arte pueda rendirse culto, con toda magnificencia y suntuosidad debidas”<sup>16</sup>. La interpretación ofrecida por Tamberlick en la primera función no defraudó, desatando la euforia entre los asistentes:

...Verle y no agitarse y no conmovearse es imposible. Verle formar el aumento gradual de los sonidos, vencer risueña y fácilmente las inevitables

<sup>12</sup> *Faro de Vigo*. 3, 6, 7 y 8 de octubre, 1882.

<sup>13</sup> Durante la estancia de este conjunto en Vigo, el concertino el Sr. Regino Martínez ofreció clases particulares a Andrés Gaos, que solo era un niño. Sobre Regino Martínez Basso, ver CLAUDIO PORTALES (2014: 7-25).

<sup>14</sup> *Faro de Vigo*, 10 de octubre de 1882.

<sup>15</sup> *Faro de Vigo*. 12 de octubre de 1882.

<sup>16</sup> *Ibid.*

asperezas y periódicas sinuosidades del largo camino que recorre en el *bel canto*; verle gigante, acometer con pasión esmerada y sin perceptible violencia, así las graves como las agudas, todas las notas de la escala, produciendo –fiel intérprete del autor– ayes de dolor impetuosos suspiros de ansia, lágrimas de ternura, gritos de desesperación, tiernos afectos del alma, generosos y alegres expansiones de espíritu; verle llegar arrebatado, energético al gran concertante final del segundo acto, y oírle pronunciar aquella hermosa y sublime frase “*Credo in Dio*”, todo con talento, siempre á grande altura y sin decaer, es admirar atónitos a Tamberlick... Unimos nuestros bravos y aplausos a los nutridos y prolongados con que durante la representación y en todos los números que cantó, fue saludado por el público, haciéndolo salir varias veces a la escena<sup>17</sup>.

El resto de artistas, al igual que los coros, obtuvieron el aplauso y reconocimiento por parte del público y de la crítica; solo la orquesta sonó un poco fuerte en los metales, pero en general, la opinión quedó satisfecha con la ejecución. Ante la presencia de una personalidad como la de Tamberlick, en una ciudad emergente como era Vigo en aquel momento, en el que “no existe ningún otro género de espectáculo”<sup>18</sup>, los redactores y el público estaban muy receptivos ante puesta en escena de la compañía en su primera actuación. El abono de la temporada estaba compuesto por 20 funciones, en las que a grandes rasgos, podemos decir que tuvieron buena acogida, teniendo buen aforo en la mayor parte de ellas. Pero solo un día más tarde de la apertura de puertas del Tamberlick, el entusiasmo inicial se diluyó, y la representación de *Un ballo in maschera* quedó empañada por una sala con demasiadas butacas vacías. Desde el periódico local se hace un llamamiento a la población, y se les echa en cara la falta de interés después de tantos meses de sequía teatral. No sabemos si ocurrió alguna circunstancia que impidió que los habitantes acudiesen al teatro, o si fue simple desinterés, pero lo cierto es que la ausencia de público se vio rápidamente subsanada y al día siguiente, el Teatro Circo volvía a lucir al completo.

A la hora de leer la crítica, hay que tomarse las palabras del redactor con cierta cautela, ya que el mismo autor nos avisa de su benevolencia, pero también de no faltar a la verdad.<sup>19</sup> La temporada lírica supone una parte muy importante del *Faro de Vigo*. Todos los días se recoge la crónica teatral de la

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Faro de Vigo*. 7 de noviembre de 1882.

<sup>19</sup> *Faro de Vigo*. 12 de octubre de 1882.

función del día anterior, llenando una buena parte del noticiero, que en determinadas ocasiones, llega a ocupar tres cuartas partes de una página<sup>20</sup>. Los domingos, *Faro de Vigo* publica un suplemento cultural, y durante la estancia de la compañía de ópera italiana, se hace una reflexión sobre el tiempo que vivió la ciudad sin teatro y de la importancia de no dejarlo de lado.<sup>21</sup> Además del periódico local, la visita de Tambelick a la Ciudad Olívica fue recogida a nivel nacional por la publicación madrileña *Crónica de la música*, que en dos de sus números de octubre, dedicó unas líneas a este grupo de artistas.<sup>22</sup>

La primera temporada de ópera estaba compuesta por veinte representaciones con trece títulos distintos, entre los que se encontraban obras de Donizetti, Bellini, Verdi, Meyerber o Gounod. Se llevaron a escena entre los días 11 de octubre y 8 de noviembre, pero fuera del abono, la compañía ofreció dos conciertos y una escenificación de *La traviata*, que pudo haber sido programada para compensar la suspensión de la función del día 24 de octubre, en la que el tenor se sentía indispuesto, además de no subirse al escenario en varias actuaciones por la misma razón. El repertorio ofrecido fue el siguiente:

Día	Título
11	<i>Poliuto</i>
12, 15	<i>Un ballo in maschera</i>
14	<i>Rigoletto</i>
16, 22	<i>Lucia di Lammermoor</i>
17	<i>Il trovatore</i>
18, 26	<i>Lucrecia Borgia</i>
19	<i>La Sonnambula</i>
21	<i>Ernani</i>
23	<i>La favorite</i>
25, 29	<i>Fausto</i>
28, 5	<i>La traviata</i>
31, 4	Concierto fuera de abono
2, 3 y 7	<i>L'Africaine</i>
6, 8	<i>Dinorah</i>

<sup>20</sup> En 1882, *Faro de Vigo* tenía una extensión de cuatro páginas, donde la última estaba destinada a anuncios.

<sup>21</sup> *Faro de Vigo*. 22 de octubre de 1882. Todos los domingos en esta época, el *Faro de Vigo* llevaba un suplemento bajo el título de *Los domingos del Faro. Hoja literaria*. Esta publicación se podían leer reflexiones culturales y también políticas.

<sup>22</sup> *Crónica de música*, núm. 213- 214, 18 y 25 de octubre de 1882.



La mayor parte de los títulos obtuvieron buenos resultados, aunque fue *Poliuto* y *Fausto* los que mayor expectación levantaron; el primero por ser la función inaugural, y el segundo por ver a Tamberlick metiéndose en la piel de este protagonista. Sin embargo los vigueses no pudieron deleitarse con su voz, ya que durante las dos representaciones que hubo en cartel, el tenor fue víctima de un catarro que le impidió interpretar a este personaje. El artista que sustituía a Tamberlick cuando éste no podía hacer frente a sus compromisos, era Antonio Bianchini, que se presentó en el Teatro Circo el día 16 de octubre con *Lucia di Lammermoor*. Este tenor no va a ser del agrado de buena parte de los espectadores que lo tienen en el punto de mira, e incluso desde la prensa, se le responsabiliza del fracaso de la puesta en escena de *La Sonámbula* al no estar a la altura de las circunstancias:

...aún pudiera dispensársele algo de su falta de voz, si tuviese aptitudes dramáticas, si cubriese mejor las situaciones escénicas, si caracterizase de cualquier manera el personaje que le encomiendan, pero con la frialdad y la poca gracia con que se presenta, basta y sobra para infundir desagrado con el público... nos obliga a advertir al Sr. Tamberlick, que sino procura remediar el antagonismo evidente que existe entre el público y el Sr. Bianchini, es de temer en lo sucesivo, en el desempeño de otra obra, cualquier contratiempo desagradable<sup>23</sup>.

Los altercados con este cantante llegaron en la segunda representación de *Fausto*, donde una parte de los asistentes intentaron boicotear con silbidos y abucheos la buena ejecución que realizó el tenor.<sup>24</sup> Aún así, antes de abandonar la ciudad, Bianchini pudo ver recompensados sus esfuerzos, reconciliándose con los más críticos, que finalmente le otorgaron su beneplácito. *La Sonámbula* fue la obra que peor acogida tuvo, aunque otras como *La Favorita* tampoco brilló a consecuencia de la falta de ensayos. Entre las jornadas que contaron con poco público, están las dos en las que se pusieron en escena *Lucrecia Borgia*. Sabemos que la segunda tuvo lugar en un día de temporal, y que esa pudo ser la razón por la que el Teatro Circo tuviese localidades vacías; pero el poco interés mostrado por esta pieza en su primera representación a cargo de la compañía, nos hace pensar que no era uno de los títulos que más llamaban la

<sup>23</sup> *Faro de Vigo*, 20 de octubre de 1882.

<sup>24</sup> *Faro de Vigo*, 31 de octubre de 1882.

atención de los vigueses. Por otra parte, una de las sorpresas de esta temporada, fue la falta de espectadores en la función extra de *La Traviata* que ofreció Tamberlick fuera del abono. Después de tantas sesiones de ópera seguidas, el público no quiso acercarse hasta el teatro para deleitarse con una obra que ya había sonado en la sala.

En referencia a los dos conciertos que se ofrecieron fuera del abono, éstos estuvieron de lo más concurrido por espectadores perteneciente a las clases elitistas. La novedad y el conjunto de pequeñas piezas, en las que actuaban los distintos miembros de la plantilla, fueron del agrado de los oyentes, que no dudaron en mostrar su interés: “El entusiasmo del escogido e inteligente público que se hallaba en el teatro, no tenía límites, y a duras penas se contenía en sus espontáneos movimientos de júbilo, para no interrumpir ni perturbar la audición de ninguno de los números del programa.”<sup>25</sup> El primero de ellos se celebró en la noche del 31 de octubre, y entre las piezas interpretadas estaban las arias de distintas óperas como: *Poliuto*, *Roberto el diablo*, *Lucia de Lammermor*, *La Favorita* y el aria *Inflamatus et accensus* del *Stabat Mater* de Rossini. La segunda parte fue dedicada casi exclusivamente a este autor, con la interpretación de la cavatina de Fígaro y Rosina del *El Barbero de Sevilla* por parte del Sr. Verdini y la Srta. Bellincioni, y el dúo de los dos. A mayores también se puso en escena el gran dúo de la ópera *Hugonotes* de Meyerber. Completa este cartel, el *Adiós a la Alhambra* de Jesús de Monasterio que fue tocado por Emilio Soto, la obertura de *La muda de Portici* de Auber a cargo de la orquesta y el dúo de *I Puritani* de Bellini que fue cantado por Verdini y Meroles<sup>26</sup>. El segundo, sin tanta audiencia, poco difiere con el anterior, pero tiene como novedad la ejecución de una fantasía para oboe por parte del Sr. Adames, la pieza *La melancolía* para violín de la mano de Regino Martínez, las variaciones de los valeses de *El Carnaval de Venecia* que fue cantado por la Srta. Bellincioni y la interpretación al arpa de Teresa Mantilla –hermana de la soprano– de las variaciones sobre motivos de *Las vísperas sicilianas* de Verdi<sup>27</sup>.

La compañía se despidió del Teatro Circo la noche del 8 de noviembre con la puesta en escena de *Dinorah* de Meyerber a beneficio de los coros, un título inusual en los escenarios vigueses, pero que en esta segunda representación

<sup>25</sup> *Faro de Vigo*, 1 de noviembre de 1882.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Faro de Vigo*, 5 de noviembre de 1882.

acabó gustando a los espectadores. De Vigo partió hacia Oporto, ya que recientemente la ciudad se encontraba comunicada con el norte de Portugal, siendo esta unión uno de los aspectos que más van a influir en el desarrollo operístico, favoreciendo el intercambio de cantantes y compañías (Sacau, 2003: 94). Esta visita no sería la única que realizará el tenor a la Ciudad Olívica. Solo unos meses más tarde, y con motivo de la celebración de las fiestas del Cristo de la Victoria, Tamberlick regresa con otra extensa temporada en la que llevará a cabo veinte óperas entre los días 14 y 28 de agosto, y que según Álvarez Blázquez “despertó el delirante entusiasmo y dejó profundo recuerdo entre los aficionados al canto de toda Galicia” (Álvarez Blázquez, 1980: 431).

### Obras citadas:

- [S. a.] (1882): [Sin título], *Crónica de música*, nº 213, 18 de octubre, 4.  
 \_\_\_ (1882): [Sin título], *Crónica de música*, nº 214, 25 de octubre, 5.  
 \_\_\_ (1882): [Sin título], *Faro de Vigo*, 3 de octubre, 2.  
 \_\_\_ (1882): [Sin título], *Faro de Vigo*, 5 de octubre, 2.  
 \_\_\_ (1882): [Sin título], *Faro de Vigo*, 6 de octubre, 2.  
 \_\_\_ (1882): [Sin título], *Faro de Vigo*, 7 de octubre, 2.  
 \_\_\_ (1882): [Sin título], *Faro de Vigo*, 10 de octubre, 2.  
 \_\_\_ (1882): [Sin título], *Faro de Vigo*, 12 de octubre, 2.  
 \_\_\_ (1882): [Sin título], *Faro de Vigo*, 18 de octubre, 2.  
 \_\_\_ (1882): [Sin título], *Faro de Vigo*, 20 de octubre, 2.  
 \_\_\_ (1882): [Sin título], *Faro de Vigo*, 22 de octubre, 2.  
 \_\_\_ (1882): [Sin título], *Faro de Vigo*, 31 de octubre, 2.  
 \_\_\_ (1882): [Sin título], *Faro de Vigo*, 1 de noviembre, 2.  
 \_\_\_ (1882): [Sin título], *Faro de Vigo*, 5 de noviembre, 2.  
 \_\_\_ (1882): [Sin título], *Faro de Vigo*, 7 de noviembre, 2.  
 Adán García, Tamar; Fernández Fernández, Martín e Iglesias Fernández, María Consuelo (2015): *Sociedad Filarmónica de Vigo. Cien años de música 1915-2015*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.  
 Álvarez Blázquez, Xosé María (1980): *Vigo en el siglo XIX. De la antigua villa a la ciudad moderna*. Vigo: Caja de Ahorros Municipal de Vigo.  
 \_\_\_ (2008): *A cidade e os días: calendario histórico de Vigo*. Vigo: Xerais.  
 Carreira, Xoán Manuel (1987): “El nacionalismo operístico en Galicia”. En *Revista de musicología*, vol. 10, núm. 2. Madrid, 667- 684.  
 Claudio Portales, Javier (2014): “La Escuela Malagueña de violín del S. XIX (1871-1971)”.

- En *Hoquet Revista Conservatorio Superior de música de Málaga*, núm. 2, 7-25.
- Comesaña García, José A. (1998): “El teatro circo en Vigo”. En *Boletín Académico*. vol. IX. A Coruña: Escola Superior de Arquitectura da Coruña.
- Facal Rodríguez, María Jesús (2009): “Manuel Bárcena Franco 1834- 1909”. En *Empresarios de Galicia*, vol. 2. A Coruña: CIEF. Fundación Caixa Galicia, 122-147.
- Garrido Rodríguez, Jaime (1992): *Vigo la ciudad que se perdió: arquitectura no realizada*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.
- González Barroso, Mirta Marcela (2008): “Música y Sociedad en la ciudad de Vigo en los siglos XIX y XX”. En Alonso González, Celsa; Gutiérrez González, Carmen Julia y Pajares Suárez, Javier: *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*. Madrid: ICCMU, 281-294.
- González Marín, Xerardo (1991): *Vigo no espello dos nosos avós*. Vigo: Xerais.
- López Cobas, Lorena (2013): *Historia da música en Galicia*. Lugo: Ouvirmos.
- Portela Sandoval, Francisco José (2008): “Alejandro Rodríguez Sesmero, un arquitecto ecléctico de finales del siglo XIX de Galicia a la República Argentina”. En *Madrygal: Revista de Estudios Gallegos*, núm. 11, 147-157.
- Sacau, Enrique (2002): “Para una historia de la ópera en Vigo: el rastreo de las fuentes”. En *Boletín del Instituto de Estudios Vigueses*, año III, núm. 8, 186-187.
- Sacau, Enrique (2003): “Ópera en Vigo. Fruta exótica para el cambio de siglo”. En *A ópera en Vigo Actas del I Congreso Internacional de Musicología*. Vigo: Instituto de Estudios Vigueses, 91-109.
- Souto González, Xosé María (1980): *Vigo: cen anos de historia urbana: 1880-1980*. Vigo: Xerais.
- Taboada Leal, Nicolás (1940): *Descripción topográfica- histórica de la ciudad de Vigo, su ría y alrededores*. Santiago: Imprenta de la viuda e hijos de Compañel.

## CONFLUENCIAS MUSICALES EN LA CIUDAD DE VIGO DURANTE LA GUERRA CIVIL: CREACIÓN Y DESARROLLO DE SU ORQUESTA FILARMÓNICA

TAMAR ADÁN GARCÍA  
*Universidade de Vigo*

**RESUMEN:** Desde los inicios del siglo XX Vigo vivió una intensa dinamización cultural a través de la proliferación de cafés concierto, teatros, representaciones de óperas y sociedades recreativas entre otras. No obstante la década de los años treinta supone un declive en cuanto a la situación anterior, subsanada por la creación en 1935 de la Orquesta Filarmónica de la ciudad. Liderada por Mónico García de la Parra el conjunto se promulgará como un estandarte de la vida musical de la urbe, colmando de orgullo a los conciudadanos y haciendo posible la realización de conciertos de calidad. Fuera de todo pronóstico la contienda bélica y los años de la posguerra ofrecieron a Vigo la posibilidad de disfrutar de espectáculos de gran nivel desde la satisfacción de poseer un conjunto orquestal con residentes de la propia ciudad.

**PALABRAS CLAVE:** Orquesta Filarmónica de Vigo, Mónico García de la Parra, Sociedad Filarmónica de Vigo.

**RESUMO:** Desde os inicios do século XX, Vigo viviu unha intensa dinamización cultural a través da proliferación de cafés concerto, teatros, representacións de óperas e sociedades recreativas entre outras. Non obstante, a década dos anos 30 supón un declive en canto á situación anterior, emendada pola creación en 1935 da orquestra filharmónica da cidade. Liderada por Mónico García de la Parra, o conxunto promulgarase como un estandarte da vida musical da urbe, colmando de orgullo aos concidadáns e facendo posible a realización de concertos de calidade. Fóra de todo prognóstico, a contenda bélica e os anos da posguerra, ofreceron a Vigo a posibilidade de gozar de espectáculos

de gran nivel, desde a satisfacción de posuír un conxunto orquestral con residentes da propia cidade.

**PALABRAS CHAVE:** Orquesta Filharmónica de Vigo, Mónico García de la Parra, Sociedade Filharmónica de Vigo.

**ABSTRACT:** From the start of the XX century, Vigo underwent an intense cultural revitalization with the proliferation of coffee-shop concerts, theaters, performances of operas and recreational centers among others. Nevertheless, the 1930s usher in a decline in relation to the previous situation, remedied by the creation in 1935 of the city's Philharmonic Orchestra. Under the guidance of Mónico García de la Parra, the orchestra will become the flagship of the city's musical activity, allowing for the highest quality in concerts and filling its citizens with pride. Against all odds, the Civil War and the postwar years afforded Vigo the possibility of enjoying performances of the highest standing and of being proud of an orchestra with local musicians.

**KEY WORDS:** Philharmonic Orchestra of Vigo, Mónico García de la Parra, Philharmonic Society of Vigo.

A lo largo del siglo XVIII la ciudad de Vigo pasó de ser una pequeña población a vivir un gran auge económico propiciado por la autorización del comercio naval y el estallido de la industria salazonera, lo que a su vez atrajo a las flotas navieras, haciendo del puerto de la urbe uno de los más significativos para cruzar el atlántico. La mejora de sus vías de comunicación tanto por mar como por tierra, con la creación de las líneas de ferrocarril, aumentaron sus relaciones comerciales haciendo de Vigo una ciudad emblemática y en plena expansión, dato que no pasaron por alto los organismos de comunicación extranjeros instalándose el cable inglés y el alemán en uno de los lugares culturalmente más representativos de la urbe: La Alameda, donde se situaban numerosos teatros y la banda de música ofrecía sus conciertos (Cunqueiro *et al.*, 1980: 362-434).

En lo que se refiere al panorama musical los aficionados a la música disfrutaban de los cafés concierto donde se llevaban a cabo veladas muy interesantes como las del Trío Corvino en el café bar Derby o temporadas de ópera muy animadas (Mallo, 2010: 30). Pero la entidad por excelencia que escenificaba la vida musical de la urbe era la Sociedad Filarmónica, en la década de 1920 contó con un gran número de socios así como la mayor cuantía en referencia a conciertos ofrecidos. Era una época dorada para la ciudad que poco a poco comenzó a desvanecerse con la llegada de los años de la contienda bélica, la situación inestable del país comenzó a reflejarse en una disminución económica de la población que repercutió en la merma de la vida artística y cultural en general. Para representar dicho declive presentamos esta gráfica en la cual representa el número de conciertos por temporada de la Sociedad Filarmónica. A pesar de que se redujo de manera significativa su actividad, la Entidad no llegó a desaparecer, sin embargo en 1935 se llevará a cabo un acontecimiento singular que regeneraría la vida musical viguesa y que exaltaría el sentir local de los ciudadanos: la creación de la Orquesta Filarmónica de Vigo.

Dicha institución no hubiese sido posible sin el ímpetu de su director: Mónico García de la Parra, a pesar de no haber sido el promotor inicial de la idea su comprometida tarea le descubrió como cabeza visible del nuevo proyecto e impulsor incansable del mismo. Director de la Banda Municipal de Vigo con

la que estrenó varias de sus obras y realizó instrumentaciones de composiciones de otros maestros (Leiva, 2012:403). Su valía como docente era reconocida en prensa con las buenas calificaciones de alumnas del conservatorio de Madrid. En esa misma época ya había comenzado a desempeñar su labor como maestro de música en las Escuelas Nieto<sup>1</sup>, haciéndose cargo de las clases de música y la Banda de la escuela. También se encargó de la dirección de la Agrupación Martín Códax<sup>2</sup> y sus escritos en prensa reclamando mejoras para los músicos eran habituales<sup>3</sup>. En esas fechas el maestro Parra era el personaje musical por excelencia de la ciudad y no había acontecimiento cultural de relevancia que no contase con su presencia.

A principios del mes de septiembre de 1935 salta la primera noticia sobre la formación de la orquesta viguesa:

Con el nombre que encabeza estas líneas [Orquesta Filarmónica Viguesa], se ha constituido una organización de elementos profesionales (...) Por vía de ensayo, un grupo de cuarenta profesores del cual formarán parte, los notables elementos que actúan en el Bar Derby y en el Moderno, han preparado un pequeño programa para interpretarlo en las grandes fiestas que a beneficio del Montepío de los Profesores de Música<sup>4</sup>.

A modo de ensayo y estudio de la viabilidad de la creación de esta asociación musical se ofreció una sesión en el Parque *Las Cabañas*<sup>5</sup>, dado el carácter benéfico de la fiesta, los músicos se aventuraron a ofrecer un recital con el fin de contribuir al del Montepío. La masa orquestal de entonces cincuenta artistas comenzó su andadura tras el éxito obtenido ese día entre el público.

Tras unos meses de ensayo el conjunto vigués vuelve a ser noticia en enero de 1936 donde se publica el objetivo principal que persiguen: “fomentar el

<sup>1</sup> Proyecto que nació por iniciativa de Ramón Nieto, un emigrante que consiguió una gran fortuna en Chile con negocios de salazón y que en 1900 quiso erradicar la tasa de analfabetismo que rondaba el 80% en un barrio de Vigo, ofreciendo educación gratuita a todos los pequeños de la zona. *Faro de Vigo*, 27 de julio de 2013.

<sup>2</sup> *Faro de Vigo*, 4 de enero de 1936.

<sup>3</sup> *Faro de Vigo*, 4 de diciembre de 1937.

<sup>4</sup> *Faro de Vigo*, 6 de septiembre de 1935.

<sup>5</sup> El parque, situado entonces a las afueras de la ciudad, servía como lugar de recreo donde se celebraban meriendas, bailes y festivales. En este jardín de recreo fue donde años antes a la presentación de la agrupación de Parra se estrenó el Himno al Celta, equipo por el que la ciudad sintió un especial fervor desde su creación. *La Voz de Galicia*, 10 de mayo de 2006.



arte musical en el género sinfónico, especialmente, de autores clásicos como Bach, Beethoven, Mozart, Schuman, Schubert, etc (...) buscar la convivencia de amateurs y profesionales, con miras altruistas y proporcionar a la ciudad este elemento de cultura y contribuir al mejor concepto que fuera de ella se pueda tener”<sup>6</sup>.

Con el fin de sustentar los gastos que esta asociación tuvo que realizar en sus inicios con la compra de numeroso material surgió un grupo de ciudadanos que se inscribieron a la orquesta como socios cooperadores<sup>7</sup> con el propósito de mejorar la situación económica. Con la plantilla de músicos organizada se anuncia el primer concierto para el mes de enero, para el cual organizaron un meticuloso estudio en la distribución y venta de localidades<sup>8</sup>, todos los precios sería de una cantidad accesible ya que la intención residía en que el teatro contara con el lleno de sus localidades. Además se planteó un programa en el que las obras no se interpretaban completas sino alguna de sus partes con el fin de agradar incluso a aquellos menos instruidos en educación musical<sup>9</sup>.

**Tabla 1.** Cuadro de integrantes de la Orquesta. *Faro de Vigo*, 28 de enero de 1936

INTRUMENTO	INSTRUMENTISTA
Director	Mónico García de la Parra
Pianista	Enriqueta Pascual Hevia
Violines primeros	Eduardo Figueiral Maximiliano Vidales Espinosa José Suppo Lago Ramón Álvarez Novoa Francisco Rey Eusebio Torrecilla Parodi Francisco Saborido Gerardo de Castro Fuentes Cándido Fernández Manuel Pérez Muñoz Eliseo Casal

<sup>6</sup> *Faro de Vigo*, 1 de enero de 1936.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Faro de Vigo*, 23 de enero de 1936.

<sup>9</sup> *Faro de Vigo*, 29 de enero de 1936.

---

Violines segundos	Bernardo Giráldez Eduardo Torres Angel Bello Gascón Crisanto Alonso Alberto Loredo Emilio Pérez Enrique Rodríguez Romero Segundo Hernández Manuel Núñez Ricardo Iglesias Manuel Collazo Armando Pérez
Violas	Damián Arbulo José Iglesias Alfredo Peixoto Ernesto Urquijo Miguel Maneiro
Violonchelos	Enrique Pérez José Mouriño Rafael Alvarez Novoa Enrique Pérez del Río
Contrabajo	Ricardo Freire Alejo Gómez de Morais Leonardo Álvarez Novoa José Blanco Amorín
Oboes	Adolfo Rey Ramos Severino Alonso Mallo
Corno Inglés	Gabino Ucha
Clarinete	Angel Teijeiro Eusebio Alonso Rodríguez
Flautas	Manuel Martínez Bazola Guillermo Vázquez José Ferreira de Jesús
Fagot	Francisco Allú Constante Alvarez Leandro Bascoy
Trompetas	José Guardiola Bonifacio Vila Emilio Teijeira

---

Trompas	Angel Rey Santiago Mesías José Dominguez
Trombones	Camilo Pérez José F. Peixoto
Tuba	José Alvarez Olmos
Timbalero	Arturo Bascoy
Percusión	Leandro Ríos Jacinto Oya Antonio Rodríguez

Tal fue el éxito que recogió la Orquesta Filarmónica Viguesa en ese primer concierto que las muestras de cariño de los ciudadanos no se hicieron esperar, una de ellas fue la poesía que el cronista vigués Humberto Cuiñas dedicó al conjunto a modo de felicitación:

“El público entusiasmado  
ante el concierto sinfónico,  
con calor ha ovacionado  
a las huestes de don Mónico.

Y al salir al escenario,  
Por la escena repartidas  
En aquel conjunto vario,  
¡cuantas caras conocidas!

Allí Arbulo, don Damián,  
Quien, la viola tocando, no se da cuenta que van  
Los años, por él pasando.

Allí Iglesias, don José  
Otro, también veterano,  
el cual, por lo que se vé,  
No solo domina el piano”.

Y Vidales Espinosa  
Que, si pintando, es artista,  
Ahora demuestra que es cosa  
Seria, como violinista.

Y con su cello y su papel  
 Tocando con gran fervor, he visto a don Rafael  
 Alvarez Nóvoa, el doctor  
 Es indudable que él sabe  
 Dominar la partitura  
 Y al dar una nota grave...  
 Como es médico, la cura.

...

En Allegro Apassionato  
 Que a la orquesta acompañó,  
 El público, largo rato  
 ¡bravo!, ¡muy bien!, le gritó<sup>10</sup>.

Tras el triunfo la orquesta volvió a ofrecer más conciertos, uno en marzo y otro en abril, pero será en el mes de mayo cuando presenta un concierto sin precedentes por su alianza con la Coral Polifónica de Pontevedra para el cierre de temporada de la Sociedad Filarmónica. El acto levantó gran interés entre los vecinos de las poblaciones cercanas. El concierto fue un éxito para el recuerdo inmortalizado por Francisco Pacheco. Asimismo el conjunto orquestal repitió triunfo cuando actuó junto a la Coral en Pontevedra un mes más tarde<sup>11</sup>, en la ciudad natal del conjunto vocal.

A pesar de que la temporada llegó a su fin, los miembros de la nueva agrupación no desacansaron, especialmente su director, García de la Parra, quien fue a Madrid para solicitar una subvención al Estado con el propósito de sostener la orquesta. Tras las negociaciones consiguió el Maestro el envío, en poco tiempo, de una cantidad de dinero para la compra de instrumentos. Asimismo se puso en contacto con compositores e intérpretes de renombre, organizando parte del repertorio de la temporada siguiente y consiguiendo que maestros como Conrado del Campo, Oscar Esplá, Julio Gómez y Benito G. de la Parra donasen obras originales a la orquesta<sup>12</sup>.

Tras los ensayos diarios, el conjunto inaugura la temporada con el concierto del siete de octubre, para solventar las bajas sufridas por los llamamientos a

<sup>10</sup> *Faro de Vigo*, 2 de febrero de 1936.

<sup>11</sup> *Faro de Vigo*, 7 de junio de 1936.

<sup>12</sup> *Faro de Vigo*, 15 de julio de 1936.

filas de algunos músicos<sup>13</sup>, colaboran intérpretes de las Orquestas Sinfónica y Filarmónica de Madrid como Gandía, Gasent, Corvino. El recital se dedicó al Ejército Español lo que incrementó la publicidad y presencia de muchos ciudadanos, consiguiendo una ganancia de 1.267,50 pesetas. El concierto que brindaron a mediados de enero de 1937 también tuvo fines benéficos, en aquella ocasión al hospital del Ejército.

Fue necesario esperar hasta casi finales de abril para volver a escuchar a la tan apreciada Orquesta Viguesa, en la que Corvino participó como violín primero. Terminó la temporada con el último concierto a principios de julio, en el que junto a la Orquesta Filarmónica de la ciudad actuó la pianista viguesa Enriqueta Pascual, además, de Abelardo Corvino.

Comienza la Orquesta Filarmónica su temporada 1937-1938 con un concierto a mediados de noviembre, dedicando, nuevamente, sus beneficios al Ejército. El factor más relevante de esta nueva actuación es la presentación de la nueva composición del maestro Mónico García de la Parra *Añoranzas Célticas*, dedicada a la memoria de los soldados gallegos. Para la presentación de su obra contaban con la colaboración de Lolita Varela Mañá y el barítono Pania-gua, ambos para las partes cantadas. La crítica alabó la compleja estructuración armónica e instrumental de la pieza.

Al día siguiente del concierto, la orquesta de Mónico llevó a cabo un nuevo festival, organizado por la Sección Femenina a favor de las guarderías infantiles de la ciudad. En el concierto participaron numerosas seguidoras de la Sección, que interpretaron las partes cantadas.

A finales de enero la Sección Femenina organiza otra audición a beneficio de la milicia contando con la colaboración de la orquesta viguesa. Como ya venía siendo habitual, se incorporó una pequeña masa coral, formada por aficionados o miembros de otras corales que lograron una interpretación delicada del *Ave María* compuesto por el director Parra. El público aplaudió largamente a la orquesta a lo que esta respondió con la ejecución del *Andante* de la *Sinfonía Italiana* de Mendelssohn, cuya adaptación para voz había sido hecha por el propio Parra con la letra del notario vigués Mata.

Durante este recital gustó especialmente la presencia de esa masa coral, que la crítica identificó como la Polifónica Viguesa. El entusiasmo estaba latente ya que la actividad musical destacaba en la ciudad olívica: "...faltaba dar el úl-

<sup>13</sup> *Faro de Vigo*, 23 de septiembre de 1936.

timo paso en la gran obra artística viguesa –crear una Polifónica– y ese paso se dió; y en el momento más difícil, cuando la mayor parte de nuestras voces varoniles se enronquecen hechas gritos patrióticos, sobre el frío siberiano de los campos de batalla”<sup>14</sup>.

A mediados de abril se presenta un nuevo concierto, organizado por la Casa de la Acción Católica de la mujer y la Biblioteca Mariana. En la tercera parte del programa intervino la reciente formación coral que actuaba junto a la orquesta de Mónico. Se hace pública la necesidad de reforzar la parte vocal solicitando, desde la prensa, más voces de hombre, para poder continuar mejorando en este tipo de interpretaciones. A mediados de junio se organizó el último concierto de la temporada de la orquesta viguesa. La estructura del programa permitía disfrutar del sonido orquestal y solista, con la actuación de Corvino. La última parte incluyó la repetición de la obra de *Añoranzas Célticas* de Parra.

A principios de agosto de 1938 la Sociedad Filarmónica realiza una reunión en la que repararon en el fenómeno de la orquesta viguesa contemplando la posibilidad de unión de ambas por compartir objetivos comunes e incluso miembros. Para tal efecto crean una comisión a la que pertenecían componentes de las dos entidades con el fin de respetar las ventajas de los instrumentistas así como los derechos de los socios para elegir la localidad.

En su primer concierto de la temporada, todavía el programa continuaba figurando como Orquesta Filarmónica de Vigo, sin hacer pública la fusión de ambas Entidades. Continuando con su hábito filántropo de dedicar sus actuaciones a entidades benéficas, en este caso, al *Aguinaldo del Combatiente*.

Durante el mes de abril se ultiman los preparativos para la asociación de las dos entidades: Sociedad y Orquesta. En esta nueva etapa la orquesta reduce el número de conciertos con el fin de crear un repertorio de obras más amplio y poder dedicarse a los ensayos, por ello ofrece cuatro conciertos en 1939, dos en 1940, tres en 1941 y el último de ellos en febrero de 1942, ya que a finales de la temporada la Sociedad Filarmónica, decide transformar la Orquesta Filarmónica en un conjunto de cámara debido al elevado gasto que le ocasionaba, por lo que el comité ve más viable la contratación de orquestas extranjeras que sostener una propia. Tras tal decisión Mónico García de la Parra rechaza el ofrecimiento de continuar la tarea como director dejando al mando a Francisco Rey Ramos. No obstante la trayectoria de la orquesta nos deja datos relevantes a analizar:

<sup>14</sup> *Faro de Vigo*, 28 de enero de 1938.

La programación y elección de las obras para la representación de los conciertos fluctúan a lo largo de los años, al principio las obras se repetían con bastante frecuencia, lo que también coincide con un periodo en el que los conciertos se ofrecían con asiduidad. Hacia el final de la vida artística de la agrupación el repertorio es más variado y las repeticiones a penas se llevan a cabo. A grandes rasgos predominan los compositores centro europeos románticos; llama la atención el caso de Bach, maestro del que se declaraban fervientes seguidores y que marcaban como uno de los compositores a dar a conocer al público y que no llegaron a interpretar hasta finales de 1937, y no fue hasta el año siguiente cuando comenzó a ser habitual entre sus programas. Sus grandes obras de repertorio fueron la *Sinfonía nº13* de Haydn y la *Rapsodia Húngara* de Liszt ya que permanecen dentro de sus programas desde los inicios hasta casi el final del conjunto. Mónico García de la Parra también incluye apuestas más arriesgadas programando obras de maestros contemporáneos como Ravel, Strauss o Manuel Infante, sin perder la oportunidad de presentar sus propias obras como *Ave María* o *Añoranzas Célticas*.

También podemos perfilar la importancia que la Orquesta daba a su programación mediante el estudio de su archivo de partituras, ya que observando las editoriales y sellos de envío podemos advertir que el conjunto vigués se movía entre diversos círculos de influencia. La adquisición de las obras variaba desde proveedores locales como Dositeo Vázquez, otros de ámbito nacional como Casa Erviti o Nicolás Toledo hasta internacionales enviados desde París, Leipzig y Bruselas.

A consecuencia de este estudio y como conclusión podemos asegurar que aunque la Orquesta Filarmónica no tuvo una extensa vida musical, ya que su presencia en los escenarios no superó los seis años, consiguió aunar los anhelos de los vigueses por tener un conjunto propio del que se sentían orgullosos, alcanzando la sensibilización cultural de sus convecinos en un fuerte sentimiento local. Además incrementó el nivel musical de la urbe programando obras de gran interés y fomentando el gusto por la música, que en algunos casos derivó en el estudio pormenorizado de la disciplina. Las clases que se llevaban a cabo para mejorar la calidad artística de los intérpretes originaron que se fuera gestando la institución de una escuela de música, que con el tiempo pasó como herencia a la Sociedad Filarmónica, sobreviviendo hasta que la presencia de un conservatorio en la ciudad la hizo insostenible.

### Obras citadas:

- [S.a.], (1935): *Faro de Vigo*, 6 de septiembre, 2.
- \_\_\_ (1936): *Faro de Vigo*, 23 de enero, 6.
- \_\_\_ (1936): *Faro de Vigo*, 28 de enero, 2.
- \_\_\_ (1936): *Faro de Vigo*, 29 de enero, 5.
- \_\_\_ (1936): *Faro de Vigo*, 2 de febrero, 2.
- \_\_\_ (1936): *Faro de Vigo*, 7 de junio, 2.
- \_\_\_ (1936): *Faro de Vigo*, 15 de julio, 2.
- \_\_\_ (1936): *Faro de Vigo*, 23 de septiembre, 2.
- Cunqueiro, Álvaro *et al*, (1980): *Vigo en su historia*. Vigo: Caja de Ahorros Municipal Mónico García de la Parra (1936): *Faro de Vigo*. 1 de enero, p 13.
- Lamas, Jorge (2010): “La movida de los años veinte”. En *La Voz de Galicia*, 9 de junio.
- Leiva Piñeiro, Asterio (2012): “A banda municipal de Vigo no cambio de século:1883-1912”. En Capelán Fernández, Montserrat *et al*. (eds). *Os soños da memoria: documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*. Pontevedra: Deputación, 385-407
- Mallo, Albino (2010): *Algo más que un café: O Derby de Vigo, 1921-1968*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Mosquera, Javier (2013): “Fallece en Chile Ramón Nieto”. En *Faro de Vigo*, 27 de julio.



## XÉNESE E RECEPCIÓN DA *SONATA PARA CLARINETE Y PIANO* (1947) DE JESÚS BAL y GAY<sup>1</sup>

ASTERIO LEIVA PIÑEIRO

*Conservatorio Superior de Música de Vigo*

**RESUMO:** *A Sonata para clarinete y piano* (1947) do lucense Jesús Bal y Gay eríxese na peza máis significativa do repertorio concibido por compositores galegos para o dúo camerístico de clarinete e piano non só por tratarse da súa primeira mostra –hogano histórica–, senón tamén polo extraordinario grao de difusión que acadou en México, Estados Unidos e mais en terras galegas. Composta durante o seu exilio mexicano e definida por el mesmo como a obra máis ambiciosa do seu catálogo, a *Sonata para clarinete y piano* encarna a esencia da súa linguaxe compositiva de raíz neoclásica: a estrita suxeición a esquemas formais pretéritos no seo dun discurso, firmemente tonal, caracterizado pola alta concentración motívica e a economía de medios expresivos.

**PALABRAS CLAVE:** Jesús Bal y Gay, Sonata, clarinete, piano, música de cámara galega.

**RESUMEN:** *La Sonata para clarinete y piano* (1947) del lucense Jesús Bal y Gay se erige como la pieza más significativa de la lista concebida por compositores gallegos para el dúo camerístico de clarinete y piano, no sólo por tratarse de su primera muestra –hogaño histórica–, sino también por el extraordinario grado de difusión que consiguió en México, Estados Unidos y en tierras gallegas. Compuesta durante su exilio mexicano y definida por él mismo como la obra más ambiciosa de su catálogo, la *Sonata para clarinete y piano* encarna la

<sup>1</sup> Este traballo foi realizado no marco do I+D+i: *Fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875-1951): Ciudades del Eje Atlántico* (REF: HAR2015-64024-R), proxecto de investigación financiado polo MINECO mediante unha axuda con Fondos FEDER da Unión Europea.

esencia de su lenguaje compositiva de raíz neoclásica: la estricta sujeción a esquemas formales pretéritos en el seno de un discurso, firmemente tonal, caracterizado por la alta concentración motivica y la economía de medios expresivos.

**PALABRAS CHAVE:** Jesús Bal y Gay, sonata, clarinete, piano, música de cámara gallega.

**ABSTRACT:** *The Sonata for Clarinet and Piano* (1947) by Jesús Bal y Gay stands as the most significant piece of the repertoire conceived as such by Galician composers for the duo of clarinet and piano not only because it is the first example of such, but also due to its widespread performance in Mexico, the United States and even in Galicia. Composed while he was exiled in Mexico and defined by him as the most ambitious of his catalogue, the *Sonata for Clarinet and Piano* embodies the essence of his style of composing, of the neoclassical school: strictly set within a formal framework from the past, definitely tonal, characterized by a highly concentrated motif and very economical with its means of expression.

**KEYWORDS:** Jesús Bal y Gay, Sonata, clarinet, piano, galician chamber music.

## Introdución

A actividade polifacética de Jesús Bal y Gay (Lugo, 23-VI-1905; Madrid, 3-III-1993) nos eidos da musicoloxía, o folclore, o ensaio, a crítica musical ou a composición, convérteo hoxe nunha das figuras máis transcendentais do panorama intelectual e artístico galego do pasado século XX. Fortemente vencellado á Residencia de Estudiantes, o seu periplo vital en Lugo, Santiago de Compostela, Madrid, Cambridge e México fixo posible que establecese un estreito contacto coa intelectualidade galeguista da época así como con persoeiros do talle de Federico García Lorca, Luis Buñuel, Manuel de Falla, Ígor Stravinski ou Carlos Chávez; esta circunstancia devirá nun enriquecemento artístico que marcará profundamente o seu ideario estético, o cal estivo encamiñado cara á universalización da cultura galega mediante a adscrición ás correntes vangardistas do momento— baixo os preceptos do neoclasicismo e tomando como referentes creativos mormente as figuras de Falla e Stravinski—.

A súa etapa en terras mexicanas, froito dun exilio que se prolongou durante máis dun cuarto de século, resultou decisiva no tocante á súa produción compositiva en canto que, ata a súa chegada a México, o seu catálogo atopábase limitado a tan só dúas obras: a inconclusa *Suite* (1930), para piano só, e *Seis pezas para canto e piano encol de verbas de Amado Carballo* (1931), ámbalas dúas nadas no seo do ambiente cultural desenvolvido na Residencia de Estudiantes. Así pois, nos primeiros anos da súa etapa mexicana, alén de compaxinar unha inxente actividade musicolóxica coa súa faceta como crítico musical —levada a cabo no xornal *El Universal* dende 1939 ata 1951, tarefa non exenta de arduas controversias no decurso dos últimos anos—, Bal engrosará progresivamente o seu catálogo coas pezas *Epitalamio en sol* (1939), para piano, *Cuatro piezas para canto y piano* (1940-42) ou o seu debut orquestral *Serenata* (1942), para cordas, cuxa estrea lle brindou un recoñecemento unánime no panorama musical mexicano.

Non obstante, será nos vindeiros anos cando acometa as composicións máis representativas do seu ideario estético, especialmente no que se refire ao

*Divertimento* (1945), para cuarteto de madeiras, a *Sonata para clarinete y piano* (1947) e, sobre todo, o *Concerto grosso* (1951), para frauta, óboe, clarinete, fagot e orquestra de cordas, obra esta última que clausurará o seu catálogo en plena madurez creativa do mestre lucense. Neste senso, resultan altamente ilustrativas as súas propias verbas, as cales explican en gran medida a súa discreta dedicación á angueira compositiva:

Me he planteado muchas veces qué motivos me han impulsado a componer. Siempre coincidí en mis respuestas a mí mismo. Nunca he compuesto movido por causas externas: entorno musical, ambiente musical en el que me movía, el estudio de alguna obra determinada, etc. Es posible que todo o algo de esto haya influido de forma directa o de tal modo del que yo no haya tenido conciencia. De mi «autoanálisis» surge siempre una respuesta positiva a la necesidad, a algo que estalla en mí y me produce la inquietud de componer como menester expresivo. Prueba de ello es que he dejado de componer hace muchos años —desde antes de 1960— por falta de ganas, por falta de necesidad, por la misma razón por la que cada vez que compuse lo hice por necesidad imperiosa e insoslayable de expresarme. No puedo explicarlo de mejor modo. Sólo sé que en mí ha surgido siempre de mi propio interior la «obligación» de componer y siempre sin «iluminaciones externas» (*apud* Bal e García, 1990: 163).

### **Xénese e concepción da *Sonata para clarinete y piano* de Jesús Bal y Gay**

Tal e como figura nas diferentes edicións da súa partitura, a composición da *Sonata para clarinete y piano* en terras mexicanas estendeuse ao longo de case ano e medio, iniciándose en maio de 1946 e rematando en setembro de 1947, data de finalización do seu proceso creativo que Bal deixou indicado de maneira deliberada nos derradeiros compases da obra. Estructurada en tres movementos cunha duración próxima aos quince minutos, a *Sonata para clarinete y piano* resulta a obra de maiores dimensións da súa autoría; neste senso, o propio Bal y Gay concibiu a *Sonata* coa firme intención de crear unha peza de maiores proporcións que as súas predecesoras, aspecto que devirá na concepción da obra máis ambiciosa do seu catálogo e a conseguinte preocupación polo seu máximo perfeccionamento a nivel formal:

Las obras un poco grandes, la *Sonata para clarinete y piano*, por ejemplo, obedece a un concepto de la forma clásica, aunque sin modelo alguno

que sirviera de referencia o, al menos, de punto de mira. El porqué de la *Sonata* está en la necesidad de tener un «Hijo» grande, por menester y por deseo de hacer una obra grande, dado que la *Serenata* es mucho más concisa. La *Sonata*, sin embargo, está hecha con pretensiones. No me costó trabajo esa amplitud. Tampoco me suponía gran esfuerzo el que la forma de mis obras resultase lo más perfecta posible. Siempre me fue fácil. Yo no lloré lágrimas de rabia por no encontrar la salida. Me fue fácil. Claro es que si llego a encontrar dificultad, lo deajo. Naturalmente. No lo sé, pero creo que esa facilidad era la resultante de tener un concepto, bastante o muy claro, de la Forma. Puedo decir, aunque parezca pedantería, que la Forma la llevaba dentro (*apud* Bal e García, 1990: 168).

A elección do clarinete para a composición do único dúo camerístico con piano que acometeu ao longo da súa traxectoria creativa confirma a querenza de Bal polas posibilidades tímbricas e sonoras deste instrumento en particular, máis se cabe, tendo en conta o seu emprego en tres das súas pezas máis emblemáticas –*amais da Sonata para clarinete y piano, o Divertimento e o Concerto grosso*– pese ao discreto número de obras que integran o seu catálogo. A raíz das singulares propiedades acústicas do clarinete, a posibilidade de traballar con tres rexistros moi diferenciados a nivel tímbrico foi unha peculiaridade que atraeu en gran medida a Bal y Gay, animándoo definitivamente a elixir este instrumento; con todo, Bal contaba xa cunha experiencia previa no estudo das características tímbricas do clarinete a través do *Divertimento*, obra que supuxo un primeiro achegamento ás súas posibilidades sonoras, as cales na *Sonata* serán obxecto dun maior grao de exploración:

Difiere de las demás composiciones mías en su amplitud, un ensayo al margen de la concisión y economía de medios que caracterizan a aquellas. Su primer tiempo tiene un ímpetu y un lirismo que parece evocar a Brahms, pero ello no se debió a ningún propósito experimentalista, sino que nació así porque sí. Sin embargo, el análisis de su material temático revela una concisión o economía de medios que en nada difiere del neoclasicismo al que siempre me sentí afiliado. La razón por la que se me ocurrió escribir para el clarinete y no para el violín, pongamos por caso, fue la variedad de timbres –«color del sonido» llaman certeramente los alemanes al timbre– que el clarinete atesora en sus tres registros. En esa realidad tímbrica hay también la cualidad, señalada en algunos tratados de orquestación, de imitar o fingir, como eco, el timbre

de otro instrumento. Esa cualidad también la aproveché aquí en relación con el piano (*apud* Bal e García, 1990: 236-237).

Así pois, alén da firme suxeición da *Sonata para clarinete y piano* aos preceptos neoclásicos –en clara confrontación coa estética romántica–, Bal y Gay, como tantos outros compositores do século XX que acometeron a creación de pezas camerísticas para clarinete e piano, reconece na concepción da súa *Sonata* a influencia inspiradora de Johannes Brahms. A teor das verbas de Bal, este influxo, o cal resulta especialmente significativo no primeiro movemento da *Sonata para clarinete y piano*, pode rastrexarse de maneira máis substancial no movemento inaugural da primeira das dúas sonatas homólogas de Brahms –obras mestras do repertorio de cámara para clarinete que, de seguro, coñecía en profundidade o mestre lucense– tendo en conta as analoxías que ámbolos dous movementos presentan no tocante aos seus *tempi*, á planificación métrica e ao lirismo dos seus respectivos grupos temáticos.

Durante a súa estadía en Cambridge entre os anos 1935 e 1938, Bal y Gay comezou a interesarse na produción do compositor alemán, maiormente a través do seu repertorio camerístico e, sobre todo, no que respecta ao seu quinteto para clarinete e cordas; a audición desta obra causará fonda impresión en Bal, momento a partir do cal acabará por converterse nun fervente admirador do seu legado musical:

Brahms empezó a interesarme y a gustarme ya tarde, en Cambridge. A los conciertos de música de cámara iba con Trend, con Madame Scherchen, etc. Nos reuníamos en aquellos grandes salones y escuchábamos a los formidables intérpretes. Antes había oído con recelo a Brahms, porque iba educado en Madrid en el Brahms de las sinfonías, y me resultaba pesado. Pero un día me encontré en Cambridge con Brahms y su «Quinteto para clarinete» y apareció ante mí otro mundo. De este modo me convertí a Brahms. Luego leí lo que decía un crítico inglés: «Brahms no gusta hasta los cuarenta años». Debí haber pasado por la misma experiencia. El Quinteto es una maravilla y me alegro que haya sido esta obra la que me haya abierto las puertas a Brahms (*apud* Bal e García, 1990: 152-153).

Así e todo, o persoeiro que exercerá un influxo directo na concepción da *Sonata para clarinete y piano* de Bal é Ígor Stravinski, unha das referencias artísticas máis determinantes ao longo de toda a súa traxectoria creativa, a quen

tivo a oportunidade de tratar asiduamente nas súas múltiples visitas a México trabándose, ao fin, unha amizade imperecedeira entre ámbolos dous músicos. Este contacto persoal posibilitou ademais a consulta de varias composicións de Bal y Gay por parte do compositor ruso e a confirmación da súa estima pola produción baliniana (Bal e García, 1990: 120); no caso concreto da *Sonata para clarinete y piano*, esta influencia resultará aínda máis decisiva tendo en conta as recomendacións que Stravinski efectuou ao respecto do *Divertimento*, as cales estiveron encamiñadas cara a unha maior explotación do parámetro rítmico mediante o manexo recursivo de figuras de valor máis curto e abundantes trocos de compás:

La *Serenata*, el *Divertimento* para maderas y alguna cosa más se los enseñé a Stravinsky. Eso también fue un triunfo mío porque a Stravinsky no le gusta leer cosas ajenas. Un día fue a casa, se sentó al piano a leer la *Serenata*, la estuvo viendo, callado, y de repente dijo: esto me gusta, un pasaje. Ni gran elogio, ni nada. Luego le enseñé el *Divertimento*; bueno, pues él en seguida se dio cuenta de una cosa, me dijo: la figuración de los temas era semejante en cuanto, vamos a decir si estaba en dos por cuatro, yo empleaba negras, corcheas, blancas, una cosa un poco fría, un poco esquemática. No sé. Pero me dijo: por qué no emplea usted también figuras más pequeñas, *des petites notes*. Estudie usted a Verdi. Él siempre fue muy partidario de Verdi. Yo comprendí lo que quería decir; no necesitaba estudiar a Verdi, pero en fin. Y la *Sonata de clarinete* es el fruto de aquel consejo, que efectivamente hay una figuración de lo más variada y ya no aquella rigidez del compás que se nota un poco (*apud* Arias, 2005: 118-119).

Así pois, Bal valorou positivamente os consellos de Stravinski na concepción da *Sonata para clarinete y piano* aínda que adaptándoos aos preceptos estéticos que emanan do seu legado musical: a suxeición á tonalidade como eixe vertebrador da súa produción, o emprego dunha articulación formal segundo os canons clásicos e a querenza pola concisión temática no seo dun discurso que remite preferentemente a texturas contrapuntísticas.

Con todo, a circunscrición na *Sonata* aos principios tonais será enriquecida en numerosas pasaxes co recurso ao bitonalismo –especialmente notorio no seu movemento inaugural–, práctica que, alén dun mero artificio harmónico, Bal concibía como un elemento estrutural en si mesmo, na medida en que lle permitía dotar de maior relevancia ás diferentes voces dun entramado contra-

puntístico. Así mesmo, as tonalidades escolleitas para a confección destas pasaxes bitonais demostran a preocupación de Bal y Gay polo seu estreito emparentamento acústico, co fin de atenuar o efecto disonante da súa escoita simultánea.

Outro dos aspectos nos que máis incidiu o mestre lucense ao longo de toda a súa traxectoria compositiva foi o progresivo perfeccionamento dun discurso musical baseado na economía de medios, a concisión melódica e o desenvolvemento temático a partir de breves células –sirva como exemplo a omnipresencia do motivo inaugural durante toda a obra e o seu carácter cíclico–; neste senso, a *Sonata para clarinete y piano* supón unha evolución substancial con respecto a anteriores composicións da súa autoría e a mostra máis xenuína do seu catálogo creativo á espera do *Concerto grosso*, o cal, segundo o seu autor, se erixe no traballo que mellor define a súa personalidade estética e a evolución da súa linguaxe compositiva. A estima que o propio Bal posuía da *Sonata para clarinete y piano* levouno a comparar a súa factura coa do *Concerto grosso*, circunstancia que confirma a súa alta consideración por ámbalas dúas obras:

Si tuviera que conservar una sola de mis obras, desde luego, sin temor a dudas, salvaría el *Concerto grosso*; aunque hay otra que no me parece mal, que se podría comparar con el *Concerto grosso*, que es la *Sonata para clarinete y piano*. No voy a pecar de falsa modestia y me atrevo a decir que cuando los vi impresos y los oí me encontré con cosas que hubiera modificado con gusto. No he quedado nunca plenamente satisfecho con ninguna obra mía, pero sí lo suficiente para hacerlas oír y para publicarlas. Sí. No son ningún mamarracho ni ninguna arbitrariedad, pero seguramente si hubiera tenido tiempo y humor hubiera modificado algo –que sé yo– o escrito otras cosas (*apud* Bal e García, 1990: 164).

### **Estrea e difusión en terras mexicanas**

Pouco despois de que Bal y Gay rematase a composición da *Sonata para clarinete y piano*, proceso que, tal e como apuntabamos, abrangueu dende maio de 1946 ata setembro de 1947, terá lugar a súa primeira audición pública no marco do V Programa da segunda tempada dos “Conciertos de los Lunes”, estrea absoluta que se rexistrou o 29 de setembro de 1947 na Sala Schiefer da cidade de México e que contou para a ocasión con dous protagonistas de excepción, o daquela clarinete principal da Orquesta Sinfónica Nacional de México, Martín García, e o propio Jesús Bal ao piano:



El estreno lo hicimos el primer clarinete de la sinfónica y yo al piano, en los Conciertos de los Lunes de la sala Schiefer. Este clarinete, cansado de tocar en la sinfónica de primer clarinete, cuando tenía un solo lo hacía; se asustó y hubo un pasaje en que dejó de tocar él y yo seguí con la parte de piano hasta que él llegó y me dijo: mire usted, yo no vuelvo nunca más a tocar como solista porque no estoy acostumbrado y no sé qué y no sé cuántos. Pero fue un desastre, es decir que parte de esa música el público no la oyó. No lo notó nadie, aunque luego yo se lo conté a los demás, incluso había una amiga que tuvo mucha gracia que le llamaba al amigo éste a sus espaldas, claro, el bandido. Me dejó colgado en aquellos momentos, se calló, fue horrible. Luego ya muy bien. Luego surgieron otros clarinetes buenos, muy buenos, otro mexicano (*apud* Arias, 2005: 153-154).

Así pois, alén dos problemas interpretativos acaecidos na estrea da *Sonata para clarinete y piano*, resulta preciso destacar a premura na montaxe da obra a teor da data indicada como peche do seu proceso compositivo e a celebración deste concerto, máis se cabe, tendo en conta o considerable nivel de esixencia técnica que demanda e a necesaria imbricación instrumental que require a súa abordaxe interpretativa. En todo caso, non temos constancia de novas reposicións da *Sonata para clarinete y piano* de Bal y Gay a cargo de Martín García pese a que, anos máis tarde, este mesmo clarinetista colaborará na estrea doutra das pezas máis importantes do catálogo do mestre lucense: o *Concerto grosso* (1951), cuxa primeira audición pública tivo lugar o 30 de marzo de 1951 e estivo protagonizada pola Orquesta Sinfónica Nacional de México (Arias, 2005: 167), baixo a dirección de José Pablo Moncayo, xunto á actuación solista de membros integrantes da citada agrupación: Agustín Oropeza (fauta), Ben Ftorch (óboe), Martín García (clarinete) e Alfredo Bonilla (fagot).

Non obstante, a figura máis destacada na posterior difusión da *Sonata para clarinete y piano* de Bal en terras mexicanas será o clarinetista Anastasio Flores, daquela mestre do Conservatorio Nacional de Música de México e clarinete principal das orquestras Sinfónica Universidad Nacional Autónoma e Sinfónica Nacional de México, quen aglutinará alomenos catro reposicións da *Sonata* na década dos cincuenta e sesenta do pasado século, a partir das cales Bal y Gay lle outorgará un estimable recoñecemento e beneplácito a nivel interpretativo. A primeira reposición da que temos constancia a cargo de Anastasio Flores remite ao décimo programa do ciclo “Conciertos de Bellas Artes” –consecuente

directo do devandito ciclo “Conciertos de Los Lunes”, creado polo grupo «Nuestra Música» e do que formaba parte Bal xunto a outros compositores como Carlos Chávez, Rodolfo Halffter, Blas Galindo, José Pablo Moncayo, Adolfo Salazar e Luis Sandi— que tivo lugar o 17 de novembro de 1952 na Sala Manuel Ponce do Palacio de Bellas Artes de México da man do citado clarinetista e Raquel Mintz de Fridman ao piano (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1952). A *Sonata para clarinete y piano* de Bal y Gay a cargo de ámbolos dous intérpretes foi a primeira das obras programadas neste concerto cuxa primeira parte incluiu ademais a interpretación do *Kleine Kammermusik op. 24, n.º 2* de Paul Hindemith, da man de Gildardo Mojica (fauta), Luis Segura (óboe), Salvador Márquez (trompa), Aurelio Fernández (fagot) e Anastasio Flores ao clarinete.

Anos máis tarde, Anastasio Flores acometerá a *Sonata* de Bal no marco da XII Edición dos “Conciertos de Difusión Cultural”, organizados pola Universidad Nacional Autónoma de México, edición que rexistrou un total de sete concertos que contaron coa participación de intérpretes de recoñecido prestixio internacional; sirva como exemplo a actuación do afamado pianista Alfred Brendel no quinto dos sete concertos, o cal tivo lugar o 23 de abril de 1961 no Auditorio de Medicina da citada institución. Este mesmo espazo acolleu daquela unha nova interpretación da *Sonata para clarinete y piano*, a cargo de Anastasio Flores e a pianista María Teresa Rodríguez, nun recital celebrado o 9 de abril do mesmo ano —o terceiro concerto da citada edición— que ademais incluiu obras de Paul Hindemith e Johannes Brahms (México: Dirección General de Difusión da Universidad Nacional Autónoma de México, 1961). A terceira das reposicións da man de Anastasio Flores enmarcouse de novo nos xa citados “Conciertos de Difusión Cultural”, concretamente no quinto concerto da súa XV Edición, recital concibido baixo o título «Homenaje a Debussy». Formando dúo camerístico nesta ocasión coa reputada pianista e compositora mexicana Alicia Urreta, ámbolos dous intérpretes protagonizaron o 8 de abril de 1962 unha nova interpretación da *Sonata para clarinete y piano* de Bal y Gay xunto coas pezas para clarinete e piano *Petite Pièce e Première Rhapsodie* de Claude Debussy (México: Dirección General de Difusión da Universidad Nacional Autónoma de México, 1962).

Finalmente, tal e como adiantabamos nas liñas precedentes, temos constancia dunha cuarta e última reposición da *Sonata* de Bal a cargo de Anastasio Flores, cuxa principal peculiaridade reside no feito de que o pianista co que compartiu escenario foi o propio Jesús Bal y Gay. Esta información emana

neste caso dun recorte de prensa con datación sen determinar; o artigo periódico en cuestión remite á sección musical do xornal *El Universal* e está firmado por unha das figuras máis representativas do panorama musical mexicano do momento: Rodolfo Halffter. O seu contido versa sobre a celebración dun dos concertos enmarcados no ciclo “Música Íntima para México”, cuxa organización remite ao Instituto Anglo-Mexicano de Cultura, e o seu autor, tras realizar un breve apuntamento da *Sonata para clarinete y piano* de Bal y Gay, confirma a súa interpretación da man de Anastasio Flores e o propio compositor ao piano:

Es ésta una obra redonda, de apretada textura –nada falta y nada sobra–, que acusa, compás por compás, la mano segura de un auténtico compositor, dotado de viva imaginación, La línea melódica (generosa, espontánea y pasada por el tamiz del fusto más exigente) se reparte por igual entre los dos instrumentos. Trátase, en rigor, de un verdadero dúo. Es decir, ninguno de los dos instrumentos desempeña el papel secundario de mero acompañante. La parte confiada al clarinete está escrita con verdadero conocimiento de los recursos de este instrumento. Los diferentes registros son explotados con idéntica maestría. La personalidad definida de Bal y Gay, formada en la dura disciplina de Igor Stravinsky y de Manuel de Falla, está presente a lo largo de toda la sonata, que fue acertadamente interpretada por el excelente clarinetista Anastasio Flores y el propio autor (Halffter: s.d.).

Así pois, alén das certas verbas de Halffter en torno á *Sonata* amais do eloxioso recoñecemento que tributa á tarefa compositiva de Bal, o citado documento confirma o destacado quefacer do mestre lucense como intérprete do piano. Logo das vicisitudes comentadas na súa primeira audición pública, é probable que Bal decidise protagonizar unha nova interpretación da *Sonata para clarinete y piano*, pouco despois da súa estrea, para o que contou coa colaboración do clarinetista Anastasio Flores. Por último, no tocante á difusión da *Sonata* en México, cómpre indicar que a primeira edición da súa partitura tivo lugar en 1953 a cargo de Ediciones Mexicanas de Música, editorial pioneira que tamén foi promovida polo citado grupo de compositores «Nuestra Música» como canle para a publicación de obras da súa autoría. Así e todo, en 1965 a *Sonata para clarinete y piano* de Bal y Gay será obxecto dunha segunda edición a cargo da editorial neiorquina Peer International Corporation –con

posteriores reedicións facsimilares levadas a cabo pola súa homóloga Peer Music–, aspecto que, sen dúbida, influirá de xeito decisivo na súa ulterior difusión nos Estados Unidos.

### Recepción en Estados Unidos

Ao respecto do impacto da *Sonata para clarinete y piano* de Jesús Bal en terras estadounidenses, hoganó é posible rastrexar alomenos dous documentos de natureza heteroxénea que resultan de inestimable axuda para acadar un primeiro achegamento á obra no tocante á súa recepción e difusión nos Estados Unidos. O primeiro deles resulta unha misiva, con data de 2 de maio de 1958, dirixida ao mestre lucense polo eminente hispanista Robert Stevenson –daquela profesor asociado do Departamento de Música da Universidade de California– co gallo dunha das interpretacións da *Sonata para clarinete y piano* de Bal y Gay a cargo do célebre clarinetista norteamericano Richard Dufallo<sup>2</sup>:

Dear Señor Bal y Gay: your beautiful Clarinet Sonata was the “hit” of the evening at last Monday night’s concert. The performance left nothing to be desired. Mr. Dufallo ranks as one of the finest clarinetists in these parts. He tremendously enjoyed playing your work and has asked me to convey his felicitations. Formally as well as in emotional content, your Sonata must be called no less than a masterwork. I sat by our chief administrative officer on this campus, Chancellor Raymond B. Allen, during the performance of your Sonata. He greatly admires the work and thought is a fitting climax to the first half of the program. Among the other distinguished persons who attended was the well-known North American composer, Lukas Foss. He too has asked me to congratulate you. Your Sonata was taped in case you should wish to hear how it sounded. I must not let this occasion pass without thanking you also for the fine edition of the Convento del Carmen Codex wich you gave us some years ago. I trust that you saw my enthusiastic review in NOTES OF THE MUSIC LIBRARY ASSOCIATION. The fact that both Guerrero’s Beata es Mass as well as Victoria’s Ave maris stella Mass are

<sup>2</sup> Alén da súa brillante faceta como clarinetista, Richard Dufallo (Indiana, 30-I-1933; Texas, 16-VI-2000) estudou composición con Lukas Foss e Pierre Boulez para logo desenvolver unha brillante carreira como director de orquestra á fronte de prestixiosas agrupacións como a Filarmónica de Nova Iorque, Sinfónica de Chicago, Filarmónica de Berlín, Sinfónica de Londres ou a Orquesta Nacional de España.

joined in this codex with so much fine music by Juan de Lienas stimulates all the greater interest in the artistic personality of the latter. I am grateful to you for many past favors, and hope some day soon to express my appreciation to you personally (Stevenson: 1958).

Tendo en conta a información emanada deste documento, se ben non permite esclarecer algúns datos relevantes en torno á celebración deste concerto tales como a data concreta ou, máis se cabe, o pianista que compartiu con Dufallo a interpretación da *Sonata*, sí resulta factible constatar que a *Sonata para clarinete y piano* de Bal foi acometida nun dos concertos organizados no seo da Universidade de California, apuntando como data máis probable da súa celebración o 28 de abril de 1958. En todo caso, cómpre reparar na multitude de eloxios e felicitacións que Robert Stevenson lle transmite a Bal, tanto propias como en nome do clarinetista Richard Dufallo, do rector da citada institución académica, Raymond B. Allen, así como do célebre compositor Lukas Foss –profesor de composición na devandita universidade e mais colega de Stevenson–, como mostra da boa acollida que acadou a audición da *Sonata para clarinete y piano* no marco deste singular concerto.

O segundo dos documentos que remite á súa difusión en terras norteamericanas entronca cunha gravación venal que, a principios da década dos oitenta do pasado século, incluiu o rexistro discográfico da *Sonata para clarinete y piano* de Bal y Gay; protagonizada polos estadounidenses Brian Schweickhardt (clarinete)<sup>3</sup> e John Cobb (piano), este rexistro sonoro foi publicado baixo o título *The composer's clarinet* (Ohio: Coronet, 1981), hogan gravación histórica que se erixe no primeiro rexistro da *Sonata para clarinete y piano* de Bal y Gay do que temos constancia.

Así pois, este traballo discográfico, o cal recolle a maiores as pezas *Sonata no. 2 in E b major* de François Devienne, *Three pieces, op. 26* de John McCabe, *Da lontano fantasy, op. 32* de Johan Kvandal e *Three miniatures for clarinet and piano* de Krzysztof Penderecki, naceu coa intención dos seus intérpretes por mostrar diferentes achegas de compositores que escribiron para esta formación camerística. Alén da súa posible estima como unha das obras máis representa-

<sup>3</sup> Discípulo do afamado mestre Robert Marcellus, Brian Schweickhardt (Phoenix, 1945; Sacramento, 2003) acadou o posto de clarinete principal na Sacramento Symphony Orchestra e Detroit Symphony Orchestra, desenvolvendo asemade un destacado labor como solista, director de orquestra e no eido da música de cámara, este último levado a cabo principalmente no seo das agrupacións Contemporary Chamber Ensemble of Detroit, Trio con Brio ou The Chamber Music Society of Sacramento.

tivas do repertorio para clarinete e piano, a elección da *Sonata para clarinete y piano* de Bal para a súa inclusión neste rexistro comercial pode entenderse tendo en conta que esta foi unha das obras que interpretou Brian Schweickhardt no seu concerto final de Master in Performance pola Universidade de Michigan –celebrado en Detroit o 28 de abril de 1981–, circunstancia que pouco despois levouno a acometer a súa gravación discográfica.

### Impacto da *Sonata de Bal* en España

Trinta e dous anos despois da súa estrea absoluta en México, a primeira audición pública da *Sonata para clarinete y piano* de Bal y Gay en España terá lugar no marco da segunda edición do Festival Musical do Vran “Cidade de Vigo” –auspiciado por Xuventudes Musicales de Vigo en colaboración coa Fundación Gulbenkian de Lisboa e a Secretaría do Estado da Cultura de Portugal e mais o patrocinio do Concello de Vigo e o Ministerio de Cultura–, o cal supuxo un fito importante no panorama musical galego, a teor da súa actividade en prol da difusión da música galega, polo que foi galardoado co “Premio da Crítica” (Fundación Premios da Crítica Galicia, 1980). A citada interpretación da *Sonata* de Bal, protagonizada polo clarinetista Jesús Villa-Rojo e Luis Rego ao piano, enmarcouse nun concerto celebrado o 17 de xullo de 1979 no Auditorio do Concello de Vigo; este concerto foi concibido ademais como unha xornada de estudo e homenaxe á traxectoria compositiva de Bal para o que incluíu unha conferencia de Enrique X. Macías<sup>4</sup> –daquela director artístico deste festival–, baixo o título «Jesús Bal y Gay e o seu pensamento musical», en torno ao periplo artístico do mestre lucense. Con motivo deste acto e a fin de ser incluído no programa de man da citada edición do festival, Bal elaborou unhas notas nas que eloxia o labor de Xuventudes Musicales de Vigo ademais de agradecer a súa iniciativa pola estrea da *Sonata para clarinete y piano* en España:

As Xuventudes Musicales tiveron, ó meu xuicio, un nacemento milagrento. Foi un portento auténtico que veu relevarnos –ou, máis ben, a nos reiterar– que o espírito non só é imperecedeiro, senón tamén “zoa onde quere”. No seo dunha Europa arrasada pola barbarie guerreira, alí

<sup>4</sup> O compositor vigués Enrique X. Macías Alonso mostrou un especial interese pola figura de Jesús Bal y Gay, erixíndose nun dos principais estudiosos do seu pensamento musical amais de colaborar na difusión do seu catálogo compositivo en Galicia. En 1977 iniciouse unha relación epistolar entre ámbolos dous músicos que ao fin cristalizará nun cuestionario de corenta e catro preguntas, as cales constitúen hoxano un documento de inestimable axuda para profundizar na traxectoria artística de Bal (Villanueva, 2005: 106).

onde o que loxicamente se podería dar era unha mortal cansa, unha desgana suicida e un remordemento sen consolo, xurdiu o anxeo dunha paz activa asentada na vocación da Música como vencello fraterno e universal entre os mozos superviventes daquela barbarie. Vós, amigos de Xuventudes Musicales de Vigo, non podeades saber, pola vosa idade, o que foi aquilo para quen tiñamos asistido con fondo pesimismo a aquel derrubamento. Foi sentir un renacer inesperado das forzas espirituales do mundo, e, como símbolo e mostra fiel, dese arte co que o home se pode expresar sen necesidade de palabras nin imaxes nin ideoloxías. Por todo o que vos veño de decir, comprenderedes a ledicia que me causa ver nun programa voso unha obra miña. E algo así como se me sentise rexuvenecer radicalmente, como se me sentise un camarada máis na vosa nobre tarefa en pro da Música e de Galicia. Por elo teño que vos expresar a miña máis fonda gratitude (Bal: 1979).

Nos vindeiros anos, estes mesmos intérpretes acometerán varias reposicións da *Sonata* de Bal no seo da capital madrileña; de entre estas destaca a rexistrada o 17 de marzo de 1983 no Instituto Francés de Madrid, recital enmarcado no IX Ciclo de Conciertos “Aula de Nueva Música”, o cal estivo protagonizado polo Laboratorio de Interpretación Musical (LIM) –cuxo fundador e principal director dende 1975 foi Jesús Villa-Rojo– e no que se abordaron pezas de Rodríguez Albert, Martín Pompey ou Jesús Bal, entre outros.

No tocante ao labor de Jesús Villa-Rojo como máximo responsable da difusión da *Sonata para clarinete y piano* de Bal y Gay en España, cómpre subliñar que o seu primeiro contacto co mestre lucense tivo lugar en 1965, en calidade de alumno de composición do Curso Internacional de Música Española “Música en Compostela”; a partir deste momento, entre ámbolos dous músicos fraguouse unha profunda relación de amizade e admiración mutua, converténdose, ao fin, no seu intérprete máis autorizado non só a teor das numerosas ocasións nas que abordou a *Sonata para clarinete y piano*, senón tamén pola gran estima que Bal y Gay posuía da faceta interpretativa de Villa-Rojo:

Encontré un intérprete satisfactorio para mi Sonata, suerte que raramente se le da al compositor, creador que, al revés del pintor o el escultor, no se basta a sí mismo para dar vida a sus obras y frecuentemente las ve desfiguradas por la incomprensión y la soberbia del necesario colaborador que es el intérprete. Gracias mil amigo Villa Rojo (*apud* Villa-Rojo, 2003: 219).

Así pois, Villa-Rojo proseguirá o labor de difusión da *Sonata* de Bal ata ben entrado o novo século, no entanto, formando dúo co pianista Gerardo López Laguna. Algunhas das reposicións da obra a cargo de ámbolos dous intérpretes acaeceron no seo da Residencia de Estudiantes; sirvan como exemplo as homenaxes a Jesús e á súa dona Rosita celebradas na Residencia o 21 de xuño de 1990 e o 10 de febreiro de 1994 –esta última, pouco despois do falecemento de Bal, concibida como unha homenaxe póstuma que incluíu ademais a celebración dunha mesa redonda coa participación de Ramón Barce, Antonio Buxán e José Filgueira Valverde, entre outros–. A estas homenaxes hai que engadir o máis recente ciclo de concertos relativo á exposición «Tientos y Silencios. Jesús Bal y Gay (1905-1993)», feito que supuxo o rexistro de tres novas interpretacións da obra da man deste dúo camerístico: o 19 e 20 decembro de 2005 en Lugo e Santiago de Compostela, respectivamente, e o 23 de abril de 2006 na Residencia de Estudiantes.

Outros intérpretes de recoñecido prestixio que contribuíron á crecente difusión da *Sonata para clarinete y piano* de Bal y Gay, principalmente no que atinxe á última década do pasado século, foron os dúos camerísticos integrados por Enrique Pérez Piquer (clarinete) e Aníbal Bañados (piano) e mais Carlos Lacruz (clarinete) e Sebastián Mariné (piano). Estes tándems artísticos protagonizaron novas reposicións da *Sonata* de Bal y Gay, algunhas das cales gozaron dunha considerable difusión a nivel nacional; neste senso, sirvan como exemplo o recital para clarinete e piano a cargo de Pérez Piquer e Aníbal Bañados que se celebrou o 8 de maio de 1996, no Auditorio da Fundación Juan March madrileña, ou o concerto que protagonizaron Carlos LaCruz e Sebastián Mariné o 16 de decembro de 1989 no seo da Real Academia de Bellas Artes de Madrid, sendo, en ámbolos dous casos, obxecto de retransmisión pola emisora Radio Clásica de Radio Nacional de España.

Ao respecto das gravacións da *Sonata para clarinete y piano* de Bal y Gay levadas a cabo en España, cómpre sinalar que no mercado discográfico rexístranse hoxe tres gravacións comerciais que inclúen esta peza camerística. A primeira delas, concibida baixo o título *El clarinete en torno a la Generación del 27* (Madrid: Bassus Ediciones, 2009), resulta un traballo discográfico levado a cabo por Pedro Rubio (clarinete) e Ana Benavides (piano), intérpretes que, nos derradeiros anos, están a desenvolver un destacado labor de recuperación do repertorio camerístico español para clarinete. Esta gravación recolle, ademais da *Sonata* de Jesús Bal, as pezas *Concurso de clarinete* (1918) de Arturo Saco del Valle, *Meditación* (1925) de Josep M. Ruera, *Sonata* (1928) de Robert Ger-



hard, *Estudio melódico op. 33* (ca. 1920) de Miguel Yuste, *Fantasia española* (1945) de Julián Bautista e *Andantino* (1915) de Bartolomé Pérez Casas.

A segunda gravación comercial da *Sonata para clarinete y piano* de Bal y Gay remite ao triple volume discográfico *Antoloxía de Compositores galegos. Clarinete e piano* (Lugo: Ouvirmos, 2011), traballo de natureza recompilatoria en torno á creación musical galega para esta formación camerística en particular. Protagonizado por Asterio Leiva (clarinete) e Alejo Amoedo (piano), o seu primeiro volume, relativo aos autores galegos nados na primeira metade do século XX, recolle a *Sonata* de Jesús Bal y Gay xunto coas obras *Motivaciones-2* (1978) de Carlos López García-Picos, *Reminiscencias* (2001) de Rogelio Groba e *Sonata para clarinete e piano* (2009) de Eligio Vila<sup>5</sup>.

A terceira e máis recente gravación discográfica da *Sonata para clarinete y piano* de Bal foi acometida polos afamados intérpretes Joan Enric Lluna (clarinete) e Juan Carlos Garvayo (piano) e responde ao título *Música española en el exilio* (Barcelona: Tritó, 2015), traballo dedicado ás achegas musicais dalgúns dos compositores exiliados por mor da Guerra Civil Española tales como Julián Bautista, Robert Gerhard, Rodolfo Halffter ou o propio Jesús Bal y Gay.

A estas tres gravacións comerciais da *Sonata para clarinete y piano*, dispoñibles hoxe en día no mercado discográfico, engádense outros rexistros non venais como o levado a cabo en 2008 baixo os auspicios da Fundación Paideia Galiza, a cargo de Saúl Canosa (clarinete) e Natalia Méndez Zunzunegui (piano)<sup>6</sup>, así como diferentes arquivos de audio ubicados nos portais electrónicos da Residencia de Estudiantes ou da Fundación Juan March, de acceso libre en Internet, gravacións en directo emanadas dalgún dos concertos que se celebraron no seo destas institucións da man dos devanditos dúos camerísticos integrados por Jesús Villa-Rojo e Gerardo López Laguna, no caso da Residencia de Estudiantes, e mais Enrique Pérez Piquer e Aníbal Bañados, ao respecto da Fundación Juan March.

<sup>5</sup> O segundo volume deste traballo discográfico entronca cos autores nados en torno á década dos sesenta do pasado século a través das pezas *Troubled* (2010) de Margarita Viso, *Catro pezas para clarinete e piano. Op. 184* (2009) de Paulino Pereiro, *Sonata para clarinete e piano* (1989) de Luís Carro, *Catro dúos para clarinete e piano* (2007) de Carlos Cambeiro e *Sonatina* (1998) de Juan Durán. Pola contra, o terceiro e último volume recolle as achegas das novas xeracións de compositores galegos: *Sonata for Clarinet and Piano* (2009) de Octavio Vázquez, *Metaplasmos* (2010) de Juan Eiras e *Tres momentos musicales* (2006) de Karolis Biveinis.

<sup>6</sup> A raíz da presentación deste rexistro discográfico en marzo de 2008, diferentes medios de comunicación galegos recolleron declaracións dos seus intérpretes nas que apuntaban este traballo como a primeira edición discográfica da *Sonata para clarinete y piano* de Bal y Gay, atribución errónea tendo en conta a existencia previa –con vinteseite anos de antelación– da antedita gravación estadounidense.

## Conclusiones

A *Sonata para clarinete y piano* (1947) resulta unha das creacións máis representativas de Jesús Bal y Gay e, moi probablemente, a obra da súa autoría máis difundida tendo en conta as numerosas interpretacións das que foi obxecto a un e outro lado do Atlántico. Tras reparar nas principais circunstancias que condicionaron a súa xénese, destacamos outros aspectos significativos da súa concepción como son a influencia do legado camerístico de Johannes Brahms, as recomendacións que recibiu do seu colega e amigo Ígor Stravinski –as cales influíron decisivamente na escritura final da *Sonata*– así como o emparentamento cos preceptos neoclásicos aos que se sentiu apegado ao longo de toda a súa traxectoria creativa.

No tocante ao seu percorrido performativo, cómpre subliñar o destacado labor de tres clarinetistas como máximos responsables da súa difusión en México, Estados Unidos e España, respectivamente: o mexicano Anastasio Flores –agás no que respecta á súa estrea en 1947, a cargo de Martín García e o propio Bal y Gay ao piano–, Brian Schweickhardt, principalmente como intérprete do primeiro rexistro discográfico da *Sonata* na década dos oitenta do pasado século, e Jesús Villa-Rojo, quen, alén doutros clarinetistas de prestixio como Enrique Pérez Piquer ou Joan Enric Lluna, eríxese no protagonista indiscutible da súa divulgación en España e, segundo o mestre lucense, no seu intérprete máis autorizado. Así pois, os resultados obtidos confirman a *Sonata para clarinete y piano* de Jesús Bal y Gay como unha das obras da música de cámara galega que maior difusión e recoñecemento atesoura no panorama musical internacional.

## Obras citadas:

- Arias Bal, Javier (2001): *Jesús Bal y Gay*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Promoción Cultural da Xunta de Galicia [Colección *A nosa memoria*].
- \_\_\_ (2005): “O catálogo musical do arquivo de Jesús Bal y Gay”. En Carlos Villanueva (ed.): *Jesús Bal y Gay. Tientos e silencios 1905-1993*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 113-170.
- Bal y Gay, Jesús e Rosa García Ascot (1990): *Nuestros trabajos y nuestros días*. Madrid: Fundación Banco Exterior de España.
- Bal y Gay, Jesús en *Festival Musical do Vran «Cidade de Vigo»* [Programa de man]. Vigo: Xuventudes Musicales de Vigo, 1979.
- \_\_\_: *Sonata para clarinete y piano* [Asterio Leiva (clarinete) e Alejo Amoedo (piano)]. En *Antoloxía de compositores galegos. Clarinete e piano* [CD], vol. 1. Lugo: Ouvirmos, 2011.

- \_\_\_: *Sonata para clarinete y piano* [Joan Enric Lluna (clarinete) e Juan Carlos Garvayo (piano)]. En *Música española en el exilio* [CD]. Barcelona: Tritó, 2015.
- \_\_\_: *Sonata para clarinete y piano* [Pedro Rubio (clarinete) e Ana Benavides (piano)]. En *El clarinete en torno a la Generación del 27* [CD]. Madrid: Basus Ediciones, 2009.
- Halffter, Rodolfo (s.d.): “Música íntima para México”, sección «La vida musical por Rodolfo Halffter». *El Universal*.
- Villa-Rojo, Jesús (2003): “Bal y Gay, un maestro”. En VV. AA.: *Xornadas sobre Bal y Gay*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Promoción Cultural da Xunta de Galicia, 213-220.
- Villanueva, Carlos (2005): “Cronoloxía. Jesús Bal y Gay (1905-1993): abrindo a fiestra ignorada”. En Carlos Villanueva e F. Javier Garbayo (eds.): *Jesús Bal y Gay. Tientos e silencios 1905-1993*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 33-112.
- [s.a.]: *Conciertos de Bellas Artes. Tercera Serie. Programa 10* [Programa de man], México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1952.
- [s.a.]: *Conciertos de Difusión Cultural. Homenaje a Debussy. Auditorio de Medicina. Ciudad Universitaria. XV Serie* [Programa de man], México: Dirección General de Difusión da Universidad Nacional Autónoma de México, 1962.
- [s.a.]: *XII Serie de Conciertos. Auditorio de Medicina. Ciudad Universitaria* [Programa de man], México: Dirección General de Difusión da Universidad Nacional Autónoma de México, 1961.



**DÚAS MELODÍAS GALEGAS PARA CANTO E PIANO  
DE REVERIANO SOUTULLO: AS SÚAS PRIMEIRAS ACHEGAS  
Á CULTURA GALEGA\***

ALEJO AMOEDO

*Conservatorio Superior de Música de Vigo*

**RESUMO:** Nesta comunicación preséntase a obra para voz e piano de Reveriano Soutullo Otero (Ponteareas [Pontevedra], 1880 - Madrid, 1932), sobre textos en galego do escritor Pío Lino Cuíñas Pereira (Vigo [Pontevedra], 1850-1927), co fin de mostrar a xénese dunha parte, aínda descoñecida, do seu legado compositivo. As melodías, tituladas *Veira d'o mar e Primadeira*, constitúen as primeiras achegas líricas do compositor sendo, á vez, as súas iniciais achegas á cultura galega, clara mostra de nacionalismo musical. Estas pezas mostran unidade cíclica, sendo as dúas únicas composicións en galego para voz e piano do autor das que temos constancia ata o momento.

**PALABRAS CLAVE:** Reveriano Soutullo, Pío Lino Cuíñas, melodías galegas, *Veira d'o mar, Primadeira*.

**RESUMEN:** En esta comunicación se presenta la obra para voz y piano de Reveriano Soutullo Otero (Ponteareas [Pontevedra], 1880 - Madrid, 1932), sobre textos en gallego del escritor Pío Lino Cuíñas Pereira (Vigo [Pontevedra], 1850 - 1927), con el fin de mostrar la génesis de una parte, aún desconocida, de su legado compositivo. Las melodías, tituladas *Veira d'o mar y Primadeira*, constituyen las primeras aportaciones líricas del compositor siendo, a la vez, sus iniciales aportaciones a la cultura gallega, clara muestra de nacionalismo

---

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

musical. Estas piezas muestran unidad cíclica, siendo las dos únicas composiciones en gallego para voz y piano del autor de las que tenemos constancia hasta el momento.

**PALABRAS CLAVE:** Reveriano Soutullo, Pío Lino Cuíñas, melodías gallegas, *Veira d'o mar*, *Primadeira*.

**ABSTRACT:** In this paper we shall study the work for voice and piano by Reveriano Soutullo Otero (Ponteareas [Pontevedra], 1880 - Madrid, 1932), with texts in Galician by Pío Lino Cuíñas Pereira (Vigo [Pontevedra], 1850 - 1927), in order to reveal the genesis of an unknown part of his compositional legacy. The melodies entitled *Veira d'o mar and Primadeira* represent his first lyrical contributions as a composer and also being his initial contributions to Galician culture, a clear sign of musical nationalism. These pieces constitute a unified series, since they are the only compositions in Galician language for voice and piano by the composer which we are aware of at present.

**KEY WORDS:** Reveriano Soutullo, Pío Lino Cuíñas, Galician melodies, *Veira d'o mar*, *Primadeira*.

## 1. Introducción

A finais do século XIX e principios do XX, era moi habitual que os compositores concibisen unha obra para unha determinada combinación instrumental ou vocal, que adoitaba ser a que eles tiñan máis próxima ou formaba parte do seu cotián facer musical, por exemplo os compositores que eran directores de banda ou músicos destas formacións, compoñían pensando na súa agrupación –número de compoñentes, instrumentos dispoñibles, dificultades técnicas con respecto aos recursos, distintos niveis dentro dos músicos, etc.–, tamén o facían os compositores que eran directores de orfeóns, tendo en conta parámetros como rexistro, número de cantores, funcionalidade para a que fose concibida a composición, entre outros.

Un feito frecuente era o encargo de composicións pola amizade dos compositores cos directores das bandas de música, tanto das militares como das civís, ou cos membros das sociedades que sustentaban os movementos orfeonísticos da época; caso particular de Reveriano Soutullo era a súa amizade cos directores das bandas de Porriño, Marcelino Giráldez; Pontearreas, Felipe Paz, José Francisco Beristain e Vigo, Ricardo Cetina, Wenceslao Menegón ou Mónico García de la Parra, así como con membros das sociedades «La Oliva» ou «La Artística», por nomear as de máis referencia; sabemos que as primeiras obras que realizou Soutullo foron para banda, pois formou parte delas e tamén para orfeón, realizando sobre todo numerosos arranxos, transcrisións, adaptacións e instrumentacións para ditas formacións.

É a adaptación das obras algo habitual e en continuo proceso de transformación; por exemplo compoñer para orfeón e co transcorrer do tempo adecuala para coro mixto, engadirlle un acompañamento instrumental, transcribirla para piano e voz, ou para instrumento solista, adaptala para agrupacións heteroxéneas de instrumentos, instrumentar ou orquestrar e calquera outra combinación que no contexto preceptivo de a lugar.

Nembargante non era frecuente a publicación impresa das obras creadas para orfeón, pero si a súa adaptación para a edición, no que por tradición comercial sería máis común, como era a publicación das obras a piano só ou canto e piano. Estas publicacións que en moitos casos editábanse baixo a denominación de: «para piano con letra» ou ben «piano e canto e piano», servían ata como guión para os tipos de adaptación antes descritos. Como ilustrativo, apuntamos as palabras do compositor Prudencio Piñeiro, que nunha carta dirixida ao editor Canuto Berea, escribíríalle o seguinte: “Sr. D. Canuto Berea y Cía. Muy Sres. Míos y apreciable amigo: “[...] He hecho un arreglo o reducción del dicho “Vaite” para piano solo, con letra; pues creemos con esto facilitar mayor venta que para canto y piano. [...]” (Alén, 2002: 380).

Tamén se adoitaba dar o caso de compoñer unha obra para voz e piano, publicala e despois realizar a versión para orfeón. No caso específico das obras que nos ocupa, documentalmente son polos moitos artigos de prensa, e das que temos referencias de interpretacións maioritariamente na formación de orfeón; tradicionalmente polo carácter asociativo destes, case sempre vinculados a Liceos, Sociedades Corais ou Recreativas, Ateneos, Casinos, etc., pero case nulas coas publicadas en edición de canto e piano; a razón que nos damos era que a interpretación da versión de canto e piano producíase nun ambiente máis íntimo, de salón ou privado, sen que tivese transcendencia social máis aló do descrito, pero cando se trataba de orfeóns, si que tiña repercusión mediática, debido a que estes pertencían ás referidas asociacións que como cometido principal xestionaban concertos, concursos –tanto musicais (instrumentais, vocais, compositivos) como literarios– ou ben realizaban bailes e exposicións, entre outras actividades; así como a importante relevancia social de moitos dos seus membros.

O feito de que existan poucas edicións editadas da versión de orfeón, é debido a que as colectividadeas adoptaban a obra que habitualmente compoñía o director –ou era un obsequio dun compositor unido pola amizade–, como un patrimonio exclusivo por medio do cal tiñan o seu aceno de identidade, levando a obra a concursos como elección libre, cantábana como agasallo nas súas famosas serenatas, ou interpretándoa nas súas viaxes fóra da cidade ou zona de influencia; tamén adoitaban cantala como tributo a personaxes de relevancia social ou artística que visitaban a cidade ou a sociedade que os sustentaban. Neste contexto publícanse as melodías obxecto desta comunicación.



## 2. Os autores

### 2.1. Pío Lino Cuíñas Pereira (Vigo, 1850–1927)

Naceu en Vigo o 31 de outubro de 1850 (Álvarez, 1979: 642) e faleceu na mesma cidade o 15 de xullo de 1927<sup>1</sup>. Foi un poeta, escritor e xornalista –non profesional– moi popular na súa época pero totalmente esquecido co transcorrer do tempo<sup>2</sup>. Pío Lino Cuíñas alternaba a publicación e redacción de artigos coa actividade profesional de empregado de comercio, a teneduría de libros e a representación da empresa Fabril Singer, actividades estas últimas que lle servían para o seu sustento. Como escritor e a tenor das numerosas referencias ás que tivemos acceso, estaba dotado de gran facilidade para a escritura, sobre todo nos campos onde máis destacaría, como serían no da sátirica e no da humorística, o que se convertería no seu aceno de identidade. Como mostra desa filosofía vital, reproducimos as palabras do propio Cuíñas nun artigo que xunto ao seu retrato publicouse na famosa revista ilustrada, *Vida Gallega*, que dirixía o tamén escritor, Jaime Solá:

Cumpliendo lo prometido le mando el retrato hoy, –un retrato muy pulido–; por él verá usted que estoy bastante favorecido. En esta fotografía que cuenta dos lustros ya yo soy joven todavía... es una coquetería que V. me perdonará. Porque si el retrato mío publica usted, inoportuno, dirá al verme, el mujerío: ¡Qué mozo aún está don Pío! y eso siempre halaga á uno. Con idea tan ladina evitaré que me roben la pasión que me domina: ser eternamente joven... al menos en cartulina<sup>3</sup>.

Cuíñas, igual que fixese Soutullo, publicaba unhas veces co seu nome e outras baixo pseudónimos, utilizando habitualmente dous, o de Ambrosio para as súas publicacións co título de *Minucias* e El Huérfano de Bembrive para as súas *Prosa Festiva*.

Debido a súa discreción rexeita a ida Madrid, para exercer como escritor satírico e humorístico, invitado por un dos escritores vigueses máis importantes da época, como era Luís Taboada Coca (González, 2000: 8), que xunto ao mi-

<sup>1</sup> Rexistro Civil Exclusivo de Vigo, Tomo 82-D, p. 95, sección 3ª.

<sup>2</sup> E o escritor e xornalista, Gerardo González Martín, membro do Instituto de Estudos Vigueses, un dos que máis leva escrito e publicado sobre este autor na actualidade.

<sup>3</sup> (1909): “Los hombres del día”. *Vida Gallega* (Vigo) marzo, 3.

litar e escritor, Juan Neira Cancela e o mesmo Pío Lino, constituiría o trío de vigueses amantes da ficción (Afife, 2015: 155) . Se aceptase irse á capital, isto daríalle un xusto recoñecemento, sobre todo como escritor festivo; a opción de quedarse na súa cidade natal unido a estar activo durante máis de medio século e o seu apego a Vigo, escribindo sobre todo o relacionado coa súa cidade e utilizando o idioma galego frecuentemente; fan del, un precursor do viguismo e impulsor do rexionalismo.

Debido o seu afán de superación, non dubida en presentarse a concursos, sendo premiado nos segundos Xogos Florais celebrados en Vigo o 7 de xuño de 1881 –organizados pola Sociedade Liceo da mesma cidade– cun accésit, pola composición titulada: *O Cael-a tarde* (Espinosa, 1949: 456-457); Eugenio Carré Aldao publicou a poesía en 1911, no seu libro de *Literatura Gallega* (Carré, 1911: 308-310). Tamén foi premiado con outro accésit por: *Soneto a Vigo*, baixo o lema, *Miña nai miña naiciña*, nos Xogos Florais celebrados na mesma cidade en 1910<sup>4</sup>.

Cuíñas foi un membro activo e dinámico en todo tipo de actos culturais e asociativos, sendo promotor do Ateneo Científico-Literario de Vigo; secretario do Liceo de Vigo –organizábanse clases de idiomas e música– (González, 1996: 99); presidente do acto de constitución da Asociación General de Cultura<sup>5</sup>, ou realizando as funcións de presidente da xunta directiva para redactar o regulamento da Asociación de la Prensa, xunto aos xornalistas, Solá, Zárrega e Fuembuena<sup>6</sup>; pouco antes de falecer, dita asociación nunha xunta xeral, acordou por unanimidade, nomear socio de honra ao veterano xornalista<sup>7</sup>.

Na súa faceta de escritor e xornalista, contribuíu con numerosas publicacións, entre elas *El Mirlo*, *La Pequeña Patria* *El Impertinente Pontevedrés*, *Galicia Cómica*, *Galicia Diplomática*, *Galicia Moderna*, *Semanario Dosimétrico Ylustrado*, *Galicia Ilustrada*, *Santiago*, *Galicia Recreativa*, *Patria Gallega*, *Aires d'a miña terra*, *Eco de Galicia*, *La Ráfaga*, *Mondariz*, *A Tía Catuxa*, *El Financiero*, entre outras; pero é na prensa viguesa *Faro de Vigo* onde Cuíñas pon a proba a súa desbordante imaxinación, publicando en seccións que se fixeran moi populares, tales como: *Parrafitos sin miga* e *Cobetes*, pasando por *Prosa festiva*, *Tiritos al*

<sup>4</sup> (1910): “Autores premiados”. *Faro de Vigo* (Vigo) 21 de agosto, 1.

<sup>5</sup> (1908): “La Asociación General de Cultura, su constitución”. *Faro de Vigo* (Vigo) 14 de abril, 1.

<sup>6</sup> (1908): “A través de Galicia”. *La Idea Moderna, Diario Democrático en Lugo* (Lugo) 31 de marzo, 1.

<sup>7</sup> (1927): “La asociación de la prensa. Una sesión importante”. *El Pueblo Gallego* (Vigo) 8 de febreiro, 2.

*aire, Minucias, Coplas de ciegos e Tipos populares*; o avogado e político pontevedrés Prudencio Landín Tobío cualificou a Cuiñas como “El poeta del Faro”<sup>8</sup>.

Dentro das innovacións que introduciu o xornal *Faro de Vigo*, estaban os folletíns encadernables e cuxa primeira obra foi a *Guía del Forastero en Vigo* na que figuraba o seguinte texto en portada: “Escrita en verso por unos cuantos haraganes”; entre eses folgazáns figuraba o escritor que, en verso e mesturando toda clase de combinacións métricas, describía as rúas da devandita cidade<sup>9</sup>.

Proba do respecto e admiración que lle tiñan os compañeiros de profesión, quedaría redactado nun extenso artigo de redacción, que se publicou na portada do *Faro de Vigo* ao día seguinte do seu falecemento, no que se fai un percorrido polo seu labor de escritor e comunicador; o mesmo finalizaba coas seguintes frases:

[...] No es posible enumerar en unas simples notas necrológicas, rápidas como todo trabajo periodístico, la enorme labor literaria del señor Cuiñas, labor intensa, copiosa, enjundiosa... Pero séanos dado recordar que cuando en Galicia se inició aquel resurgimiento literario que hoy es potente y lozana floración, el señor Cuiñas fue uno de los que llevaron a tal movimiento la aportación de su valer. [...] Desde Mondariz, en donde se halla nos telefoneó en los siguientes términos, el poeta de la Raza: «Testimonio de mi dolor ante la ausencia eterna del ilustre maestro». Ramón Cabanillas<sup>10</sup>.

En 1954, como homenaxe póstumo, o xornalista e poeta Enrique Labarta Pose, na súa *Galería de Gallegos Notables*, que publicaba no xornal vigués *El Pueblo Gallego*, realiza unha semblanza dedicada a Pío L. Cuiñas, finalizando a mesma dedicándolle uns versos<sup>11</sup>.

Cuiñas prestou os seus textos a compositores relacionados coa cidade de Vigo, entre eles Reveriano Soutullo, que musicou as obras obxecto desta comunicación; tamén puxo letra ao *Himno a Vigo* para orfeón, coro de nenos e banda, con texto en castelán. Outro dos músicos vencellado a Vigo e á vez a Soutullo, foi o compositor e director da Banda de Música Municipal de Vigo, Mónico

<sup>8</sup> Landín, Prudencio (1927): “Viejos y jóvenes”. *Faro de Vigo* (Vigo) 4 de xaneiro, 1.

<sup>9</sup> (1928): “Siempre literario”. *Faro de Vigo* (Vigo) 3 de novembro, 2.

<sup>10</sup> (1927): “Don Pío Lino Cuiñas”. *Faro de Vigo* (Vigo) 16 de xullo, 1.

<sup>11</sup> Labarta Pose, Enrique (1954): “Galería de gallegos notables”. *El Pueblo Gallego* (Vigo) 28 de novembro, 12.

García de la Parra, que lle pon música ao poema de Cuñías titulado *Tristuras*, para coro mixto<sup>12</sup>, da que efectuou tamén unha versión para voz e piano, cuxa partitura publicouse na portada do *Faro de Vigo*, o 3 de xaneiro de 1926.

## 2.2. Reveriano Soutullo Otero (Pontareas, 1880–Madrid, 1932)

Nace en Pontareas o 11 de xullo de 1880 (Estévez, 1995: 31). A súa infancia transcorre entre as visitas a devandita localidade, de onde era oriúndo o seu pai, Manuel Soutullo Valenzuela, e Redondela, pobo onde nacera a súa nai, Carolina Otero Parga, no cal tiñan establecido a residencia. Son o seu irmán maior, Daniel Soutullo, e o seu pai –que dirixía a Banda de Música de Redondela e un orfeón–, os que o inician na arte musical.

En referencia aos seus estudos académicos oficiais, no curso 1894-95 ingresa na Escuela de Artes y Oficios de Vigo, estudando música, que se dividía en solfexo e piano; esta especialidade a impartía Gregorio Elola, pianista e pedagogo, proposto por Primitivo Blein Costas, para ocupar a cátedra de música na nomeada escola<sup>13</sup>; é o mestre Elola, un dos primeiros pianistas que inicia a Soutullo no estudo do instrumento.

Con só 14 anos, faise cargo da dirección da orquesta da rondalla e coro de nenos (menores de doce anos) denominada La Sociedad Coral Filarmónica de Vigo, que se organizou para conmemorar o día das Josefas<sup>14</sup>. En 1896, como músico de segunda, ocupa a praza de cornetín, na Banda de Música del Regimiento de Infantería Murcia N.º 37 en Vigo, que dirixía o músico maior Ricardo Cetina, quen lle imparte leccións de harmonía. Nese mesmo ano, atópase en Tui dirixindo un orfeón, e ao ano seguinte, desempeña o cargo de director do Orfeón «Galicia», así como músico da banda municipal desta vila.

A partir da ampliación dos seus estudos en Madrid en 1900, Soutullo centrouse en enfocar a súa carreira e oficio polo itinerario da composición. Estuda harmonía no Conservatorio de Música y Declamación madrileño con Pedro Fontanilla e composición con Tomás Fernández Grajal; ao mesmo tempo, traballa de copista para a recente creada Sociedad de Autores, actividade que compaxinaba coa pertenza á orquesta do Teatro Price tocando o cornetín, dado

<sup>12</sup> No arquivo privado do compositor e director de coros, Francisco Rey Rivero (Vilanova de Arousa, 1919 - Vigo, 2012) consérvase a partitura desta versión para coro mixto coa seguinte dedicatoria: “A la magnífica masa coral Casa Blanca”. Exemplar manuscrito e asinado polo autor, sen datar.

<sup>13</sup> (1894): “Cátedra de música”. *Faro de Vigo*, (Vigo) 19 de xullo, 2.

<sup>14</sup> (1895): “Una rondalla”. *Faro de Vigo*, (Vigo) 7 de marzo, 2.

que o compositor, entre os anos 1904 e 1909, estaba inscrito na devandita especialidade instrumental (Redondo, 1909: 17), na Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid (Moreno, 1904: 17).

O 3 de xullo de 1906 obtén o premio extraordinario de composición, e en Vigo, nun banquete celebrado no Hotel Continental, lle renden unha homenaxe, nomeándoo socio de honra pola Sociedade «La Oliva» e polo Orfeón de La Junta Republicana<sup>15</sup>.

A súa relación coa cidade olívica quedaría selada en 1906, ano no que o concello vigués decide concederlle unha subvención para ampliar estudos no estranxeiro, realizando as viaxes de formación nos anos 1907 e 1908 (Vázquez, 1989: 113).

A Banda de Música Municipal de Vigo, fundada en 1883 (Leiva, 2012: 393), foi unha das agrupacións que máis obras estreou e ten interpretado do mestre; son numerosas as partituras da súa autoría que forman parte do arquivo da desaparecida banda (Arija, 2008: 259-273); a primeira obra que temos constancia que interpretou dita agrupación foi a mazurka, *Solo por ti!*, da que se editou tamén unha versión para piano só.

Soutullo alterna o seu traballo de compositor co realizado para o editor Ildefonso Alier, exercendo como director de publicacións e encargado de facer as transcripcións para orquestras e bandas (Gosálvez, 1995: 125). É a partir da súa relación co devandito editor, cando se publican a maior parte das súas obras para piano só, entre as que destacan os tres ciclos pianísticos, *Manón*, *En noche de luna* e *En la playa*, escritas baixo o pseudónimo de L. Rals. O mestre, a partir da finalización dos estudos de composición, inicia as colaboracións co compositor valenciano Lorenzo Andreu, copartícipe en: *El tío Lucas* (1907), *Don Simón págalo todo* (1907), *La Invocación de la Cruz* (1908), *La serenata del pueblo* (1909), *La siega* (1909), *La pelirroja* (1910) e *La Paloma del barrio* (1911). Entre as zarzuelas que compuxo só, destacamos: *El regreso* (1906), *El cofrade Matías* (1914), *La Giralдина* (1916), *Don Juanito y su escudero* (1916) e *La Pitusilla* (1919).

É xa Soutullo un compositor recoñecido no ambiente musical madrileño cando forma tándem con Juan Bautista Vert Carbonell, etapa que abarca desde 1919 ata 1931, ano do falecemento do compositor valenciano. Este período convértese no máis frutífero da carreira compositiva de Soutullo, non só polo volume de obras senón pola calidade destas: *El capricho de una Reina*

<sup>15</sup> (1906): “En honor a Soutullo”. *El Noticiero de Vigo* (Vigo) 16 de xullo, 2.

(1919), *Las aventuras de Colón* (1919), *Guitarras y bandurrias* (1920), *La conquistista del mundo* (1923), *La leyenda del beso* (1924), *Encarna la misterio* (1925), *La del Soto del Parral* (1927), *El último romántico* (1928), *Las maravillosas* (1929) e *Las bellezas del mundo* (1930), por citar tan só as de maior éxito. Así mesmo, ambos compositores son os encargados de completar unha zarzuela que deixara inconclusa Vicent Lleó titulada *La piscina de Buda* (1924). O 9 de abril de 1931 estréase *Marcha de honor*, converténdose nun éxito, e representando un tributo á memoria do seu inseparable amigo Juan Vert, falecido uns meses antes.

En canto ao repertorio para voz e piano, ademais das dúas melodías, compuxo e adaptou entre outras as seguintes obras: *El guarapo*, rumba cubana con texto de Alfredo Nan de Allariz; *El garrotín*, tango xitano; *Fado Liró*, canción portuguesa con letra do nomeado Allariz; *Granada*, serenata con texto de Enrique Reoyo; *Mi tragedia*, cuplé letra de “Cortadillo” e a romanza para tenor *¡Solo entonces!*, con texto de Ricardo Pastor.

Un capítulo importante na vida do compositor, foi a homenaxe que lle tributaron na súa vila natal o día 20 de outubro de 1929, data na que o concello de Punteareas nomeouno fillo predilecto<sup>16</sup>, e estreouse o celeberrimo pasodobre *Punteareas*.

Para rematar, resulta necesario destacar que Soutullo foi un artista versátil e polifacético xa que non só abarcou a maior parte de xéneros musicais senón que tamén resulta encomiable a súa faceta como instrumentista, director de orfeóns, director de bandas de música, director de orquestra e emprendedor empresarial como demostra o feito de que o 14 de setembro de 1927 formase a súa propia compañía lírica para a representación da zarzuela *Doña Francisquista* de Amadeo Vives, no Teatro Fuencarral de Madrid e, en 1928 como director artístico da Gran Compañía de Zarzuela Española, así como en 1931, co mesmo cargo na compañía Romeu-Soutullo, xunto ao tenor Pepe Romeu.

Cando se atopaba na cima da súa carreira e gañouse o prestixio e consideración entre os seus contemporáneos –ostentaba os cargos de vicepresidente da Sociedad Española de Autores Líricos<sup>17</sup> e era membro do consello de administración da Sociedad General de Autores de España– falece, o 28 de outubro de 1932, en Madrid.

<sup>16</sup> (1929): “Homenaje al maestro Soutullo”. *ABC* (Madrid) 24 de outubro, 13.

<sup>17</sup> (1932): “Nueva sociedad de autores”. *ABC* (Madrid) 18 de febreiro, 47.

### 2.2.3. *Soutullo e a música galega*

El compositor cuando quiera hacer obra gallega ha de recorrer nuestra tierra para saturarse del ambiente, para sentir su espíritu y su emoción, pero la labor profunda, metódica y razonada debe hacerla en su despacho, con los cantos populares a la vista, estudiarlos, darles amplitud melódica, armonizarlos con arreglo a su propio temperamento y después de compenetrarse bien en el ambiente, con los ritmos y las cadencias, crear nuevas melodías de su genuina inspiración para que la obra no carezca de aquella variedad polifónica que toda obra de arte debe tener<sup>18</sup>.

Nestas palabras pronunciadas polo compositor en 1929, este resume o seu pensamento musical en canto ao proceso metodolóxico que considera débese de seguir para a composición de música galega; método que estamos seguros que el mesmo seguiu, xa que naceu en Galicia, a cal coñecía perfectamente e tamén os seus cantos, aportando ata algúns deles ao que sería o noso cancionero de referencia como foi o *Cancionero Musical de Galicia* de Casto Sampedro Folgar, a segundo afirmaría un dos biógrafos de Soutullo, Jaime Estévez Vila: “[...] compre destacar que existe a constancia da súa colaboración co propio Casto Sampedro na recompilación do seu cancionero musical no que se lle cita literalmente como transcriptor da “danza de Damas y Galanes” recollida por el en Lavadores-Vigo.” (Estévez, 2016). O *Cancionero* foi entregado por medio do seu amigo Francisco R. Núñez de parte de Casto Sampedro e que recibiu o compositor en 1912, como se deduce da seguinte carta enviada polo propio Núñez:

Vigo, 14 de abril de 1912 / Sr. D. Casto Sampedro / Pontevedra / Mi estimado y respetable amigo: Con su atenta de ayer recibí la Colección de cantos que seguidamente envié al Sr. Soutullo. / Mucho le agradezco á V. esta atención, y mayor todavía que mi satisfacción, al recibirla, será la de mi amigo, que aprovechará, seguramente, para lo que proyectaba, las bellezas musicales que contiene dicha Colección. Por ello, no dejará V. de recibir también de él, la expresión de su más profundo reconocimiento, que bien lo merece. / Se repite de V. su más atento amigo, que tendrá gusto en demostrarle estos sus servicios su agradecimiento. Fran.º [Francisco] R. Núñez [Asdo.] (Groba, 2011: 120).

<sup>18</sup> (1929): “Del homenaje al maestro Soutullo”. *Faro de Vigo* (Vigo) 22 de outubro, 9.

Soutullo malia a súa marcha a Madrid en 1900 para realizar os seus estudos de composición e iniciar a súa carreira profesional no teatro lírico nacional, sempre tivo a Galicia no seu pensamento, realizando as seguintes declaracións ao respecto: “Yo de mí sabré decir que estas hondas raíces han hecho que en mi carrera artística no dejara de ser gallego ni cuando obligado por el asunto literario que tenía que llevar al teatro o por rendir culto al divino Arte en todas sus fases, he tenido que escribir música ambientada en otras tierras”<sup>19</sup>.

Sempre que tivo oportunidade, manifestou o seu compromiso con Galicia, aceptando o cargo de presidente da Agrupación Artística Coros Gallegos «Rosalía de Castro», en Madrid, participando en certames en Vigo, aportando obras ou ben formando partes deles como xurado; todo iso xunto ao interese pola música galega en particular, da que posuía un profundo coñecemento, afirmando o seguinte do noso folclore: “Nuestro Folklore. Es decir, lo que el pueblo ha creado espontaneamente es acaso el más interesante del mundo entero. Ningún pueblo de Europa ni de América tiene en su tesoro musical la variedad de ritmos, de cadencias, ni el colorido, ni la emoción melódica de nuestro canto popular”<sup>20</sup>.

Dentro da produción musical de Soutullo, Galicia estaría presente nun importante número de composicións, como os pasodobres *Brisas del Tea, Montes, Puenteareas, Redondela, Río Miño; Sonata Gallega día de labranza* e a muiñeira *As mozas do Couto*, para banda. No xénero lírico contribuíu, xunto a Pablo Luna, coa zarzuela *Amores de Aldea*, sobre libreto de Francisco Pacheco e Juan Gómez Renovales, estreada no Teatro de La Zarzuela de Madrid en 1915 (refundida máis tarde en *Ave que deja su nido* en 1920); a obra estreouse en Galicia a noite do 19 de xuño de 1915, no Circo Teatro Tamberlick de Vigo<sup>21</sup>. Tamén compuxo *Los Zuecos de la Maripepa*, sobre texto de Alfredo Nan de Allariz, obra que a según a prensa da época, trataríase dun arranxo feito en castelán, do boceto *O zoqueiro de Vilaboa* do mesmo Nan<sup>22</sup>; *Rías Baixas*, con letra de Jesús González Muñoz, e por último *Galicia 1808*, con texto de Ramón Cabanillas. De estas tres últimas obras ata o momento non puidemos localizar os materiais orixinais, tanto do libreto como das partituras. Outro dos proxectos que sabemos que foi iniciado no 1926 e do que non temos constancia de que se levara a cabo, e o que tiña previsto realizar en colaboración co escritor

<sup>19</sup> (1929): “Del homenaje al maestro Soutullo”. *Faro de Vigo* (Vigo) 22 de outubro, 8.

<sup>20</sup> Ídem.

<sup>21</sup> (1915): “Amores de aldea. En honor de los autores”. *Faro de Vigo* (Vigo) 21 de xuño, 1.

<sup>22</sup> (1913): “Una zarzuela gallega”. *El Diario de Pontevedra* (Pontevedra) 25 de agosto, 2.



Joaquín Dicenta; tratábase dunha zarzuela de carácter histórico e cuxo terceiro acto desenvolveríase en Compostela, cidade á que se había desprazado para investigar no arquivo da catedral<sup>23</sup>.

Á cidade olívica dedicoulle o *Pasodoble Vigo*, *Loor a Vigo* ou *Himno a la reconquista*, *En las Cíes Cacería-Tempestad*, *Suite Vigo* para orquestra, coa colaboración do valenciano Lorenzo Andreu (da que existe un arranxo para banda<sup>24</sup>), *Himno a Vigo* para orfeón, coro de nenos e banda e o *Nocturno Vigo* para violín e piano.

Os últimos plans do compositor con respecto á realización de obra galega serían revelados polo mesmo, nunha entrevista que lle realizaron un ano antes do seu falecemento, na cal declararíase o seguinte: “Esta obra, en la cual estoy trabajando desde hace tres años, la llevo bastante adelantada, pero yo no puedo hacer una obra gallega, de verdadera envergadura lírica, donde se recoja en toda su pureza nuestros cantos vernáculos, sin pensar en la enorme responsabilidad que contraigo como compositor nacido en estas tierras”<sup>25</sup>.

### 3. As obras: *Veira d’o mar* e *Primadeira* para canto e piano

Son as dúas melodías galegas, as primeiras obras vocais que editou na sociedade Soutullo y Villanueva (El Modernismo) na súa primeira edición de 1905, e cuxa publicación que temos referencia prodúcese no diario *La Correspondencia Gallega*: “Se han puesto a la venta dos composiciones musicales de los Sres Soutuyo [sic] y Villanueva. Una de dichas composiciones se titula “Primaveira” [sic] y la otra “Veira do mar”<sup>26</sup>. Ambas son, como su nombre indica, inspiradas en motivos de nuestros melancólicos cantos populares”. E tamén no xornal *Faro de Vigo*, xunto a outras obras, nos seguintes termos: “Melodías gallegas para canto y piano. Veira d’o mar, por R. Soutullo. Primadeira, por ídem. Toque d’ Alba, por F. P. [sic] Núñez. A’ trécola, por ídem, ídem”<sup>27</sup>.

Ven a luz as melodías nun momento que Pilar Alén define como “época dorada de las melodías gallegas (1890-1915)” (Alén, 2002: 378) e que se co-

<sup>23</sup> (1926): “De ambiente gallego. Una zarzuela de Soutullo y Dicenta”. *El Orzán* (La Coruña) 24 de xullo, 1.

<sup>24</sup> Jurado Luque, Javier e Reiner, María (2015): *La Virgen de la Roca, propósito lírico dramático en un acto y tres cuadros*. Madrid: Ideamúsica, 63.

<sup>25</sup> (1931): “El maestro Soutullo en Vigo”. *Faro de Vigo* (Vigo) 14 de outubro, 8.

<sup>26</sup> (1905): “Miscelánea provincial”. *La Correspondencia Gallega* (Pontevedra) 19 de agosto, 2.

<sup>27</sup> (1905): “Música para piano”. *Faro de Vigo* (Vigo) 29 de agosto, 3.

rresponde cunha gran actividade e florecemento da industria musical, non só en Galicia –sobre todo debido a editorial Canuto Berea–, senón en toda España. É de destacar o fomento das mesmas por medio dos concursos en certames musicais, na sección de composición e proliferación de publicacións en xornais e revistas de temáticas diversas, que as inclúen.

As partituras que nos ocupan, ilustradas con belas portadas modernistas, sen que aprecie o nome do debuxante, foron editadas baixo a escritura de piano, isto é, a dous pentagramas, coa letra colocada no medio dos mesmos, polo que consideramos que se pode interpretar como unha obra a piano só.

Son tres as edicións impresas de distintas editoriais que existen na actualidade, a primeira descrita anteriormente<sup>28</sup>; a segunda, impresa en Madrid por Ildefonso Alier ca. 1910<sup>29</sup> e cuxa data extraémola do libro *La edición musical española hasta 1936*, tendo en conta tamén o número de prancha e a dirección social do editor (Gosálvez, 1995: 130), contrastándoo co rexistro publicado no boletín da propiedade intelectual (Iglesias, 1997: 436). As publicacións desta segunda edición, con portadas cuxos gravados artísticos están asinados por T. Gaspar, debuxante e litógrafo que colaboraba con numerosos editores, almacenistas e litógrafos barceloneses, aproximadamente desde 1872, entre os que destacan, Andrés Vidal, Vidal Llimona e Boceta ou Iberia Musical, entre outros, –estas dúas edicións en vida do compositor–. Tanto a primeira edición como a segunda levan dedicatorias impresas ás irmás Arbones Román, familiares de Ramón Arbones Carballido, sendo este un emprendedor que de mozo se trasladou de Pontearreas a Vigo e que se converteu nun dinamizador da vida cultural desta cidade, poñendo en funcionamento entre outras, a creación da sociedade Recreo-Liceo<sup>30</sup>, –sociedade da que sería presidente honorario<sup>31</sup>–, tamén foi socio de honra do Orfeón «La Oliva»<sup>32</sup>; realizando o seu labor profesional como comerciante e almacenista; representante en Vigo do Banco Vi-

<sup>28</sup> Veira d' mar. Melodía gallega para canto y piano. A la niña Elisita Arbones Román. Soutullo y Villanueva, editores. Carretera de Bayona 70, pral. Vigo. Fonte: Archivo de la Fundación Reveriano Soutullo Otero [AFRSO]. Primadeira. Melodía gallega para canto y piano. A la niña Rosita Arbones Román. Soutullo y Villanueva, editores. Carretera de Bayona 70, pral. Vigo. Fonte: [AFRSO].

<sup>29</sup> Veira d'o mar. Melodía Gallega para piano y canto. A la niña Ramoncita Arbones Román. Ildefonso Alier, editor de música. Plaza de Oriente, 2. Madrid. I.A. 1237. Fonte: [AFRSO]. Primadeira. Melodía Gallega para piano y canto. A la niña Elisita Arbones Román. Ildefonso Alier, editor de música. Plaza de Oriente, 2. Madrid. I.A. 1238. Fonte: [AFRSO].

<sup>30</sup> (1931): “Letras de luto. Don Ramón Arbones Carballido”. *El Pueblo Gallego* (Vigo) 21 de xaneiro, 2.

<sup>31</sup> (1903): “La excursión de Vigo”. *El Diario de Pontevedra* (Pontevedra) 24 de agosto, 2.

<sup>32</sup> (1904): “Orfeón ‘La Oliva’ de Vigo”. *La Revista Popular* (Pontevedra) 1 de outubro, 12-13.

talicio de España<sup>33</sup>, así como impulsor do Banco de Vigo, Tranvías de Vigo e cometendo funcións como presidente da Cruz Roja e coma concelleiro no Concello de Vigo<sup>34</sup>. Como proba de amizade con Soutullo, Arbones sería un dos invitados ao banquete que se efectuou en Pontearreas pola homenaxe en 1929<sup>35</sup>, así como un dos asinantes do pergameo que os seus amigos lle agasallaron no devandito acto (Arija, 2911: 331); tamén pertenceu ao comité rexionalista como vocal, xunto a Pío Lino Cuíñas, do que era presidente de honor Manuel Murguía e vicepresidente Nicolás Taboada<sup>36</sup>.

A última edición é a publicada recentemente (2016) pola editorial Dos Acordes (Baiona [Pontevedra]), e que supón unha actualización das dúas anteriores, así como a súa nova comercialización<sup>37</sup>.

*Veira d'o mar* é unha das pezas máis emblemáticas do compositor dentro das obras líricas da súa primeira etapa compositiva; tanto pola repercusión que tivo no seu día a versión de orfeón sobre todo, como polos elementos que nela hai, e que forman parte do noso indentitario musical galego (bordóns, cadencias, motivos melódicos e rítmicos), aínda que hoxe en día esquecida ou moi pouco interpretada. O texto da melodía, é unha clara mención á emigración alén do atlántico e ao sentimento máis común que iso produce, coñecido co nome de morriña, neste caso descrito metaforicamente a través das ondas do mar; tamén podemos apreciar unha homenaxe ao noso trobador universal Martín Códax, en alusión á cantiga *Ondas do mar de Vigo*; a letra di o seguinte: “Ondas d'escuma lixeira, amarguiñas com'o fel, qu'o chegar á praia morren e se queixan ó morrer. Porque se queixan, eu non o sei. (repite). Quizá traian d'outras serras os salaios d'os que alí lonxe do berce galego, lonxe d'o berce galego, loitan de cote por vir. Por vir á súa patria feliz, (repite) por vir feliz”.

En vida do compositor, a obra foi interpretada na súa versión para piano e canto, no Colexio dos PP. Agustinos de María de la Vid (Burgos), nunha velada literario musical, cantada por Fr. Facundo Mendiguehía, sen datos do pianista do evento<sup>38</sup>. En canto á melodía *Primadeira*, sería o propio autor da letra,

<sup>33</sup> (1911): “Banco vitalicio de España”. *Vida Gallega* (Vigo) xuño, 45.

<sup>34</sup> (1914): “Junta municipal del censo electoral de Vigo”. *El Noticiero de Vigo* (Vigo) 3 de xaneiro, 1.

<sup>35</sup> (1929): “Punteareas y el homenaje a Soutullo”. *El Pueblo Gallego* (Vigo) 23 de outubro, 3.

<sup>36</sup> (1891): “Noticias”. *Gaceta de Galicia, Diario de Santiago* (Santiago de Compostela) 7 de marzo, 2.

<sup>37</sup> R. Soutullo Otero (2016): “Dúas melodías galegas para canto e piano, Veira d'o mar e Primadeira” (A. Amoedo, Rv.) Edición en catro tonalidades diferentes. Dos Acordes S.L.U.: Baiona, Pontevedra.

<sup>38</sup> (1910): “La llegada del Prelado”. *Ideal Numantino* (Soria) 6 de xuño, 1.

e que nunha das súas seccións baixo o título de *Minucias*, que habitualmente eran publicadas na portada do xornal *Faro de Vigo* e baixo pseudónimo de Ambrosio, explicaba o porqué do título:

Cuando hace ya algunos años puse en dialecto la letra a una canción de Soutullo, que rotulé “Primadeira” un señor vino a decirme que aquella voz, la del lema, nada tenía de “enxebre”, que era caprichosa y... fea, y que lo mismo Muiños, que Cachafeiro, que Veiga y otros así “ejusdem fúrfuris” escribían “Primaveira”. Yo le contesté que en eso de lingüística gallega no sabía de ninguna autoridad; que las reglas que daba Muiños, dábanlas otros, solo que a la inversa. Y de consultar el caso –agregué con la Academia de la Coruña, es posible que ésta tampoco lo sepa, porque tocante a gramática y a léxicos... ¡ni siquiera!

Pasaron, digo, los años y últimamente en la prensa, en estas mismas columnas que al viejo Faro sustentan, Fray Samuel Eijan, un fraile que versifica a conciencia y es, de capucha a sandalias, de cuerpo entero un poeta y sabe filología además de otras materias, en una de sus “Frolíñas” de San Francisco, que “cheiran mesmo a caraveles roxos”, pone con todas sus letras, sin que quepa duda alguna, la palabra “Primadeira”.

Voy en buena compañía como se ve por la muestra, y si mi censor de marras, el de la lección aquella sobre la escritura, vive, que no lo sé, ni me inquieta, sepa que estoy más alegre por la dicha coincidencia que la estación en discordia cuando, allá en Mayo, verdea<sup>39</sup>.

A letra, que é una oda a primavera, di o seguinte:

As bolboretas de brancas ás n'as lindas frores vanse pousar, fan os paxaros o niño mol, medran os millos qu' é un ben de Dios. Fan os paxaros o niño mol, medran os millos qu' é un ben de Dios. Marmur'a fonte, reloce o sol, campos e frores falan d'amor. ¡Ai, miña pomba, meu carabel, vamos da vida gozar tamén! ¡Ai, miña pomba, meu carabel, vamos da vida gozar tamén! ¡Gozar tamén!

Igual que ocorreu con *Veira d'o mar*, temos só unha referencia da interpretación en vida do compositor da melodía *Primadeira*, foi nos actos celebrados no Círculo Católico de Redondela, os días 12 e 13 de abril de 1909; cantouna

<sup>39</sup> Lino Cufiñas, Pío (1926): “Minucias”. *Faro de Vigo* (Vigo) 18 de novembro, 1.

a Srta. Felisa Crespo Rivas e os mozos Eduardo Cuntín, Generoso Muiños e Severo Rivas nun dos intermedios das veladas, acompañados ao piano pola Srta. María Díaz Fernández<sup>40</sup>; supoñemos que cantaban ao unísono ou ben unha adaptación, aínda que é unha hipótese.

### ***3.1. Consideracións en canto ao acompañamento pianístico***

Moitas das partituras editadas baixo a denominación de melodías galegas para canto e piano, nos inicios do século XX –incluídas as obras deste traballo–, polo xeral a liña vocal adoitaba estar duplicada na parte de piano, non obstante isto é na propia escritura editada da partitura, pois hoxe en día na práctica non sempre se duplica.

Cando é o propio cantante o que se acompaña ao piano –no contexto de ensaios, audicións privadas ou eventos sociais–, este si adoita duplicar a melodía, pois a coordinación entre esta e a man dereita (duplicación) é simultánea, o que facilita a súa execución e á vez reafirma a melodía en canto á afinación e rítmica, sobre todo entre cantantes non avezados ou afeccionados. Con todo si é un pianista o que acompaña ao cantante –e ten experiencia–, este evita en moitos casos a duplicación da melodía, procedendo a desenvolver os modelos de acompañamento que se replican na propia escritura; tamén é habitual reforzar con oitavas a man esquerda, tocando coa dereita a parte das voces intermedias. Por suposto que isto é só un exemplo xa que o pianista pode optar por distintas solucións, dependendo á voz á que estea acompañando, tendo en conta parámetros como timbre, volume ou profesionalidade do cantante, entre outros.

Por outra banda a partitura editada, non só se utilizaba para a interpretación a piano só, senón que servía como guía ou guión para acompañar, non só co piano, senón co harmonio, órgano ou guitarra a solistas, versións de orfeóns, corais, coros, ou tamén servían como base e referencia para adaptala ou orquestrala –non coa importancia que concedemos na actualidade, senón como soporte harmónico e acompañamento–, en función dos instrumentos ou instrumentistas, e no contexto que sexa preceptivo, por exemplo nas orquestinas de café, quintetos, sextetos ou calquera outra combinación instrumental; habitualmente adoitaba ser o pianista ou o violinista primeiro o que realizaba as diferentes adaptacións antes mencionadas.

<sup>40</sup> (1909): “Redondela. En el Círculo Católico”. *Faro de Vigo* (Vigo) 16 de abril, 1.

#### 4. Versións para orfeón

Da versión para orfeón da melodía galega *Veira d'o mar*, localizamos diferentes partituras, todas elas manuscritas, a primeira nun libro proveniente do arquivo de «La Oliva»<sup>41</sup>; a segunda, unha copia do sacerdote Rufino Fernández, e a última, unha copia do tamén sacerdote, Moisés Alonso Valverde<sup>42</sup>, todas elas sen datar.

O orfeón da importante Sociedade «La Oliva» de Vigo, foi a agrupación que segundo a prensa o compositor dedicoulle as obras *Primadeira* e *Veira d'o mar*<sup>43</sup>. O nomeado orfeón foi fundado en xullo de 1885, sendo premiado nos certames de Pontevedra (1889), Tui (1890), Coruña (1890), Pontearreas (1897) e Pontevedra (1897). O seu primeiro director e o responsable dos éxitos iniciais foi Jesús Alonso, labor que será desenvolvida nos vindeiros anos por Marcial Rodríguez, Juan Serrano, Ramón Castro, Dionisio Méndez<sup>44</sup> e Santos Rodríguez<sup>45</sup>.

Entre os socios de honra, figuraban o propio Reveriano Soutullo, Juan Montes, Francisco R. Núñez, o Orfeón Español de Bos Aires, José Reventós, Manuel Fernández Caballero, Augusto Bárcena e Ramón Arbones, entre outros. No seo da sociedade incluíron un coro de señoritas que en unión do orfeón interpretaron, entre outras obras, *Copos de nieve*, obra que Soutullo compuxera para esa formación e cuxa letra era do escritor, xornalista e poeta, Diego San José de la Torre.

Unha data importante para o orfeón, foi cando a formación composta por 50 orfeonistas e dirixido por Jesús Alonso Gallego participou representando a Vigo nos actos do casamento de Alfonso XIII con Victoria Eugenia de Battenberg, que se celebraron en Madrid no 1906; as obras elixidas como representativas serían a melodía dun mozo Soutullo, *Veira d'o mar* e o capricho galego *Repinicos* do compositor Francisco R. Núñez<sup>46</sup>; tiñan previsto interpretala ás catro da tarde na praza de touros, dentro da festa dos orfeóns<sup>47</sup>, e no Venus

<sup>41</sup> Fonte: Biblioteca do Conservatorio Profesional de Música de Vigo.

<sup>42</sup> Arquivo Histórico Diocesano de Tui (AHDT), *Fondo Musical do Seminario de Vigo*, Caixa 14, n.º 758.

<sup>43</sup> (1929): “El homenaje al insigne compositor D. Reveriano Soutullo”. *Faro de Vigo* (Vigo) 20 de outubro, 1.

<sup>44</sup> (1907): “Apuntes noticieros”. *El Diario de Pontevedra* (Pontevedra) 10 de xullo, 2.

<sup>45</sup> (1912): “El certamen de orfeones”. *Gaceta de Galicia, Diario de Santiago* (Santiago de Compostela) 19 de xullo, 2.

<sup>46</sup> (1906): “El orfeón la Oliva”. *Faro de Vigo* (Vigo) 27 de maio, 1.

<sup>47</sup> (1906): “Las fiestas, las de los orfeones”. *El Imparcial* (Madrid) 4 de xuño, 5

Salón á noite<sup>48</sup>. Na prensa madrileña apuntaríanse as seguintes palabras, logo da súa actuación na Plaza del Ángel<sup>49</sup>: “Todo cuanto se diga de la delicadeza y arte con que La Oliva interpretó los números del programa sería poco. [...] Puede estar orgullosa Galicia, y especialmente la ciudad de Vigo, por la magnífica representación que ha enviado a la corte con motivo de los festejos reales.”

A prensa de Vigo, faise eco tamén da delicadeza e arte con que o orfeón interpretou a melodía, que tivo que ser repetida a petición do público e que ao decatarse este de que o compositor atopábase presente, fíxolle subir ao templete e o ovacionou<sup>50</sup>.

A partir desa data, a obra comezou a ser interpretada, primeiro polas agrupacións relacionadas, tanto co compositor como coa Sociedade «La Oliva», por exemplo o Orfeón de La Juventud Republicana, dirixido por Manuel Soutullo (pai do autor), nunha actuación en Oporto<sup>51</sup>, ou na serenata que lle obsequiaron ao compositor José Baldomir, ante o Hotel Continental de Vigo, onde se hospedaba<sup>52</sup>; despois pasou aos repertorios das seguintes agrupacións, entre outras: Orfeón da Sociedade Artística de Pontevedra<sup>53</sup>, Orfeón da Sociedade de Agricultores de Teis<sup>54</sup>, Orfeón «La Esperanza»<sup>55</sup>, Orfeón «La Aurora» de Sárdoma<sup>56</sup>, Orfeón Infantil da Sociedade Liceo Recreo de Artesanos<sup>57</sup>, o Orfeón da Sociedade «La Artística» de Vigo<sup>58</sup>, Coro «Airiños d'o mar» de Teis<sup>59</sup>, a Sociedad Coral «La Victoria» de Beade<sup>60</sup>, Orfeón de la Juventud Socialista<sup>61</sup> e a do Orfeón da Coral de San Lorenzo<sup>62</sup>.

<sup>48</sup> (1906): *El Liberal* (Madrid) 4 de xuño, 3.

<sup>49</sup> (1906): “Los orfeones”. *El Liberal* (Madrid) 5 de xuño, 2.

<sup>50</sup> (1906): “Los orfeones”. *Faro de Vigo* (Vigo) 8 de xuño, 1.

<sup>51</sup> (1906): “La excursión a Oporto”. *Faro de Vigo* (Vigo) 27 de xuño, 1.

<sup>52</sup> (1906): “Concierto Baldomir”. *Faro de Vigo* (Vigo) 5 de xullo, 2.

<sup>53</sup> (1907): *Diario de Santiago* (Santiago de Compostela) 27 de novembro, 1.

<sup>54</sup> (1913): “Una serenata”. *Faro de Vigo* (Vigo) 13 de xuño, 1.

<sup>55</sup> (1913): “Las fiestas de agosto”. *El Noticiero de Vigo* (Vigo) 6 de agosto, 1.

<sup>56</sup> (1914): “En Bouzas”. *Faro de Vigo* (Vigo) 20 de xullo, 3.

<sup>57</sup> (1916): “Festival benéfico”. *Faro de Vigo* (Vigo) 16 de novembro, 2.

<sup>58</sup> (1925): “Las fiestas de nuestra ciudad”. *Faro de Vigo* (Vigo) 23 de agosto, 12.

<sup>59</sup> (1928): “Airiños d'o mar”. *Faro de Vigo* (Vigo) 13 de abril, 6.

<sup>60</sup> (1928): “Festivales de la Victoria, de Beade”. *Faro de Vigo* (Vigo) 8 de setembro, 12.

<sup>61</sup> (1930): “La Juventud Socialista”. *Faro de Vigo* (Vigo) 20 de setembro, 5.

<sup>62</sup> (1932): “La Aurora de Sárdoma”. *Faro de Vigo* (Vigo) 9 de xullo, 5.

Entre os actos onde se interpretou a melodía, destaca a función que organizou o compositor en febreiro de 1907 no Teatro Rosalía de Castro de Vigo, executándose tamén o *Himno al arte*, cantado polo Orfeón «La Oliva» e o concertante *La corte de Don Rodrigo en plena orgía*, ambas obras da autoría do organizador<sup>63</sup>.

Outro exemplo da estima que «La Oliva» lle tiña á melodía, foi cando a seleccionaron para cantar na festa da música galega, dedicada ao mestre Chané, pola súa chegada á Coruña procedente de América, acto que se celebrou no mes de agosto de 1907, nun festival presidido por Emilia Pardo Bazán, o alcalde da cidade e Chané, e no que participarían os orfeóns «El Eco» da Coruña, Unión Artística de Santiago, Círculo Católico de Vigo, «La Aurora» da Coruña e «La Oliva» de Vigo; porén no último momento e sen que saibamos a razón, a melodía foi substituída pola obra *A terriña* de Gayoso, por decisión da comisión e os directores. Todos os orfeóns xuntos e dirixidos por Chané<sup>64</sup>.

En 1931 foi cando a Sociedade «La Artística» organizou un certame de coros, celebrado en Las Cabañas en Vigo, o 11 de outubro e na que figuraba como obra obrigada de concurso a xa célebre –nese momento– melodía galega; participaron no devandito evento, o Orfeón de San Lorenzo, «Arrullos y Canciones», que se presentaban ao público por primeira vez, e mais os orfeóns da Casa del Pueblo de Vigo e «La Estrella»<sup>65</sup>.

Outros dos eventos onde se cantou, foi na velada artística como homenaxe póstumo a Reveriano Soutullo, que tivo lugar no Teatro García Barbón de Vigo en 1934, organizado pola Agrupación Artística de Vigo e cuxa masa coral foi dirixida por José Adolfo Veiga Paradís co fin de recadar fondos para as placas que rotularían unha rúa co nome do autor; cantarían tamén, *Copos de nieve* para coro mixto e o *Himno a Vigo*, esta última obra acompañada pola banda municipal baixo a batuta de Mónico García de la Parra<sup>66</sup>. Nese acto José Adolfo Veiga pronunciou un discurso no que esbozou a biografía de Soutullo; ao finalizar o mesmo dedicoulle os aplausos á filla do homenaxeado; o director, Juan González Paramos (Juan de Tui) nun artigo para a revista *Ritmo*, aseveraría o seguinte:

El señor Veiga preparó la masa coral de una manera irreprochable y al interpretar su primera obra Veira d' mar, el público se dio cuenta inmediatamente que estaba enfrente de un acontecimiento, y la sola presencia

<sup>63</sup> (1907): “Un compositor gallego”. *El Noroeste* (A Coruña) 3 de febreiro, 1.

<sup>64</sup> (1907): “En la Coruña. La fiesta de la música gallega”. *El Norte de Galicia* (Lugo) 20 de agosto, 2.

<sup>65</sup> (1931): “El certamen orfeónico de hoy en las Cabañas”. *El Pueblo Gallego* (Vigo) 11 de outubro, 6.

<sup>66</sup> (1934): “El homenaje a Soutullo”. *El Pueblo Gallego* (Vigo) 29 de novembro, 3.



del maestro Veiga, de tanto prestigio en Galicia y fuera de ella, pudo comprobar con hechos que la técnica directriz de este gallego insigne es algo apoteósico, insuperable. La interpretación de Veira d'o mar fue grandiosa y la ovación al terminar inenarrable. (González Paramos, 1935: 14-15).

En canto a *Primadeira*, ata o momento non localizamos ningunha versión nin manuscrita nin editada da partitura en versión para orfeón, só temos constancia dun arranxo para coro mixto efectuado polo compositor e director Ángel Viro, o que demostra que non correu a mesma sorte que *Veira d'o mar* da que coñecemos diferentes copias manuscritas, incluída a adaptación e arranxo para coro mixto.

O primeiro apuntamento que temos da interpretación da versión para orfeón é cando o Orfeón da Sociedade de Agricultores de Teis lle dedicou unha serenata a Antonio Conde con motivo de celebrar a súa onomástica, o día 12 de xuño de 1913, interpretando tamén *Veira d'o mar* e a barcarola *Una tarde en el mar*, na residencia que o homenaxeado tiña na Guía en Vigo<sup>67</sup>; este mesmo orfeón cantouna en varias ocasións ese mesmo ano nos concertos que se celebraban na Alameda viguesa.

Para rematar é en 1922 cando o orfeón redondelano da sociedade Círculo Recreativo de Redondela levaría no seu repertorio, xunto ao *Himno galego, os teus ollos, Regreso a la patria, Boga barquilla mía* e *Veira d'o mar*, para interpretar nunha velada que tería lugar no Teatro do Balneario de Mondariz<sup>68</sup>.

#### 4.1. Os orfeóns «*Veira d'o mar*»

O nomeado orfeón redondelano, decidiu en abril de 1929, confeccionar un novo regulamento e cambiar o nome polo de «*Veira d'o mar*», sendo o seu director o sacerdote Rufino Fernández Fernández<sup>69</sup>; precisamente a obra que estarían ensaiando por esas datas, era a melodía galega que leva o mesmo nome que o orfeón, obra que temos constancia formaba parte do repertorio do orfeón redondelano dende 1922<sup>70</sup>. Esta agrupación e co novo nome, participaría na

<sup>67</sup> (1913): “Una serenata”. *Faro de Vigo* (Vigo) 13 de xuño, 1.

<sup>68</sup> (1922): “Crónicas regionales”. *La Integridad, Diario Católico* (Tuy) 4 de setembro, 1.

<sup>69</sup> (1929): “Información regional”. *El Pueblo Gallego* (Vigo) 25 de abril, 13.

<sup>70</sup> (1922): *La Integridad, Diario Católico* (Tuy) 4 de setembro, 1.

homenaxe que o pobo de Pontearreas lle rendeu ao compositor o 20 de outubro de 1929.

Con motivo de obsequiar ás comisións organizadoras da homenaxe que se lle tributou en Pontearreas, celebrouse un banquete ofrecido polo mestre Soutullo, no hotel España de Redondela; durante o mesmo o compositor pronunciou un elocuente discurso e pola noite celebrouse nos salóns da Sociedade Círculo Mercantil unha velada organizada polo Orfeón «Veira d'o mar», na que cantaría a obra do mesmo nome e que dirixiu o compositor, sendo moi aplaudido<sup>71</sup>. Outro dos orfeóns que levaría o nome da melodía, sería un orfeón constituído en Teis (Vigo), xa que en 1930 inscribiuse nun certame de orfeóns que se celebraría na vila de Cangas (Pontevedra); estaba conformado por homes e mulleres e que conxuntamente con outras dúas agrupacións, interpretarían a obra obrigada do certame que era a *Alborada Gallega* do compositor Pascual Veiga na súa adaptación para orfeóns mixtos, efectuada polo tamén compositor e director, Santos Rodríguez Gómez<sup>72</sup>.

#### 4.2. Veira d'o mar e Primadeira, a súa interpretación en Latinoamérica

É *Primadeira* a primeira obra que temos referencia da súa recepción en Latinoamérica, concretamente estaba seleccionada xunto a once números de música galega, para interpretar na festa rexional que se celebraría no Teatro Polyteama de Cuba en 1915, nun acto organizado pola revista *Labor Gallega*, onde cantaría o Orfeón «Ecos de Galicia», dirixido polo compositor José Castro Chané<sup>73</sup>.

En canto a *Veira d'o mar*, esta formaba parte do repertorio do Orfeón da Agrupación Artística Gallega de Cuba (Pinheiro, 2008: 110) e estaba incluída dentro do importante catálogo de obras galegas, como é o da Sociedad Coral de la Habana; a directora coruñesa, afincada na Habana, María Muñoz de Quevedo no concerto inaugural da Coral de La Habana, o mércores 25 de novembro de 1931, incluía repertorio de tradición musical galega, dirixindo entre outras moitas, *Veira d'o mar* en 1935 (del Río, 2016: 144).

Temos que subliñar que *Veira d'o mar* foi incluída e interpretada xunto ás obras *O sol da primaveira*, música de José Torres Creo, letra do Arzobispo Manuel Lago González e *¿Que ten ou mozo?*, música de Prudencio Piñeiro Latierro,

<sup>71</sup> (1929): “Información regional”. *El Pueblo Gallego* (Vigo) 26 de outubro, 10.

<sup>72</sup> (1930): *Faro de Vigo* (Vigo) 16 de agosto, 4.

<sup>73</sup> (1915): “En la Habana. Una fiesta gallega”. *El Noroeste* (La Coruña) 19 de maio, 2.

texto de Rosalía de Castro, na presentación oficial da coral galega «Terra Nosa» do Centro Ourensán de Bos Aires, o mércores 1 de outubro de 1947; acto celebrado no Cine Teatro Atlantic; a coral foi dirixida polo compositor arxentino de ascendencia galega e vasca, Isidro Buenaventura Maiztegui Pereiro<sup>74</sup>. Para rematar, nun artigo para a revista de devandito centro, Cándido Alfonso González escribiu as seguintes palabras con respecto á fusión da letra e música cando esta obra foi incluída no repertorio de dita formación coral: “*A veira do mar* [sic] [...] Fúndese así, en una sola inspiración del músico y del poeta, creando la bellísima página musical *A veira do mar*, donde cantan el alma y el corazón de todos los emigrados<sup>75</sup>.”

## 5. Conclusións

*Veira d'o mar* e *Primadeira* son as primeiras manifestacións líricas de Soutullo e tamén mostran do seu traballo como editor, ao ser ambas as primeiras obras vocais que editou na sociedade Soutullo y Villanueva no 1905 e posterior edición en ca. 1910 en Madrid para a editorial de Ildefonso Alier, onde estaba contratado como director de publicacións e encargado de facer as transcripcións para orquestras e bandas.

A publicación das melodías para canto e piano na primeira edición da editorial Soutullo y Villanueva en 1905, no formato de piano só, coa letra incorporada no medio dos dous pentagramas, permítenos concluír que se poden interpretar tamén precisamente a piano só.

Malia as publicacións nas edicións de canto e piano, foi a versión de orfeón –que paradoxicamente non se publicou nunca–, a que maior difusión tivo en vida do compositor, sendo o orfeón da sociedade «La Oliva» o encargado da expansión e popularización.

O autor da letra, Pío Lino Cuíñas, foi o poeta que inspirou a Reveriano Soutullo na primeira etapa da súa vida compositiva e máis concretamente no referente á composición na que utilizou textos galegos, así como un escritor, poeta e xornalista comprometido social e culturalmente con Galicia en xeral e Vigo en particular.

<sup>74</sup> (1947): “Coral gallega ‘Terra Nosa’. Nuestra presentación oficial”. *Opinión Gallega, Centro Orensano de Buenos Aires* (Buenos Aires) 27 de setembro, 3.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 5.

Este traballo proporciona aos intérpretes e estudosos, un documento de consulta que permite coñecer a xénese das dúas obras, e posibilita con iso achegarse aos inicios compositivos do compositor, no que se refire ao xénero lírico, campo no que profesionalmente obtivo maior recoñecemento.

Finalmente, e dende un punto de vista máis xeral, abordamos o rescate do noso patrimonio musical, para o seu coñecemento, co obxecto de poñer en valor a música composta por compositores galegos, con textos de escritores tamén galegos.

### Obra citada:

- (1891): “Noticias”. *Gaceta de Galicia, Diario de Santiago* (Santiago de Compostela) 7 de marzo, 2.
- (1894): “Cátedra de música”. *Faro de Vigo* (Vigo) 19 de xullo, 2.
- (1895): “Una rondalla”. *Faro de Vigo* (Vigo) 7 de marzo, 2.
- (1903): “La excursión de Vigo”. *El Diario de Pontevedra* (Pontevedra) 24 de agosto, 2.
- (1904): “Orfeón ‘La Oliva’ de Vigo”. *La Revista Popular* (Pontevedra) 1 de outubro, 12-13.
- (1905): “Miscelánea provincial”. *La Correspondencia Gallega* (Pontevedra) 19 de agosto, 2.
- (1905): “Música para piano”. *Faro de Vigo* (Vigo) 29 de agosto, 3.
- (1906): “El orfeón la Oliva”. *Faro de Vigo* (Vigo) 27 de maio, 1.
- (1906): “Las fiestas, las de los orfeones”. *El Imparcial* (Madrid) 4 de xuño, 5.
- (1906): *El Liberal* (Madrid) 4 de xuño, 3.
- (1906): “Los orfeones”. *El Liberal* (Madrid) 5 de xuño, 2.
- (1906): “Los orfeones”. *Faro de Vigo* (Vigo) 8 de xuño, 1.
- (1906): “La excursión a Oporto”. *Faro de Vigo* (Vigo) 27 de xuño, 1.
- (1906): “Concierto Baldomir”. *Faro de Vigo* (Vigo) 5 de xullo, 2.
- (1906): “En honor a Soutullo”. *El Noticiero de Vigo* (Vigo) 16 de xullo, 2.
- (1907): “Un compositor gallego”. *El Noroeste* (A Coruña) 3 de febreiro, 1.
- (1907): “Apuntes noticieros”. *El Diario de Pontevedra* (Pontevedra) 10 de xullo, 2.
- (1907): “En la Coruña. La fiesta de la música gallega”. *El Norte de Galicia* (Lugo) 20 de agosto, 2.
- (1907): *Diario de Santiago* (Santiago de Compostela) 27 de novembro, 1.
- (1908): “A través de Galicia”. *La Idea Moderna, Diario Democrático en Lugo* (Lugo) 31 de marzo, 1.
- (1908): “La Asociación General de Cultura, su constitución”. *Faro de Vigo* (Vigo) 14 de abril, 1.
- (1909): “Los hombres del día”. *Vida Gallega* (Vigo) marzo, 3.

- (1909): “Redondela. En el Círculo Católico”. *Faro de Vigo* (Vigo) 16 de abril, 1.
- (1910): “La llegada del Prelado”. *Ideal Numantino* (Soria) 6 de xuño, 1.
- (1910): “Autores premiados”. *Faro de Vigo* (Vigo) 21 de agosto, 1.
- (1911): “Banco vitalicio de España”. *Vida Gallega* (Vigo) xuño, 45.
- (1912): “El certamen de orfeones”. *Gaceta de Galicia, Diario de Santiago* (Santiago de Compostela) 19 de xullo, 2.
- (1913): “Una serenata”. *Faro de Vigo* (Vigo) 13 de xuño, 1.
- (1913): “Las fiestas de agosto”. *El Noticiero de Vigo* (Vigo) 6 de agosto, 1.
- (1913): “Una zarzuela gallega”. *El Diario de Pontevedra* (Pontevedra) 25 de agosto, 2.
- (1914): “Junta municipal del censo electoral de Vigo”. *El Noticiero de Vigo* (Vigo) 3 de xaneiro, 1.
- (1914): “En Bouzas”. *Faro de Vigo* (Vigo) 20 de xullo, 3.
- (1915): “En la Habana. Una fiesta gallega”. *El Noroeste* (La Coruña) 19 de maio, 2.
- (1915): “Amores de aldea. En honor de los autores”. *Faro de Vigo* (Vigo) 21 de xuño, 1.
- (1916): “Festival benéfico”. *Faro de Vigo* (Vigo) 16 de novembro, 2.
- (1922): “Crónicas regionales”. *La Integridad, Diario Católico* (Tuy) 4 de setembro, 1.
- (1925): “Las fiestas de nuestra ciudad”. *Faro de Vigo* (Vigo) 23 de agosto, 12.
- (1926): “De ambiente gallego. Una zarzuela de Soutullo y Dicenta”. *El Orzán* (La Coruña) 24 de xullo, 1.
- (1927): “La asociación de la prensa. Una sesión importante”. *El Pueblo Gallego* (Vigo) 8 de febreiro, 2.
- (1927): “Don Pío Lino Cuíñas”. *Faro de Vigo* (Vigo) 16 de xullo, 1.
- (1928): “Airiños d’o mar”. *Faro de Vigo* (Vigo) 13 de abril, 6.
- (1928): “Festivales de la Victoria, de Beade”. *Faro de Vigo* (Vigo) 8 de setembro, 12.
- (1928): “Siempre literario”. *Faro de Vigo* (Vigo) 3 de novembro, 2.
- (1929): “Información regional”. *El Pueblo Gallego* (Vigo) 25 de abril, 13.
- (1929): “El homenaje al insigne compositor D. Reveriano Soutullo”. *Faro de Vigo* (Vigo) 20 de outubro, 1.
- (1929): “Del homenaje al maestro Soutullo”. *Faro de Vigo* (Vigo) 22 de outubro, 8-9.
- (1929): “Puentearcas y el homenaje a Soutullo”. *El Pueblo Gallego* (Vigo) 23 de outubro, 3.
- (1929): “Homenaje al maestro Soutullo”. *ABC* (Madrid) 24 de outubro, 13.
- (1929): “Información regional”. *El Pueblo Gallego* (Vigo) 26 de outubro, 10.
- (1932): “Nueva sociedad de autores”. *ABC* (Madrid) 18 de febreiro, 47.
- (1930): *Faro de Vigo* (Vigo) 16 de agosto, 4.
- (1930): “La Juventud Socialista”. *Faro de Vigo* (Vigo) 20 de setembro, 5.
- (1931): “Letras de luto. Don Ramón Arbones Carballido”. *El Pueblo Gallego* (Vigo) 21 de xaneiro, 2.

- (1931): “El certamen orfeónico de hoy en las Cabañas”. *El Pueblo Gallego* (Vigo) 11 de outubro, 6.
- (1931): “El maestro Soutullo en Vigo”. *Faro de Vigo* (Vigo) 14 de outubro, 8.
- (1932): “La Aurora de Sárdoma”. *Faro de Vigo* (Vigo) 9 de xullo, 5.
- (1934): “El homenaje a Soutullo”. *El Pueblo Gallego* (Vigo) 29 de novembro, 3.
- (1947): “Coral gallega ‘Terra Nosa’. Nuestra presentación oficial”. *Opinión Gallega, Centro Orensano de Buenos Aires* (Buenos Aires) 27 de setembro, 3.
- Afife (2015): “Pío L. Cuiñas: risas entre dos siglos”. En *Boletín do Instituto de Estudios Vigueses*, XX/20, 155-164.
- Alén Garabato, María Pilar (2002): “La Edad de Oro de las melodías gallegas (ca. 1890-1915)”. En M. Romaní Martínez e M<sup>a</sup> Ángeles Novoa Gómez (coords.): *Homenaje a José García Oro*. Santiago de Compostela: Univesidade de Santiago de Compostela, 375-382.
- Álvarez Blázquez, José María (1979): “Nomina de escritores vigueses”. En A. Cunqueiro e J. M<sup>a</sup>. Álvarez Blázquez (coords.): *Vigo en su Historia*. Vigo: Caja de Ahorros Municipal de Vigo, Artes Gráficas Galicia, S.A., 637-652.
- Arija Soutullo, María Rosa (2008): “Recuperación de los archivos de la Banda Municipal de Vigo”. En *Soberosum, Estudos do Museo Municipal de Ponteareas*, 3, 259-273.
- Arija Soutullo, María Rosa (2011): *Reveriano Soutullo Otero, El alma lírica de la música gallega: vida y obra*. Pontevedra: Deputación Provincial de Pontevedra.
- Carré Aldao, Eugenio (1911): *Literatura Gallega*. Barcelona: Casa editorial Maucci.
- Del Río Iglesias, Irene (2016): *María Muñoz de Quevedo, A escola coral cubana*. Santiago de Compostela: Edicións Positivas.
- Espinosa Rodríguez, José (1949): *Tierra de Frago, Notas para la historia de Vigo y su comarca*. Vigo: Talleres Faro de Vigo.
- Estévez Vila, Xaime (1995): *Reveriano Soutullo Otero: catalogación de obras, estudio biográfico y musical*. Madrid: Alpuerto.
- Estévez Vila, Xaime (2016): “Reveriano Soutullo Otero e o nacionalismo musical”. En <http://educafolk.blogspot.com.es/2012/03/reveriano-soutullo-otero-e-o.html>. [consulta: 12/10/2016]
- González Martín, Gerardo (1996): *Periodistas, impulsores del viguismo. 1874-1923: el “noventa y ocho” y otros hitos locales*. Vigo: Instituto de Estudios Vigueses.
- González Martín, Gerardo (2000): “Pío Lino Cuiñas, un jocoso escritor, íntimo amigo de Luís Taboada Coca”. *Faro de Vigo* (Vigo) 12 de setembro, 8.
- González Paramos, Juan (1935): “Un homenaje al fallecido maestro”. En *Ritmo, Revista ilustrada*, 14-15.
- Gosálvez Lara, José Carlos (1995): *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical.

- Groba González, Xavier (2011): *O legado musical de Casto Sampedro Folgar (1848-1937): O canto galego de tradición oral*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Iglesias, Nieves (1997): *La música en el boletín de la propiedad intelectual, 1847-1915*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- Jurado Luque, Javier e Reínero, María (2015): *La Virgen de la Roca, propósito lírico dramático en un acto y tres cuadros*. Madrid: Ideamúsica.
- Labarta Pose, Enrique (1954): “Galería de gallegos notables”. *El Pueblo Gallego* (Vigo) 28 de novembro, 12.
- Landín, Prudencio (1927): “Viejos y jóvenes”. *Faro de Vigo* (Vigo) 4 de xaneiro, 1.
- Leiva Piñeiro, Asterio (2012): “A Banda Municipal de Vigo no cambio de século: 1883-1912”. En M. Capelán, L. Costa Vázquez, F. J. Garbayo Montabes, C. Villanueva (eds.): *Os Soños da Memoria, Documentación Musical en Galicia: Metodoloxías para o estudio*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra, 385-405.
- Lino Cuiñas, Pío (1926): “Minucias”. *Faro de Vigo* (Vigo) 18 de novembro, 1.
- Moreno Noguera, Victorio (1904): *Anuario de la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid*. Madrid: R. Velasco.
- Pinheiro Almuinha, Ramón (2008): *A La Habana quiero ir, Los gallegos en la música de Cuba*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Redondo, Anselmo (1909): *Anuario de la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid*. Madrid: R. Velasco.
- Soutullo Otero, Reveriano (2016): “Dúas melodías galegas para canto e piano, Veira d’o mar e Primadeira” (A. Amoedo, Rv.) Edición en catro tonalidades diferentes. Dos Acordes S.L.U.: Baiona, Pontevedra.
- Vázquez Gil, Bernardo (1989): *Retrincos da historia de Vigo*. Vigo: Severino Cardeñoso.





## LA DIFUSIÓN DE LA MÚSICA GALLEGA A TRAVÉS DE LA BANDA MUNICIPAL DE MADRID (1909-1935)<sup>1</sup>

GLORIA A. RODRÍGUEZ LORENZO

*Universidad de Oviedo*

**RESUMEN:** La Banda Municipal, bajo la dirección de Ricardo Villa, estuvo íntimamente ligada a los actos institucionales centrados en la cultura gallega que tuvieron lugar en Madrid durante las primeras décadas del s. XX. Las transcripciones para banda de algunas de las obras más relevantes de los compositores del *Rexurdimento* fueron interpretadas en ellos, así como en los conciertos gratuitos realizados por esta agrupación musical en los espacios públicos más frecuentados por los madrileños, como el Paseo de Rosales o el Jardín del Buen Retiro. En este artículo se estudia de la importante labor de la Banda Municipal de Madrid en la difusión de aquellas obras que se convirtieron en un símbolo de la galleguidad (como fue el caso de la Alborada gallega de P. Veiga), constituyendo además una parte importante del repertorio musical vigente a principios del s. XX.

**PALABRAS CLAVE:** Banda Municipal de Madrid, transcripciones, *Rexurdimento*, Galleguidad, Pascual Veiga.

**RESUMO:** A Banda Municipal, baixo a dirección de Ricardo Villa, estivo intimamente ligada aos actos institucionais centrados na cultura galega que tiveron lugar en Madrid durante as primeiras décadas do s. XX. As transcricións para banda dalgunhas das obras máis relevantes dos compositores do *Rexurdi-*

<sup>1</sup> El presente artículo es resultado de las actividades de investigación realizadas como parte del proyecto de investigación interuniversitario *Microhistorias de la música contemporánea: ciudades, teatros, repertorios, instituciones y músicos* (MINECO-16-HAR2015-69931-C3-3-P), del proyecto de I+D del ICCMU *Espacios, géneros y públicos de la música en Madrid, ss. XVII-XX (MadMusic)*<sup>2</sup>, y del grupo de investigación *Edición, Investigación y Análisis del Patrimonio Musical Español (ERAMUSH)*.

mento foron interpretadas neles, así como nos concertos gratuítos realizados por esta agrupación musical nos espazos públicos máis frecuentados polos madrileños, coma o Paseo de Rosales ou o Xardín do Bo Retiro. Neste artigo estúdase o importante labor da Banda Municipal de Madrid na difusión daquelas obras que se converteron nun símbolo da galeguidade (como foi o caso da *Alborada galega* de P. Veiga), e constituíron ademais unha parte importante do repertorio musical vixente a principios do s. XX.

**PALABRAS CHAVE:** Banda Municipal de Madrid, transcricións, *Rexurdiemento*, Galeguidade, Pascual Veiga.

**ABSTRACT:** The Municipal Band, under the baton of Ricardo Villa, was closely associated with institutional events which centered on Galician culture taking place in Madrid during the first third of the XX century. The transcriptions for band of some of the most prominent works by Galician composers of the *Galician Revival* were performed by them, as well as in free concerts performed by this musical group in the most frequented public spaces [outdoors] in Madrid such as the *Paseo de Rosales* or the *Jardín del Buen Retiro*. This paper studies the important work carried out by the Municipal Band of Madrid in disseminating those works which became a symbol Galician sentiment (as was the case of *Alborada gallega* by P. Veiga), furthermore comprising an important part of the prevailing musical repertoire at the outset of the XX century.

**KEY WORDS:** Municipal Band of Madrid, transcriptions, *Revival*, galician sentiment, Veiga

## Introducción

El estudio de las bandas de música como línea de investigación dentro de la musicología española no está aún consolidado, en comparación con la musicología centroeuropea o norteamericana<sup>2</sup>. Esta situación ha dado lugar a la creación de una Comisión de Bandas en el seno de la SEdeM a finales de 2016, con la intención de potenciar y contribuir al mejor conocimiento de estas formaciones musicales que han sido cruciales en el desarrollo musical de nuestro país desde el s. XIX.

En los últimos cuatro años se han defendido tesis centradas en las bandas de música civiles profesionales –es el caso de la Banda Municipal de Orense (Noche, 2013) o la Banda Municipal de Santiago (Cancela, 2015)– y populares o semi-profesionales - Banda Municipal de Mieres (Vidal, 2016). Además, comienza a ser de interés el estudio de las bandas militares, como la Banda de Música Real Cuerpo de Guardias Alabarderos (Santodomingo, 2016). No obstante -y aunque cada vez son más las contribuciones de músicos y musicólogos a este campo- no siempre estos estudios serios y rigurosos logran abarcar un análisis completo de las funciones y el papel desempeñado por estas formaciones en la consolidación del patrimonio musical español.

Este es el caso de la investigación realizada por Genovés Pitarch (2009) acerca de la Banda Sinfónica Municipal de Madrid, donde el estudio de la difusión del repertorio interpretado por esta formación había quedado apenas sin desarrollar. Este tema es crucial para la comprensión del consumo musical en Madrid, en una época donde los medios de comunicación audiovisual (radio y televisión, fundamentalmente) estaban sin desarrollar, y la adquisición

---

<sup>2</sup> A modo de ejemplo, debe mencionarse aquí el papel que la alemana Internationale Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik (IGEB) promocionando la investigación sobre la música para instrumentos de viento (con especial interés en las bandas de música) desde 1974, cuyos resultados pueden consultarse en la serie *Alta Musica*; también los estudios realizados por los musicólogos americanos David Whitewell y Raoul Camus, autor el primero de la colección titulada *History and Literature of the Wind Band and Wind Ensemble*, y obra del segundo las más de 40 entradas sobre bandas de música para la segunda edición *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, además de varios libros que estudian las bandas militares americanas.

de rollos de pianola, partituras y otros materiales musicales no estaban al alcance de todos los bolsillos. Estas características coadyuvaron a que los conciertos populares (públicos) ofrecidos fundamentalmente por la banda en el Parque del Retiro y en el Paseo de Rosales<sup>3</sup> se convirtiesen en una herramienta fundamental para la transmisión de la música académica y para la consolidación del canon musical vigente entre las clases madrileñas de menor poder adquisitivo.

### **La importancia de las transcripciones para banda en la circulación, consolidación y/o variación del repertorio**

Desde mediados del s. XIX, las transcripciones para banda comienzan a ser editadas y divulgadas a través de su publicación en colecciones de música, como el *Eco de Marte* -la continuación de *Música militar. Eco de Marte*, tras haberla comprado José Gabaldá en 1856 a su anterior propietario, Mariano Rodríguez (Veintimilla, 2002: 202) y mediante la labor de los editores Antonio Romero (quien comprará la citada revista), Pablo Martín o Nicolás Toledo. La mayor parte están dirigidas al ámbito militar, consumidoras reales de estas transcripciones puesto que las bandas de música civiles populares todavía estaban comenzando a despegar y, desde luego, lo hacían con unos medios instrumentales mucho menores.

Con la llegada del s. XX, la demanda de música para banda aumenta con la proliferación de bandas civiles, amateurs y profesionales. Salvo la modesta actividad del editor barcelonés Juan Ayné, habrá que esperar hasta la llegada de la revista *Harmonía*, en 1916, para disponer de transcripciones para banda del repertorio sinfónico y lírico. Esta revista, fundada por Mariano San Miguel, pone de manifiesto una de las dificultades de la transcripción para banda: la heterogeneidad de las plantillas instrumentales de las bandas de música españolas. Esta es una de las causas por las que los directores de las bandas de música civiles profesionales y populares continuaron asumiendo una de las funciones de los directores de bandas de música militar: la realización de las transcripciones de las obras que constituían el repertorio, adaptándolas para la formación que dirigían.

---

<sup>3</sup> Sobre esta cuestión puede consultarse Rodríguez Lorenzo, Gloria Araceli (2013): “Los conciertos populares de la Banda Municipal de Madrid (1909-1931)”. En Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente, Pilar Ramos López (coord.): *Musicología global, musicología local*. Madrid, SEdeM, 1171-1192.

Por otra parte, la necesidad de incorporar las obras de nueva creación solía ser otro de los motivos por los que se abordaba la transcripción. En el caso de la Banda Municipal de Madrid<sup>4</sup>, este aspecto se recoge de manera expresa en su reglamento, donde también se señala que la tarea de la transcripción es una función propia del director (aunque podía delegar en el Sub-director, e incluso en otros miembros de la banda)<sup>5</sup>. Por ello, gran número de las transcripciones que integran su archivo entre 1909 y 1935 son obra de Ricardo Villa, que estuvo al frente de la banda desde su fundación hasta su fallecimiento.

Muchas de las transcripciones realizadas por él ya formaban parte del repertorio vigente en Madrid en aquel momento, y otras se incorporarían más tarde. Todas ellas hicieron posible la circulación de obras que, siendo creadas para otros espacios musicales (salas de concierto, teatro lírico o ámbito doméstico), fueron difundidas en los grandes espacios abiertos y públicos, donde la Banda Municipal de Madrid realizaba sus conciertos (paseos, alamedas, calles, plazas, etc.).

Se facilitó así la traslación de piezas diseñadas para su audición en salas de concierto, como el poema sinfónico *Los gnomos de la Alhambra*, de Ruperto Chapí, transcrita por el saxofonista Dionisio Méndez en 1910; fueron muy frecuentes las transcripciones de obras destinadas a los teatros líricos, como *El buque fantasma*, de Richard Wagner, transcripción realizada por Ricardo Villa en 1915; e incluso piezas propias del ámbito doméstico (del mundo del salón y del café), como es el caso de las *Danzas españolas*, de Enrique Granados, transcritas por el subdirector Miguel Yuste, en 1916.

Lo mismo sucede con algunas de las obras gallegas interpretadas por la BMM, como es el caso la *Fantasia de aires gallegos* de Juan Montes (originariamente para orquesta, de 1893) o la *Alborada gallega* de Pascual Veiga, obra coral pensada inicialmente para ser interpretada en salas de concierto reducidas convertida en una pieza de consumo de masas, interpretadas por la Banda Municipal de Madrid ante miles de espectadores.

Por ello, el estudio de la difusión del repertorio es crucial, porque permite conocer cómo las bandas de música pudieron influir en la consolidación o variación del canon musical vigente.

La BMM tuvo una importante labor en este sentido. Fue considerada desde sus inicios como una herramienta de educación musical para las clases sociales

<sup>4</sup> En adelante, BMM.

<sup>5</sup> Archivo de Villa, Leg. 16-297-019, *Reglamento de la Banda Municipal de Música de Madrid*. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, Imprenta municipal, 1909.

que menos acceso tenía a los productos musicales ofrecidos en los teatros y salas de Madrid<sup>6</sup>, en una época donde progresivamente se va asentando la jornada laboral y comienza a respetarse el descanso dominical establecido por ley, permitiendo un cierto espacio semanal para el tiempo del ocio (Rodríguez, 2013).

Es por ello, que más allá de los actos municipales y de la serie de conciertos anual realizada en el Teatro Español durante el invierno, la BMM realizó el grueso de sus actividades en espacios abiertos y gratuitos, o al menos, cuya entrada era asequible a las clases sociales con menos poder adquisitivo. Entre 1918 y 1930, la BMM realizó algo más de 800 conciertos al aire libre<sup>7</sup>, una cifra elevadísima que refleja el interés del consistorio madrileño por educar musicalmente al pueblo, en clara sintonía con los ideales krausistas, y en consonancia con la intención regeneracionista del momento.

La mayor parte de estos conciertos públicos se desarrollaron en los Jardines del Buen Retiro y en el Paseo de Rosales, espacios públicos de acceso gratuito o muy barato, adaptados a la poca capacidad de gasto de las clases sociales más bajas, donde se congregaba un público realmente multitudinario.

Es en estos espacios donde, principalmente, va a difundirse la música de compositores españoles, entre ellos, también las obras de los músicos gallegos, puesto que el director de la banda, Ricardo Villa, al igual que algunos de sus contemporáneos -como Julio Gómez- consideraban que las bandas de música eran un instrumento perfecto para la difusión del patrimonio español y para la configuración del consumo musical de masas, es decir para el desarrollo de la cultura popular<sup>8</sup>.

### **La Banda Municipal y la cultura gallega en Madrid**

A principios del s. XX se suceden las celebraciones dedicadas a la cultura gallega en Madrid que, en nuestra opinión, se encuadran en un proceso de regeneración iniciado tras el desastre del 98, que pasa por buscar la unidad nacional a través de la variedad regional, al mismo tiempo que la comunidad

<sup>6</sup> Archivo de Villa, Leg. 16-297-019, *Reglamento de la Banda Municipal de Música de Madrid*. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, Imprenta municipal, 1909.

<sup>7</sup> Estos datos son el resultado de contrastar la información contenida en la *Relación de actividades de la Banda desde 1918 hasta 1931* (Archivo de la Banda Sinfónica de Madrid) y la consulta de la prensa (especialmente *El Imparcial*, *El Heraldo*, *El Liberal*, *La Correspondencia de España*, *El País*, *La Época* y *Siglo Futuro*) para la localización y consulta de los programas de concierto ofrecidos en espacios públicos entre 1909 y 1935.

<sup>8</sup> Villa, Ricardo (1916): "La misión de las grandes bandas de música y su aspecto pedagógico". En *Harmonía*, 1, 7-9.

gallega afincada en Madrid busca afirmar su identidad nacional a través de este tipo de celebraciones.

La BMM estuvo ligada desde sus inicios a estos eventos, al mismo tiempo que contribuyó a la difusión de la música gallega. El 10 de julio de 1910 estrenó la transcripción de la *Alborada gallega* de Veiga en el Paseo de Rosales, y pocos días después, el 15 de julio, en el Retiro<sup>9</sup>. Su estreno fuera de la serie anual de conciertos que la banda celebraba en el Teatro Español muestra la intención de su director, Ricardo Villa, por dar a conocer esta pieza al gran público. En este momento, la obra era considerada como una de las más representativas del nacionalismo gallego, y gozaba de gran difusión en Madrid en su versión coral, para piano y voz y para piano solo, aunque limitada a salas de concierto aristocráticas, salones privados y centros de organizaciones y asociaciones<sup>10</sup>, además de los actos realizados en el Centro Gallego de Madrid desde su fundación en 1893<sup>11</sup>.

La *Alborada gallega* de Veiga fue frecuentemente interpretada por la BMM en las funciones ligadas a la cultura gallega, como la celebrada en el Teatro Real en febrero de 1911 con la intención de recaudar fondos para sufragar la construcción de “A Virxen da Roca”, en Baiona (promovida por el empresario gallego Laureano Salgado)<sup>12</sup>. En este concierto a beneficio se integraron obras de inspiración gallega, como la interpretación del apropósito lírico *Virgen de la Roca* de Barreiro y Rodulfo, creado *ex profeso* para recaudar fondos para el monumento (Jurado y Reinedo, 2015) o la suite *Vigo* de Soutullo y Andreu, además de obras muy apreciadas por el público asistente al Real, como el aria de Rosina en la escena de la lección de música de *Il barbiere di Siviglia*, de G. Rossini. Se interpreta también la *Alborada gallega* de Veiga y a continuación,

<sup>9</sup> “Concierto en Rosales” (1910), en *La Correspondencia de España* (Madrid), 10 de julio, 5; “Concierto en el Retiro” (1910), en *El Globo* (Madrid), 15 de julio.

<sup>10</sup> En el Palacio Real el Orfeón Matritense, dirigido por Veiga, interpretó la *Alborada* en 1894. Véase: “Boletín de noticias” (1894), en *La Unión Católica*, 25 de junio. “Premios a taquígrafos” (1897), en *La Correspondencia de España* (Madrid), 18 de junio; “En el Ateneo. Pepito Arriola” (1900), en *Heraldo de Madrid* (Madrid), 2 de febrero; “Madrid. Colonia del Comercio” (1903), en *El Correo Español* (Madrid), 3 de septiembre; “El 11 de febrero. En la Fraternidad Republicana” (1905), en *El Imparcial* (Madrid), 13 de febrero, 2; “Centro Asturiano” (1906), en *La Correspondencia Militar* (Madrid), 8 de mayo.

<sup>11</sup> Pedreira, Leopoldo (1893): “La velada inaugural del centro gallego”, en *La Unión Católica* (Madrid), 23 de marzo; “Sociedades y conferencias” (1896), en *El País* (Madrid), 13 de abril; “Centro Gallego” (1903), en *El Imparcial* (Madrid), 2 de abril, 3; “Centro Gallego” (1904), en *El Liberal* (Madrid), 11 de febrero de 1904. “Para mañana. Centro Gallego” (1905), en *El Correo Español* (Madrid), 10 de mayo.

<sup>12</sup> “Monumento a la Virgen- En el Real- Un propósito” (1911), en *La Correspondencia de España* (Madrid), 31 de enero.

la *Rhapsodie hongroise* n. 2 de Liszt, dos obras donde el folklore está presente dentro de un discurso musical europeo y culto, de gran poder descriptivo<sup>13</sup>.

Un mes después, en marzo de 1911, el Círculo Literario de Madrid organizó una velada dedicada a las almas regionales<sup>14</sup>. Desde principios de siglo, la idea de una unidad nacional común, fruto de una variedad armonizada que se dio en llamar las “almas regionales”, está presente en todos los ámbitos artísticos, pero también en la prensa, a través de revistas como *Alma Española* (1904-1905) o el periódico *La Mañana* (a partir de 1912) y por supuesto, tiene su reflejo en la política; un ejemplo claro puede encontrarse en la intención de Álvaro de Figueroa y Torres, Conde de Romanones, de crear cátedras de literatura regionales, como parte de su estrategia para vertebrar la unidad del Estado (Mascato, 2014). Este posicionamiento es consecuencia directa del desastre del 98 y de la necesidad de lograr la ansiada regeneración española.

La función organizada por el Círculo Literario de Madrid incluyó textos y música de los principales representantes de las diferentes regiones del país, aunque la prensa criticó la falta de presencia de las manifestaciones artísticas de Baleares, Canarias o Andalucía, frente a la excesiva presencia de las de Galicia. Alfredo Vicenti –director entonces de *El Liberal*– y la poeta y novelista Sofía Casanova fueron, entre otros, los principales representantes de la cultura gallega desde el ámbito literario.

La música se incorporó a la celebración puesto que era considerada como un instrumento idóneo para transmitir “la expresión emotiva del alma popular”<sup>15</sup>; la BMM interpretó la *Alborada gallega*, de Veiga, la “*Jota de Larregla*” (refiriéndose, con toda probabilidad, a *Viva Navarra*), la fantasía de *Pan y Toros*, de Barbieri, y la rapsodia *España*. De todas ellas, la única que se identificaba con la idiosincrasia de una de las regiones de nuestro país era la *Alborada*. Sin duda, es por sus características musicales puesto que evocan claramente el folklore gallego, pero también coadyuvó el hecho de que Veiga ya era considerado en 1911 como uno de los compositores emblema del *Rexurdimento*, una condición que vino propiciada al haber sido laureado en París por la magnífica interpretación del Orfeón Corués

<sup>13</sup> “De Telón afuera. Real. Fiesta gallega” (1911), en *El Globo* (Madrid), el 10 de febrero; “Fiesta artístico literaria con el concurso de la Banda Municipal de Madrid” (1911), en *La Correspondencia de España* (Madrid), 26 de marzo, 6.

<sup>14</sup> “En el Español. La velada del Círculo Literario. Almas regionales” (1911), en *El País* (Madrid), 29 de marzo, 9.

<sup>15</sup> *Ibidem*.



en el certamen organizado con motivo de la Exposición Universal de 1889<sup>16</sup>, más allá de la amplia difusión de sus obras -y de la *Alborada*, especialmente- y su reconocimiento en Galicia y España desde finales del s. XIX. Con motivo del traslado de sus restos mortales a Mondoñedo, la prensa señaló que:

Veiga condensó su arte, vertió su alma entera en los compases de una «alborada». Oídos gallegos percibieron el paso sutil del alma de la región en la huella negra y tortuosa de las notas del papel pautado. Dotada la pieza musical de este poder mágico de evocación, arrancaba lágrimas, despertaba entusiasmos, avivó cariños dormidos [...]

Muchas veces estimuló el son de esta obra de Veiga alguna lágrima rebelde a derramarse; otras tantas veces tendió las alas el eco de sus notas desde un confín del mundo donde cantaban aventureros españoles en la emigración hasta el santuario bucólico de un pueblo perdido en la ribera ó [sic] en la montaña de Galicia.

La popularidad de Veiga se encierra en esta sola obra llena [...] Ella le llevó a la Inmortalidad. Ella ha hecho que la gente de su tierra le llame a su pueblo y le desentierren muerto para rendirle honores y darle eterno albergue en un monumento que sea testimonio perpetuo del amor de un pueblo al artista que lo enseñó a cantar<sup>17</sup>.

La BMM participó también con frecuencia en las actividades organizadas por el Centro Gallego de esta ciudad, uno de los artífices de la “moda gallega” que inundaba la capital, donde el elevado número de personajes influyentes de origen gallego residentes en Madrid -como el ya citado periodista Alfredo Vicenti (quien utilizó el periódico que dirigía como instrumento propagandístico de la cultura gallega), la literata Emilio Pardo Bazán o el músico, compositor y crítico musical Valera Silvari- tuvieron un papel fundamental. La banda participó en la función a beneficio de la enseñanza del Centro Gallego en 1913, celebrada en el Teatro Español, donde tomaban parte músicos y aficionados. Es la primera ocasión en la que se incluyen en el programa obras de otros reconocidos compositores gallegos del *Rexurdimento*, como Juan Montes, del que interpretan sus *Aires gallegos* (A. O.: 1913).

Su apoyo a la cultura gallega es patente en la participación en los actos coordinados o promovidos por el Centro Gallego de Madrid, especialmente en

<sup>16</sup> “El maestro Veiga”, en *Gaceta de Instrucción Pública* (Madrid), 18 de julio, 66.

<sup>17</sup> “Para hoy. Veiga y sus restos” (1912), en *La Mañana* (Madrid), 16 de septiembre, 2.

aquellos dedicados a la protección de músicos y literatos gallegos afincados en la ciudad, como fue el caso de Pascual Veiga y de Emilia Pardo Bazán (quien fue, además, directora honoraria de dicho centro). En el acto conmemorativo celebrado en 1925 en honor a estos dos artistas, la banda interpretó también obras gallegas, cerrando el acto tocando una selección de la zarzuela *Maruxa*, de Vives, interpretada por primera vez en esta ocasión, a pesar de que la obra había sido estrenada en 1914<sup>18</sup>. Lo mismo sucede en 1926, en la inauguración de la estatua dedicada por la Duquesa de Alba a Emilia Pardo Bazán. En este acto, la banda interpretó nuevamente la *Alborada Gallega* de Veiga al retirar la bandera española que cubría el monumento (Soldevilla, 1926)<sup>19</sup>.

Otro acto institucional vinculado con la cultura gallega en el que participó la Banda Municipal de Madrid, tuvo lugar en 1929 con motivo de la inauguración del “Lar Gallego”. Se celebró un concierto en el parque del Retiro, con un programa integrado por obras propias del repertorio musical gallego donde se incluye el *Pasodoble* sobre motivos de aires gallegos de Juan Montes, además de la *Alborada gallega*, de Veiga. El programa interpretado por la banda muestra también la presencia de obras nacionales e internacionales ya afianzadas en Madrid, cuya característica común es la utilización del folklore como base de inspiración para su desarrollo (como es el caso de *La canción del olvido*, de José Serrano o las danzas polovtsianas de la ópera *El Príncipe Ígor*, de Borodin)<sup>20</sup>.

### **Ricardo Villa y su influencia en la difusión de la música gallega**

En la configuración de este nuevo canon musical en Madrid entre las clases menos acomodadas, la actividad de la BMM ha sido uno de los factores determinantes, canalizando el desarrollo del naciente consumo de masas que también afectó a la música. La banda fue excelentemente guiada bajo la sabia mano de Ricardo Villa, durante los 26 años que ejerció como director.

Como para muchos otros como Julio Gómez o Bartolomé Pérez Casas, el fortalecimiento de las infraestructuras musicales necesarias era para Villa un estadio fundamental para lograr la denominada regeneración cultural, donde las bandas de música como los orfeones, sociedades filarmónicas, etc. tenían un papel crucial en la educación musical de la sociedad (Martínez, 1999: 210).

<sup>18</sup> La *Alborada* fue interpretada, en este caso, por los coros participantes. Véase: “En honor de la condesa de Pardo Bazán y del maestro Veiga” (1925), en *El Heraldo de Madrid* (Madrid), 29 de junio, 4.

<sup>19</sup> “El autor de la Alborada” (1908) en *El País* (Madrid), 4 de enero, 3.

<sup>20</sup> “La Banda Municipal” (1929), en *La Voz* (Madrid), 18 de junio, 8.

Villa fue siempre muy consciente de la importancia de los conciertos realizados en lugares públicos como el Retiro o el paseo de Rosales, y del importantísimo papel de las bandas como herramienta de democratización de la música y, como instrumento para el desarrollo del nacionalismo pragmático proyectado al público (Alonso, 2010: 118 y ss.).

Villa tenía un gran interés por las posibilidades artísticas que las características musicales de las diferentes regiones españolas ofrecían para el desarrollo del nacionalismo español, entendido en este caso como el amor a la patria a través del apego a lo local y a la identidad con la región (Martínez, 1993: 29-30), una pauta también habitual en el regionalismo cultural coetáneo –que no político– que se produce en literatura, pintura o arquitectura. Es desde esta perspectiva que se comprende y cobra sentido la introducción de obras inspiradas en el descubrimiento de las regiones y en la valoración del elemento local, y en este caso, las relacionadas con la cultura gallega.

Los programas diseñados por Villa, por el hecho de incluir obras gallegas, no muestran unas características especiales: reflejan la evolución del gusto del público que asistía a los conciertos en el Paseo de Rosales y en los Jardines del Buen Retiro y, por ende, ponen de manifiesto la conformación de un canon musical a lo largo de los años durante los que Ricardo villa fue director.

Estos conciertos están siempre divididos en dos partes, siguiendo el modelo alemán, que funcionaba muy bien para un público que no estaba acostumbrado a conciertos de gran duración y mucho menos, bajo el sol abrasador que



Fig. 1. "Concierto en Rosales" (1910), en *El País*, 21 de julio, 3.

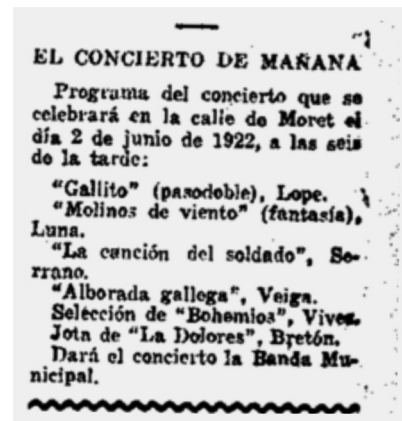


Fig. 2. "Calle Moret" (1922), en *La Voz*, 1 de junio.

acompañaba la temporada estival. Inicialmente, se observa un equilibrio entre la programación de obras propias del repertorio musical centroeuropeo y del español, donde el material folklórico está presente desde la perspectiva del regionalismo musical (ya sea citando literalmente o no) o bien desde la búsqueda de un nuevo lenguaje musical basado en las esencias del folklore español.

Conforme van pasando los años, Villa –gran conocedor del público que acudía a los conciertos de la banda– comienza a diseñar programas basados íntegramente en el repertorio musical español, especialmente para los conciertos públicos realizados a pie de calle, como puede ser la Glorieta de Atocha u otros emplazamientos de la ciudad (Fig. 3). En estos programas la presencia de la zarzuela es muy marcada, ya que era uno de los productos musicales preferido del público, de fácil acceso a los estratos más bajos de la burguesía y a aquellas clases sociales con menor poder adquisitivo. Hacia mediados de los años 20, los programas mantuvieron la misma estructura, pero lo que varió fue la introducción de obras que antes no tenían cabida en estos conciertos, como las transcripciones de obras para piano de Granados, Turina o Albéniz.



Fig. 3. “Banda Municipal” (1935), en *La Libertad*, 25 de julio.

Por tanto, vemos cómo la Banda Municipal de Madrid recoge los intereses y gustos del gran público y lo modifica y completa con nuevas propuestas, contribuyendo así a la conformación del canon musical vigente.

Bajo la dirección de Ricardo Villa, salvo la selección de *Maruxa* (obra de inspiración gallega, incorporada con más frecuencia a los programas de con-

cierto de la banda a finales de la década de los años 20), se interpretaron las siguientes obras de compositores gallegos: *Julita*, ribeirana de Méndez; el pasodoble *Puenteareas*, de Reveriano Soutullo; los *Aires gallegos* y los *Alalás y Alboradas* de Juan Montes. Ni siquiera estas dos composiciones del renombrado compositor gallego Montes fueron tan apreciadas en Madrid como la *Alborada gallega* de Veiga que, en función de los datos conservados, se convirtió en la obra de compositor gallego más interpretada por la BMM, programada en el 71% de las ocasiones, frente al 4% de los *Alalás y Alborada* de Montes o del pasodoble de Soutullo.

A finales de los años 20, la *Alborada* era sumamente conocida y apreciada, en diferentes versiones que, desde la Unión Radio se venían difundiendo desde 1926, tanto en las programaciones más generales como en las dedicadas específicamente a la música gallega<sup>21</sup>. En 1924, Radio Ibérica llegó a un acuerdo con el Ayuntamiento de Madrid para retransmitir algunos conciertos que la banda celebraba en el Paseo de Rosales y en el Retiro. Con la llegada de Unión Radio, se retransmitieron todos los conciertos que allí ofrecía la banda a partir de 1926 (Arce, 2008), lo que dio lugar a la difusión de la música gallega en su transcripción para banda más allá de los espacios públicos citados.

La gran difusión de la que gozó la *Alborada gallega* favoreció que la UME publicase su transcripción para banda. El anuncio publicado en 1928 proponía un abono mensual de características similares al ofrecido por la revista *Harmonía*: tres secciones, la primera destinada a las transcripciones para gran banda; la segunda para pequeña banda, y la tercera sección incorporaba las dos anteriores, permitiendo un abono un poco más económico<sup>22</sup>. La transcripción de la *Alborada* aparece ligada a la sección segunda, lo cual quiere decir que existía una demanda de repertorio en aquellos lugares donde las bandas eran más modestas y disponían de menos recursos, algo que habitualmente sucedía en provincias y, especialmente, en las bandas civiles no profesionales.

<sup>21</sup> Unión Radio comienza a emitir programas donde la música de las diferentes regiones españolas es protagonista; la *Alborada gallega* de Veiga comienza a difundirse por las ondas en diferentes versiones (por ejemplo, para quinteto o sexteto). Véase como ejemplo: “Radiotelefonía. Lo que traen las ondas” (1924), en *El Imparcial* (Madrid), 22 y 23 de octubre, 6, y “T.S.H” (1931) en *Crisol* (Madrid), 26 de noviembre, 2. Además, la realización de programas íntegros dedicados a Galicia comienza a realizarse en 1926 “Radiotelefonía. Programa para hoy” (1926), en *La Correspondencia Militar* (Madrid), 14 de julio, 4.

<sup>22</sup> “Publicación de música para banda” (1928), en *Boletín Musical dedicado a las Bandas de Música* (Madrid), enero.

Otro ejemplo más en relación con la aceptación y difusión de esta pieza de Veiga en la versión de la Banda Municipal de Madrid, así como de la valoración y el reconocimiento del que disfrutaba entonces esta formación, es la grabación en discos de pizarra de algunas de las obras que más gustaban al público asistente a los conciertos celebrados en espacios públicos y, probablemente, también a los radioyentes. El sello discográfico Odeón grabó y puso a la venta un disco que incluía la grabación de *Las hijas del Zebedeo*, de R. Chapí y la *Alborada gallega* de P. Veiga, en torno a 1929 (Muñoz, 2016). En los habituales anuncios insertados en la prensa de la época para la venta de estos discos, puede apreciarse como el patrimonio musical español –fundamentalmente el lírico– es más consumido –y tiene mayor proyección en este momento– que el repertorio musical centroeuropeo.

**LOS 90 PROFESORES DE LA GLORIOSA  
BANDA MUNICIPAL DE MADRID**

y su insigne director, maestro VILLA,  
han impresionado en Discos

**ODEON**

Granada (Albéniz).	Alborada gallega (Veiga).
Sevilla (Albéniz).	Las hijas del Zebedeo (Chapí).
La boda de Luis Alonso (Jiménez).	Suspiros de España (Alvarez).
Idem idem (Jiménez).	Alhambra (Bretón).

**¡TODO EL MUNDO DEBE ADQUIRIR ESTOS DISCOS**

**AGENCIAS DE VENTA:**

<b>Preciados, 1.</b>	<b>Peligros, 14 y 16.</b>	<b>Pi y Margall, 11.</b>
Teléfono 16.040	Teléfono 18.129	Teléfono 17.503

Fig. 1. *La Voz* (1928), 25 de octubre, 2.

La grabación de la obra permite apreciar que tanto el inicio como el final de la pieza son de gran sencillez armónica, tímbrica y dinámica, lo que explica por qué la *Alborada* de Veiga solía ser interpretada en el Paseo de Rosales: un gran espacio al aire libre donde el numerosísimo público acudía específicamente a escuchar la banda, con gran recogimiento, en contra del tipo de entorno acústico que suponía el Retiro, mucho más contaminado ya que la banda en ocasiones compartía espacio con otras actividades recreativas que se llevaban a cabo.

Desafortunadamente, al menos por el momento, no se conserva en el archivo de la Banda Sinfónica de Madrid las transcripciones del repertorio gallego interpretado por la banda. Debido a su temprana introducción en los conciertos, cabe suponer que la transcripción de la *Alborada* de Veiga fuera realizada por Ricardo Villa, aunque existía una transcripción para banda militar realizada por Carlos Pintado (director de la banda del regimiento de Infantería de Covadonga), divulgada al menos desde 1890<sup>23</sup> y apenas difundida en Madrid<sup>24</sup>, ésta tendría que adaptarse a la extensa plantilla de la BMM.

### Conclusiones

La Banda Municipal de Madrid apoyó, desde sus inicios, el desarrollo de la cultura gallega en Madrid, participando en actos institucionales y a través de la interpretación de obras de compositores gallegos en los conciertos públicos realizados al aire libre, a los que acudían en masa los estratos más bajos de la burguesía y parte del proletariado. En ellos, el color de lo local es el elemento preponderante, especialmente a partir de la década de los años 20, por lo que la introducción de la música gallega de los compositores del *Rexurdimento* (Veiga, Montes, etc.) se integra en los programas con total naturalidad. La banda contribuyó así a la configuración y ampliación del canon musical vigente en Madrid.

La *Alborada gallega* (1880) de Veiga ha sido la obra más interpretada, con una presencia casi testimonial de piezas de otros compositores gallegos como Juan Montes, de quién se interpretó puntualmente su *Alalás y alborada para banda* (1887), la *Fantasia de Aires gallegos* (originariamente para orquesta, de 1893), y su *Pasodoble sobre motivos gallegos* (pasodoble militar de 1893).

La utilización de la *Alborada* en los actos institucionales gallegos en Madrid (inauguraciones de centros gallegos, homenajes a figuras representativas de Galicia como Emilia Pardo Bazán, etc.) pone de manifiesto que adoptó las funciones propias atribuidas al *Himno gallego*. Este himno había sido compuesto también por Veiga (con texto de E. Pondal) en 1890, pero no logró consolidarse como tal: mientras que los emigrantes gallegos desde La Habana reconocían el *Himno* como símbolo nacional –habiendo sido estrenado en el

<sup>23</sup> “Certamen del Orfeón Coruñés” (1890): en *La España Artística* (Madrid), 23 de junio, 2-3.

<sup>24</sup> La Banda del Regimiento de Zamora interpretó la *Alborada* en su transcripción para banda en el Circo de Parish de Madrid en 1892. Véase: “Espectáculos. Circo de Parish” (1892), en *La Iberia. Diario Liberal* (Madrid), 6 de noviembre.

Centro Gallego, en un homenaje póstumo a su compositor—, en Galicia se sucedían certámenes para obtener otras propuestas musicales que funcionasen como elementos identitarios de la galleguidad. Por ello, la predilección por la *Alborada* de Veiga en Madrid y su constante interpretación por la Banda Municipal cobra sentido, al tener en cuenta que esta pieza fue reconocida por el público madrileño como un emblema de la identidad musical gallega.

### Obras citadas:

- [S. a.] (1890): “Certamen del Orfeón Coruñés”. *La España Artística* (Madrid), 23 de junio, 2-3.
- \_\_\_ (1892): “Espectáculos. Circo de Parish”. *La Iberia. Diario Liberal* (Madrid), 6 de noviembre.
- \_\_\_ (1894): “Boletín de noticias”. *La Unión Católica*, 25 de junio.
- \_\_\_ (1896): “Sociedades y conferencias”. *El País* (Madrid), 13 de abril.
- \_\_\_ (1897): “Premios a taquígrafos”. *La Correspondencia de España* (Madrid), 18 de junio.
- \_\_\_ (1900): “En el Ateneo. Pepito Arriola”. *Heraldo de Madrid* (Madrid), 2 de febrero. “Madrid. Colonia del Comercio”
- \_\_\_ (1903): “Centro Gallego”. *El Imparcial* (Madrid), 2 de abril, 3.
- \_\_\_ (1904): “Centro Gallego”. *El Liberal* (Madrid), 11 de febrero de 1904.
- \_\_\_ (1905): “El 11 de febrero. En la Fraternidad Republicana”. *El Imparcial* (Madrid), 13 de febrero, 2.
- \_\_\_ (1905): “Para mañana. Centro Gallego”. *El Correo Español* (Madrid), 10 de mayo.
- \_\_\_ (1906): “Centro Asturiano”. *La Correspondencia Militar* (Madrid), 8 de mayo.
- \_\_\_ (1908): “El autor de la Alborada”. *El País* (Madrid), 4 de enero, 3.
- \_\_\_ (1910): “Concierto en Rosales”. *La Correspondencia de España* (Madrid), 10 de julio, 5.
- \_\_\_ “Concierto en el Retiro”. *El Globo* (Madrid), 15 de julio.
- \_\_\_ (1910): “Concierto en Rosales”. *El País*, 21 de julio, 3.
- \_\_\_ (1911): “Monumento a la Virgen- En el Real- Un propósito”. *La Correspondencia de España* (Madrid), 31 de enero.
- \_\_\_ (1911): “De Telón afuera. Real. Fiesta gallega”. *El Globo* (Madrid), el 10 de febrero
- \_\_\_ (1911): “Fiesta artístico literaria con el concurso de la Banda Municipal de Madrid” (1911), *La Correspondencia de España* (Madrid), 26 de marzo, 6.
- \_\_\_ (1911): “En el Español. La velada del Círculo Literario. Almas regionales”. *El País* (Madrid), 29 de marzo, 9.
- \_\_\_ (1911): “El maestro Veiga”. *Gaceta de Instrucción Pública* (Madrid), 18 de julio, 66.
- \_\_\_ (1912): “Para hoy. Veiga y sus restos”. *La Mañana* (Madrid), 16 de septiembre, 2.



- Villa, Ricardo (1916): “La misión de las grandes bandas de música y su aspecto pedagógico”. *Harmonía*, 1, 7-9.
- \_\_\_ (1922): “Calle Moret” (1922). *La Voz*, 1 de junio.
- \_\_\_ (1924): “Radiotelefonía. Lo que traen las ondas”. *El Imparcial* (Madrid), 22 y 23 de octubre, 6.
- \_\_\_ (1925): “En honor de la condesa de Pardo Bazán y del maestro Veiga”. *El Heraldo de Madrid* (Madrid), 29 de junio, 4.
- \_\_\_ (1926) “Radiotelefonía. Programa para hoy”. *La Correspondencia Militar* (Madrid), 14 de julio, 4.
- \_\_\_ (1928) “Publicación de música para banda”. *Boletín Musical dedicado a las Bandas de Música* (Madrid), enero.
- \_\_\_ (1928): [Sin título]. *La Voz* (Madrid), 25 de octubre, 2.
- \_\_\_ (1929): “La Banda Municipal”. *La Voz* (Madrid), 18 de junio, 8.
- \_\_\_ (1931): “T.S.H”, *Crisol* (Madrid). 26 de noviembre, 2.
- \_\_\_ (1935): “Banda Municipal”. *La Libertad*, 25 de julio.
- A. O. (1913): “Anoche en el español. “Aires da Terra”. *La Mañana*, 11 de octubre, 2.
- Arce Bueno, Julio C. (2008): *Música y radiodifusión: los primeros años (1923-1936)*. Madrid, ICCMU.
- Cancela Montes, Beatriz (2015): *La Banda Municipal de Música de Santiago de Compostela (1948-2015)*. Tesis doctoral, dirigida por la Prof. Dra. María Sanhuesa Fonseca, Universidad de Oviedo.
- Genovés Pitarch, Gaspar (2009): *La Banda Municipal de Madrid (1909-2009)*. Madrid: La Librería.
- Mascato Rey, Rosario (2014): “De Menéndez Pelayo a Said Armesto el proyecto ministerial de Romanones para la creación de las Cátedras de Literaturas Regionales”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 90, 321-327.
- Martínez del Fresno, Beatriz (1993): “Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX”. *Revista de Musicología*, vol. 16, Nº 1, 640-657.
- \_\_\_ (1999): *Julio Gómez: una época de la música española*. Madrid, ICCMU.
- Muñoz de la Nava Chacón, Jose Miguel (2016): *Discografía de la Banda Municipal de Madrid*, 11.
- Noche García, Sergio (2013): *La Banda Municipal de Ourense en el periodo 1878-1955: evolución histórica, contexto social y documentación musical*. Tesis doctoral inédita, dirigida por el Prof. Dr. Luis Costa; Universidad de Vigo.
- Pedreira, Leopoldo (1893): “La velada inaugural del centro gallego”. *La Unión Católica* (Madrid), 23 de marzo.

- Rodríguez Lorenzo, Gloria Araceli (2013): “Los conciertos populares de la Banda Municipal de Madrid (1909-1931)”. En Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente, Pilar Ramos López (coords.): *Musicología global, musicología local*. Madrid, SEdeM, 1.171-1.192.
- Santodomingo Molina, Antonio (2016): *La Banda de Alabarderos (1746-1939). Música y músicos en la jefatura del estado*. Tesis Doctoral inédita, dirigida por Prof. Dr. Víctor Sánchez, Universidad Complutense de Madrid.
- Soldevilla, Fernando (1926): “Monumento a la condesa Pardo Bazán”. *El Año Político*. Madrid, Imprenta y encuadernación de Julio Cosano, 219-220.
- Veintimilla Bonet, Alberto (2002). *El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)*. Tesis doctoral, dirigida por el Dr. Ramón Sobrino Sánchez. Universidad de Oviedo.
- Vidal Pereira, Jose Ramón (2016): *La Banda Municipal de Música de Mieres*. Tesis doctoral inédita, dirigida por el Prof. Dr. Ramón Sobrino, Universidad de Oviedo.
- Villa, Ricardo (1916): “La misión de las grandes bandas de música y su aspecto pedagógico”. *Harmonía*, 1, 7-9.

## IDEOLOGÍA Y MÚSICA EN LA GALICIA AUSTRAL<sup>1</sup>

JULIO OGAS

*Universidad de Oviedo*

**RESUMEN:** La guerra civil, el régimen franquista y el exilio tienen un gran impacto en la cultura argentina, y generan numerosas manifestaciones literarias y artísticas. El ámbito de la música académica no es indiferente a esta situación, lo que origina a finales de la década de 1930 una tendencia hispanista, dentro de la cual se manifiesta la presencia en Buenos Aires de exiliados galleguistas y las tensiones que se generan en el seno de esta comunidad; y, por otra, la existencia de un grupo de músicos descendientes de gallegos con una cierta relevancia en la cultura del país. Aquí proponemos revisar los antecedentes de esta conjunción y su aportación a la visualización de este ascendiente cultural en la música académica argentina.

**PALABRAS CLAVE:** Galleguismo musical, música argentina.

**RESUMO:** A guerra civil, o réxime franquista e o exilio teñen un grande impacto na cultura arxentina, e xeran numerosas manifestacións literarias e artísticas. O ámbito da música académica non é indiferente a esta situación, o que orixina a finais da década de 1930 unha tendencia hispanista dentro da cal se manifesta a presenza en Bos Aires de exiliados galeguistas e as tensións que se xeran no seo desta comunidade; e, por outra, a existencia dun grupo de músicos descendentes de galegos cunha certa relevancia na cultura do país. Aquí propoñemos revisar os antecedentes desta conxunción e a súa achega á visualización deste ascendente cultural na música académica arxentina.

**PALABRAS CHAVE:** Galeguismo musical, música arxentina.

**ABSTRACT:** The Civil War, the Franco regime, and exile all have a great impact on Argentine culture, generating numerous literary and artistic manifestations. The domain of academic music is not indifferent to this situation, giving rise at the end of the 1930s to a Hispanic tendency within which there is a Galician current. There are two main incisive elements: on the one hand, the presence in Buenos Aires of Galician exiles and the tensions that arise within this community; and, on the other, the existence of a group of musicians descendants of Galicians with a certain relevance in the culture of that country. We propose to review the background of this conjunction and its contribution to the visualization of this cultural manifestation within Argentine Academic music.

**KEY WORDS:** musical galician sentiment, Argentine music.

## Antecedentes

La República Argentina debe a la inmigración una parte importante de su estructuración social, política y económica. Los intelectuales y políticos que llevaron adelante la Constitución Nacional de 1853 tenían puesta sus esperanzas en la posibilidad de poblar o repoblar el joven país con nuevos ciudadanos provenientes de la inmigración, especialmente aquella procedente del norte de Europa. En 1852 Juan Bautista Alberdi (1810-1884), en el texto que será la base de esa constitución, expresa:

¿Cómo, en qué forma vendrá en lo futuro el espíritu vivificante de la civilización europea a nuestro suelo? Como vino en todas las épocas: la Europa nos traerá su espíritu nuevo, sus hábitos de industria, sus prácticas de civilización, en las inmigraciones que nos envíe [...] haced pasar al roto, el gaucho, el cholo, unidad elemental de nuestras masas populares, por todas las transformaciones del mejor sistema de instrucción; en cien años no haréis de él un obrero inglés (Alberdi, [1852] 1957: 70-83).

Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XIX, cuando Argentina comienza a ser un país de destino de la emigración, los cambios económicos hicieron que el flujo de personas que salían del norte de Europa mermara, para dar paso a movimientos migratorios desde los países del sur (Italia, España y Portugal principalmente). Si a mediados del siglo XIX la emigración hacia América desde el norte de Europa (Gran Bretaña, Suecia, Alemania, entre otros) representaba casi el 90%, a finales de ese siglo y comienzo del XX ésta solo representaba el 45% (Torres, 2010: 172). De esta forma, las personas provenientes de los países del sur ocupaban en ambas épocas, prácticamente, el total de los porcentajes restantes. Esta realidad es una de las causas por la que las élites argentinas modifican su valoración de la tan ansiada inmigración. Su

<sup>1</sup> Trabajo realizado dentro del Proyecto “Música en conflicto en España y Latinoamérica: Entre la hegemonía y la transgresión (Siglos XX y XXI)” (HAR2015-64285-C2-1-P).

preocupación por la forma en que se estaba dando el proceso de incorporación de los inmigrantes les lleva a realizar una serie de acciones tendientes a la homogeneización de la población y a la definición de las tradiciones nacionales. Todo ello dentro del plan liberal de la, denominada, generación del ochenta que se inicia con la primera presidencia de Julio A. Roca (1843-1914)<sup>2</sup>. Este plan de modernización es considerado como una reacción directa ante la incomodidad que siente la clase dirigente por la *invasión* que el obrero inmigrante hace de *su* ciudad.

Una de las acciones de mayor calado de este proceso es la promulgación de la *Ley n° 1420 de 1884 de Educación Común*, en la que se establece la obligatoriedad de la educación primaria, la existencia de una escuela pública, laica y gratuita. Con el fin de lograr la integración del inmigrante se pone el acento en el aprendizaje del idioma nacional, la geografía y la historia del país. Más adelante, en la segunda presidencia de Roca, se promulga el Estatuto Militar Orgánico de 1901 (*Ley N° 4.301*) que impone el servicio militar obligatorio. Esta norma también busca la “nacionalización” de los inmigrantes e hijos de inmigrantes, en una época donde se los relacionaba directamente con el movimiento obrero, las ideas anarquistas, las numerosas huelgas y otras expresiones similares, que eran vistas con gran preocupación por la clase dirigente del país. Otras leyes restrictivas ante el activismo anarquista y los inmigrantes de esta época fueron la *Ley de Residencia* (1902) y la *Ley de Defensa Social* (1910). Sin embargo, el discurso oficial del centenario proclama, por voz de las autoridades y de los poetas e intelectuales, la creencia de un país como “*Crisol de Razas*”. La consigna oficial es “abrir nuestros brazos a los hombres de todos los países que quieran trabajar con nosotros” (Alcorta [1910] en Viñas, 1964: 339).

En este ambiente la presencia del gallego en Buenos Aires es una de las expresiones de ese fracaso por lograr una inmigración proveniente del Norte. Además, en comparación con el conjunto de inmigrantes provenientes de España, representa el grupo menos favorecido por la consideración de la sociedad argentina de la época. En este sentido Juan Carlos Torres comenta:

hacia 1900, los piemonteses y los vascos, por su espíritu de trabajo y su estilo de vida austero, ya habían abierto grietas en la muralla de prejuicios que rodeaban a los emigrantes de la Europa del Sur. Este punto de vista favorable no se extendió naturalmente a los sicilianos y los gallegos

<sup>2</sup> J. A. Roca, fue Presidente de la República Argentina durante dos periodos, el primero entre 1880 y 1886, y el segundo entre 1898 y 1904.

—las dos corrientes en alza en el cambio de siglo—, si bien al ser comparados con los trabajadores criollos, inclusive ellos se beneficiaron de una percepción más positiva (Torres, 2010: 175).

Es oportuno recordar que, según el estudio de Blanca Sánchez Alonso, entre 1885 y 1895 el 55,8 % de los inmigrantes que llegaba a Argentina desde España era de origen gallego. La segunda comunidad era Cataluña, con solo el 11,8% y muy lejos, con un 1% o 2%, se ubican comunidades como Valencia o el País Vasco. Hacia 1914, Buenos Aires era la ciudad con más habitantes gallegos, en su mayoría eran de origen campesino: agricultores o jornaleros, según las profesiones declaradas a su llegada (Sánchez Alonso, 1992: 88-94). También es importante mencionar que, a principios del siglo XX, en la autodefinida clase patricia del país (que ostenta y promueve un estilo de vida marcado por un refinado europeísmo) se encuentran algunos de los descendientes de inmigrantes españoles, especialmente catalanes y vascos, que habían llegado en la época colonial o en la primera parte del XIX. Por ello, tampoco se debe olvidar que la percepción de la comunidad gallega en Argentina, en cierta medida, es una traslación de la consideración que de la misma se tiene en la España de la época.

Los gallegos conforman rápidamente un notable entramado de asociaciones, prácticamente cada municipio de procedencia tenía la suya. Muchas eran entidades culturales que se organizaban a imagen y semejanza de las microasociaciones territoriales, como coros, orfeones y agrupamientos culturales diversos (Díaz, 2012: 121-122). Aunque el primer intento por contar con un centro gallego es de 1879, será en 1907, coincidiendo con la masiva llegada de inmigrantes gallegos que se da entre 1904 y el comienzo de la primera guerra mundial, cuando surge el Centro Gallego de Buenos Aires. Uno de los factores que destaca Xose Núñez Seixas en relación a la constitución de este importante entramado asociativo, es:

El surgimiento de una elite dentro de la colectividad gallega interesada en la promoción y el mantenimiento de esas formas asociativas como parte de su capital simbólico [...] Aquella elite estaba compuesta tanto por emigrantes favorecidos por el ascenso económico como por intelectuales, periodistas y exiliados, que a menudo vivían en un esporádico vaivén entre dos mundos. [...] la presencia de una elite de exilados republicanos federales gallegos que abandonaron España tras 1874 se reveló como un factor catalizador para la formación del tejido asociativo de ámbito gallego, al mismo tiempo que participaban en el de ámbito

español. Y hasta comienzos del siglo XX, esa elite se fue renovando generacionalmente y diversificando políticamente. A ello se unía el impacto que sobre esa elite ejercía su propia participación en la vida política y social de la Argentina (Nuñez Seixas, 2000).

Por la inquietud de estos grupos más favorecidos surgen también numerosas publicaciones, muchas veces relacionadas directamente con alguna asociación o institución gallega. En ellas la música tiene cierta presencia, ligada a la valorización del patrimonio gallego y su difusión. Un ejemplo de esto son las publicaciones que llevó adelante en Buenos Aires Manuel Castro López (Lugo 1860- Buenos Aires 1926), *El eco de Galicia* y *Almanaque Gallego*. Este Galleguista, republicano, masón y anticlerical, como lo define Xosé Barreiro Fernández, miembro de la elite intelectual gallega de la capital argentina, dio lugar en sus revistas a escritos relacionados con la música de destacadas personalidades gallegas. Como ejemplo se puede mencionar la respuesta de Manuel Murguía a José Varela (1897: 3-5), donde el tema del origen de la lengua y las cantigas son parte fundamental de la argumentación, o, del mismo autor, los textos “Nuestra música ancestral. La Alborada” (1915: 27-28) y “Folklore” (1916: 10-12). Otra muestra de estos escritos es *Por la música gallega* de Indalecio Varela Lenzano, donde el autor expresa: “Y coincidencia misteriosa. Los países donde más pronto la canción es utilizada como elemento generador de la obra artística, son precisamente aquellos que mejores semejanzas descubren con Galicia”. También critica el uso de la canción popular gallega a la manera alemana o francesa, en “formas cultas”, donde solo se busca destacar el “estado de ánimo del compositor”, ya que: “en esta manifestación del espíritu tiendese a exteriorizar única y exclusivamente el estado de ánimo del compositor con menosprecio absoluto de los arcaísmos de la tonalidad, giros melódicos y vagas cadencias y en la música primitiva estos invariables principios son los que determinan su origen, separando lo falso de lo verdadero” (Varela Lenzano, 1897: 2-3).

La tipología de los textos relacionados con la música en estas publicaciones es muy variada y aborda diferentes tópicos. En este sentido aparecen:

perfiles de músicos gallegos, como, por ejemplo, “La música en Galicia. Arturo Doval” firmado por E. F. D. (*El eco de Galicia* n° 214, 1897); “Músicos gallegos. D. Isidoro Blanco” de Indalecio Varela Lenzano (*El eco de Galicia* N° 249, 1898); “Patriotismo del Padre Feijoo” de Manuel Castro López (*Almanaque Gallego* 1923, pp. 79-85) “Los Coros Feijoo”



de Alfredo de la Iglesia (*Almanaque Gallego* 1924, pp. 77-84), o “El maestro Montes y la lírica popular gallega” de Pizzicato (I. Varela Lenzano) (*Almanaque Gallego* 1902, pp. 58-61);

artículos sobre la música y músicos populares de Galicia, como, por ejemplo, “Gaiteros gallegos” de Camilo de Cela, (*El eco de Galicia* n° 211, pp. 3-4) que precede un artículo firmado por F. de T. dedicado a “Los danzantes (costumbres populares)” (*El eco de Galicia* n° 211, p. 4), “La música gallega” de Jacinto Verges, donde aborda los diferentes géneros de la música gallega (*El eco de Galicia* n° 229, 1898) o “El alalá” de Manuel Lustres Rivas (*Almanaque Gallego*, 1925, pp. 85-88);

información musical, como, por ejemplo, la nota dedicada al segundo premio del Primitivo Orfeón Gallego dirigido por Elgidio Paz Hermo en el concurso de la Asociación Patriótica Española, donde la obra impuesta era *La canción del mal tiempo* de uno de los principales músicos del nacionalismo argentino, como es Alberto Williams (*Ecos de Galicia* n° 338, 1901, p.2);

partituras como las de Paz Hermo o Juan Montes, la recopilación de canciones de Daniel González: “Foliada da Coruña”, “Canto da sega”, “Cuadrilla segadora”. Allá de Cea”, “Foliada Antigua”, “Canto de Pandero” y “Alalá do Prado” (*Almanaque gallego* 1920, pp. 110-111) y “Alalá de Chantada”, “Alalá de Amoeiro” “Alalá de Rabeda” “Canto da sega”, “Foliada de Ferrol”, Foliada de Chantada” y “Alalá de Bande” (*Almanaque gallego* 1927, pp. 142-145)

ilustraciones con retratos de personalidades de la música o imágenes de músicos no identificados y publicidad ofreciendo grupos de gaitas para fiestas o clases de estos instrumentos o canto

Los escritos aparecidos en estas publicaciones, así como el registro de la labor de las diferentes asociaciones culturales de la comunidad gallega en Argentina, son una muestra de la importancia que tenía la música en el sostén de una relación, idealizada y muchas veces cargada de amargura por la distancia, con la tierra de origen. Tampoco debemos olvidar las aportaciones a la música de concierto que hicieron compositores como Andrés Gaos (La Coruña 1874 - Mar del Plata 1959) o Ricardo Pérez Camino (Santiago de Compostela [A Coruña] 1842 – Buenos Aires 1915); o la labor docente realizada por diferentes músicos, como es el caso de Juan María López (Coruña 1855- Buenos Aires 1939).

Aunque todo este quehacer cultural y musical integrado en el contexto argentino constituía una expresión más de los diferentes grupos inmigrantes representados en el país, esto no dejaba de tener una relevancia relativa en función del proceso de nacionalización emprendido por el gobierno y las clases dirigentes de esta joven república sudamericana. Tampoco el accionar de los gallegos argentinos era homogéneo, como se puede apreciar en hechos como el uso de la lengua (a principio de siglo solo un par de publicaciones lo hacían de forma permanente, *Terra* y *A Fouce*), o en la forma de enfocar la actividad de las asociaciones que buscaban erigirse en órganos de representación de sus coterráneos (es sabido que en la fundación del Centro Gallego de Buenos Aires en 1907 se dejó de lado, por cuestiones ideológicas, al fundador de *El Eco de Galicia*, José María Cao Luaces, y a Manuel Castro López que durante años habían promovido la constitución de esta institución).

Lo cierto es que el proyecto de las élites gallegas en Argentina de (re)construcción de un pasado sonoro en la popular y con una repercusión en la “forma culta”, como indicaba Indalecio Varela Lenzano, coincide en el tiempo con un proyecto semejante promovido por las élites del país en torno a la música rural argentina. La acción educadora emprendida a partir de la Ley de 1884 tendrá consecuencias en la conformación de un repertorio nacional, basado en ese descubrimiento del campo y sus habitantes como referentes culturales ante la nueva realidad cosmopolita de la ciudad. En este sentido son significativas las palabras del historiador y escritor franco-argentino Paul Groussac:

Creo que es necesario y urgente, antes que la rápida evolución del país acabe de borrar nuestras huellas originales, reunir en colección todos los elementos genuinamente argentinos de la antigua vida campestre que se tornarán pronto legendarios: hábitos, poesía, estilos, música, algunos de un sabor incomparable (Groussac en Devoto y Pagano, 2009: s/p).

Un aspecto llamativo en este proceso de configuración de ese pasado musical nacional, es que un grupo importante de los compositores que se erigen como portadores de esa tradición pertenecen a familias “patricias” con ascendencia vasca. En este sentido, debemos mencionar, en primer término, al ya citado Alberto Williams, nieto de Amancio Alcorta (hijo de bilbaíno), y a Julián Aguirre (hijo de vizcaíno), ambos con parte de su formación en España y que son considerados los principales referentes del, llamado, nacionalismo musical del país. A su vez, por acción de Williams especialmente, se asume como principales referentes de la música académica argentina del siglo XIX a Amancio Alcorta,

Juan Bautista Alberdi y Juan Pedro Esnaola, también pertenecientes al mismo abolengo. Por eso no es de extrañar que en 1900 se estrenara en Buenos Aires *Artzai Mutilla (El zagal)* “ópera bascongada en 3 actos”, como reza su portada, con libreto en euskera de Pedro Mari Otaño y música de Félix San Pelayo.

Mientras a principios del siglo XX llegaban a los escenarios cada vez más melodías criollas en forma de canciones, sinfonías, piezas breves, etc., la educación que reciben los jóvenes, incluidos los hijos de inmigrantes, también incorporará progresivamente esos aires populares de la nación. Federico Guillermo Hartmann (Bonn ca. 1940 – Buenos Aires ca. 1910) en 1905 considera que este proceso se encuentra aún en ciernes. Según su relato el primer cancionero infantil realizado por el músico J. G. Panizza<sup>3</sup> (ca. 1874) que contenía adaptaciones de canciones alemanas, no había encontrado una continuación adecuada en las canciones argentinas con fines escolares publicadas con posterioridad (Hartmann, 1905: 417). Sin embargo, no son pocas las contribuciones en este sentido, entre ellas se pueden destacar las *Fábulas* de Julián Aguirre publicadas en 1900, en cuya partitura consta que son “cantos escolares. Adoptados por el Consejo Nacional de Educación”. También Williams, Leopoldo Corretjer (Barcelona 1862 - Buenos Aires 1941), Inspector de Música de la Nación, o Zenón Rolón (Buenos Aires 1856 - 1902), entre muchos otros, contribuyen al canto de los infantes y a la asimilación, paulatina, de un cancionero nacional. A partir de la segunda década del siglo XX se sucede la publicación de cancioneros folclóricos, de adaptaciones para el canto escolar y de trabajos de investigación en este sentido.

En este ambiente es evidente que los hijos de inmigrantes fueron sumando nuevas canciones como parte de su cultura y adoptando las nuevas canciones como parte de su acervo. A esto, paulatinamente, se suma la difusión por diferentes canales (festivales, conciertos, la radio, el disco, etc.) de la música tradicional argentina. De esta forma los hijos de inmigrantes, incluidos los gallegos, se verán impulsados a participar en la consolidación de este repertorio en favor de su integración en el país. Todo ello dentro de un proceso en el cual el aparato de la nacionalización hizo que si “para los inmigrantes las redes sociales vinculadas a sus lugares de origen fueron una suerte de santuario que facilitaban su adaptación: sus hijos, en cambio, tendieron a tomar distancia de ellas y a incursionar en ámbitos de sociabilidad más amplios” (Torres, 2010:

<sup>3</sup> Posiblemente se refiere a Giovanni Grazioso Panizza, violonchelista y compositor, padre del compositor argentino Hector Panizza.

178). Es cierto que también incidía en esa postura de los hijos de inmigrantes la existencia de mecanismos eficaces de coerción informal, como llama Torres al uso de motes (gallego, tano) y la mofa ante los hábitos rústicos de los recién llegados. A lo que podemos agregar, en nuestro ámbito, un cierto menosprecio a las músicas que no representaban la alta cultura europea o eran parte del sonido de la nueva ciudad y de la recientemente descubierta ruralidad argentina. De forma que esas expresiones se veían relegadas al espacio familiar o a prácticas minoritarias y las clases dirigentes las consideraban exógenas al proceso de construcción de la cultura nacional argentina.

### **Los hijos de inmigrantes, ideología y estética musical**

En el ámbito musical, el grado de integración de los hijos de inmigrantes se puede apreciar en la activa participación que muchos de ellos tienen, en la segunda década del siglo XX, en la consolidación de la música académica del país. El afianzamiento creativo de estos músicos coincide con la importante modificación que va a sufrir el panorama musical argentino hacia el final de la tercera década del siglo. En los años veinte es cuando la música argentina incorpora un lenguaje modernista ligado al neoclasicismo reinante en Europa, que deja en un segundo plano el folclorismo, y rechaza el romanticismo y el folclorismo exacerbado de la generación de Williams, sus alumnos y seguidores. Es aquí donde los hijos de inmigrantes gallegos van a tener un protagonismo destacado, como parte de esa generación de argentinos que renovarían el panorama de la música académica argentina. Buena parte de los compositores con estas inquietudes se van a reunir en el Grupo Renovación que comienza a actuar en 1929. El mismo está conformado íntegramente por inmigrantes o hijos de inmigrantes, entre ellos destacan los hermanos José María y Juan José Castro, y Juan Carlos Paz, los primeros son hijos de Juan José Castro, nacido en Santa María de Neda, y el restante es hijo del conocido músico Egidio Paz Hermo, nacido en A Pobra do Caramiñal<sup>4</sup>. Con posterioridad, en 1941, se sumará a este grupo, junto a otros músicos, Washington Castro hermano menor de los mencionados.

Estos compositores tendrán una importante presencia en la música argentina en las décadas siguientes, constituyéndose en referentes para las nuevas generaciones. Entre ellos, sin duda, Juan José Castro y Juan Carlos Paz son dos

<sup>4</sup> Además de estos tres compositores el grupo estaba formado en 1929 por un hijo de italianos, Gilardo Gilardi, y por un inmigrante ruso, Jacobo Ficher. Luego se sumarían, Luis Gianneo y Honorio Siccardi, hijos de italianos, Alfredo Pinto, italiano, y Julio Perceval, belga.

de las figuras más destacadas. Aunque ampliamente conocida la trayectoria de estos músicos, es oportuno recordar algunos de los aspectos más relevantes de su quehacer. Juan José Castro, además de una amplia labor compositiva desarrolló una importante carrera como director de orquesta, siendo director principal en orquestas de Argentina, Cuba, Uruguay y Australia, y actuó con orquestas de diferentes partes del mundo. Obtuvo numerosos premios en Argentina y en el extranjero, y sufrió el exilio por su oposición al régimen de Perón. Por su parte Juan Carlos Paz fue un compositor comprometido con la vanguardia musical, siendo el primer compositor latinoamericano en adoptar, en la década de 1930, el sistema dodecafónico de composición y también en incorporar al ambiente musical argentino, años más tarde, algunos de los principios compositivos de las vanguardias post-seriales. Además, dejó un interesante número de escritos sobre la música del siglo XX y fue crítico musical durante varios años en diferentes publicaciones.

El cambio generacional que representan estos compositores tiene como protagonista secundario el factor de la inmigración. El enfrentamiento que estos músicos tienen con los de la generación fundadora de lo nacional en la música argentina es de dimensiones considerables. Juan Carlos Paz no duda en denunciar, en muchos de sus escritos y críticas, a los seguidores del folclorismo y el romanticismo argentino. Así, en una de sus conferencias comenta, en relación a una temporada de conciertos: “a los aficionados del ambiente también se les dio la oportunidad de hacer oír sus obras, lo cual tendrán que agradecer; no así el público, como es de imaginar. De ese modo desfilaron en redundante caravana Ugarte, André, López Buchardo, Espoile, Boero, García Estrada y Alberto Williams” (Paz, [1934] en Scarabino 1999: 58)<sup>5</sup>. Pero esta actitud no significaba que los jóvenes compositores del Grupo Renovación renunciaran a la utilización de elementos del folclore, solo que no lo proponían como tema obligado y fundamental para la valoración de la obra resultante. La música de Ravel, Stravinsky, Manuel de Falla o Bartok era su brújula, y guiados por el enfoque historicista de algunos de estos autores algunos de ellos recurrieron, en momentos puntuales de sus carreras, a la tradición musical de la tierra de sus padres.

Quizás una evidencia notable de cómo estos jóvenes se asumen como compositores argentinos y abandonan todo concepto de comunidad inmigrante, es el enfrentamiento que parte de ellos tiene con Andrés Gaos. Cuando éste es elegido,

---

<sup>5</sup> Todos los músicos que nombra Paz son alumnos de Williams y Aguirre o continuadores de sus ideales musicales.

por uno de los continuadores de Williams (Carlos López Buchardo), para realizar dos conciertos dirigiendo la Orquesta Lamoureux en el transcurso de la Exposición Universal de París de 1937, es fuertemente criticado por los músicos más jóvenes y sus seguidores. En la *Revista Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, en un escrito anónimo, titulado “orquesta sin batuta”, se critica a Gaos y se cita un fragmento de una nota que había escrito Juan José Castro años antes a raíz de una denuncia contra el músico coruñés sobre la autoría de unas obras. De ese escrito del músico argentino se toma el fragmento donde recuerda que “el Sr. Gaos no es compositor ni es argentino”<sup>6</sup>. Por una parte, no deja de ser paradójico que Castro, dada su ascendencia, utilizara la nacionalidad de Gaos como argumento en su contra; pero, por otra parte, es una señal clara del grado de inserción e identificación con el país de recepción que habían alcanzado los hijos de inmigrantes.

Lo cierto es que más allá de las controversias estéticas y generacionales, también subyace una problemática relacionada con el origen y la concepción del país. Los jóvenes del Grupo Renovación representan la idea de un país cosmopolita capaz de hablar de igual a igual con las culturas de los países de Centro Europa. También representan esas ideas que los dirigentes y músicos del centenario tanto temían y que no dudaban en adjudicar a los inmigrantes anarquistas y de izquierdas que llegaban al país. De los músicos nombrados, tanto Juan José Casto como Juan Carlos Paz son representantes de ese pensamiento de izquierda, Castro más ligado al socialismo y Paz al anarquismo. Mientras Castro con su activo compromiso antifascista se ganó el reconocimiento de parte de la oligarquía argentina, que especialmente le reconocía su antiperonismo, Juan Carlos Paz nunca obtuvo ese beneplácito<sup>7</sup>. Lo cierto es que en el seno de la música argentina también se materializan algunos de los temores de las familias patricias que habían intentado diseñar un país a su medida. Aquí estaban los hijos de inmigrantes e inmigrantes ellos mismos haciéndose cargo de algunas de las instituciones más importantes del país, dando forma a esa modernidad y refinamiento europeísta que esas familias tradicionales perseguían; y defendiendo una argentinidad que ya no abarcaba solo esa complaciente e interesada mirada al “interior” rural de la nación.

<sup>6</sup> (1937): “Orquesta sin batuta”. *Revista Sur*, 33, 100-101.

<sup>7</sup> Juan Carlos Paz fue crítico en varias publicaciones relacionadas con el pensamiento anarquista, tales como *Acción de Arte* (1920-1922), el Suplemento Semanal de *La Protesta* (1922-1926) y la revista *La Campana de Palo* tanto en su primera (1925) como en su segunda (1926-1927) época, y varias más. Véase Omar Corrado (2010). *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Este proceso de empoderamiento de los hijos de esa élite de inmigrantes gallegos que se aprecia en el ambiente musical, es semejante al que se da en otros espacios culturales con los argentinos de primera generación de diferentes ascendencias. Es este nuevo entramado socio-cultural del país donde se produce la recepción de las noticias sobre la guerra civil en España y la instauración del régimen franquista. Si en las primeras décadas del siglo XX ya la mirada hacia España había cambiado notablemente, con las visitas de José Ortega y Gasset o la de Federico García Lorca entre muchas otras, el conflicto bélico y la presencia de los exiliados o emigrados forzosos aviva la empatía con el pueblo de sus antepasados. Muchas fueron las acciones y manifestaciones en favor de la República y los exiliados, solo recordar aquí, dentro de los músicos gallegos del Grupo Renovación, la colaboración que Juan José Castro y sus hermanos prestaron a músicos como Julián Bautista o Jaume Pahissa, o que Juan Carlos Paz declaró su intención de componer una obra titulada *Brigadas Internacionales*, que no llegó a concretar (Corrado, 2001: 18-19).

Lo que sí cristaliza, a partir de finales de la década de 1930, son una serie de obras con temática hispanista, tanto porque toman textos de poetas españoles como por incluir referencias musicales a la música o la cultura española. Además de la poesía y el teatro de García Lorca, se pueden encontrar canciones con textos de Rafael Alberti, Luis Cernuda, Juan Ramón Jiménez, Antonio Espina, Gerardo Diego, etc. Muchas de estas canciones contienen referencias a géneros populares españoles o características estilísticas de los mismos, lo que también sucede en obras instrumentales como: *Concertino en un movimiento Opus 7* de P. Camps, *El llanto de las sierras* de Juan José Castro, *Las pinturas negras de Goya* de R. García Morillo, *Rapsodia vasca* de Antonio Da Madina o la *Fanfarria* de R. Arizaga, entre otras<sup>8</sup>.

Es en este contexto también tendrá su presencia la temática galleguista que, sin ser numerosa, es más representativa que las de otras comunidades históricas de España, como la vasca o catalana que también están presentes. Entre las obras sinfónicas encontramos: *De Tierra gallega* rapsodia para coro (ad libitum) e orquesta (1946) de Juan José Castro y la *Sinfonía "En las montañas de Galicia"* de Andrés Gaos, que es una transformación de su *Sinfonía nº 2, Galicia* (compuesta a principios de la década de 1920), con la cual gana en 1953 el premio de composición del Centro gallego de Buenos Aires. El Centro Gallego está detrás de algunas de estas composiciones, ya sea como entidad que hace el encargo (como en el caso de

<sup>8</sup> Una aproximación a este repertorio se puede encontrar en Julio Ogas (2005: 79-93),

la sinfonía de Castro) o como entidad que realiza el concurso donde se presentan estas obras (caso de la obra de Gaos y algunas canciones). Más allá de este impulso a la actividad musical que esta institución realiza desde sus inicios, es importante destacar la participación de los compositores argentinos, descendientes de inmigrantes, en estas actividades. Además, las obras ligadas a estos concursos o encargos, como las que no lo están, son el reflejo de cómo los argentinos de primera generación percibían la ebullición que vivía el ambiente galleguista en Buenos Aires. Es oportuno recordar los numerosos actos y proclamas que se producen con la llegada de personalidades como Alfonso R. Castelao, Luis Seoane, Lorenzo Varela, Alonso Ríos, entre otros; así como las disputas por la representación de los inmigrantes ante a las autoridades argentinas o por el uso de la lengua que se dan entre las diferentes facciones políticas que llevan al enfrentamiento entre la Federación de Sociedades Gallegas y los centros regionales promovidos por el entorno de Castelao. Por ello, no deja de ser revelador que compositores con una conocida trayectoria musical universalista/cosmopolita o formados en ese ambiente, como Juan José Castro, Roberto Caamaño o, el recién llegado, Julián Bautista Cachaza, decidan proponer canciones con textos en gallego. Aunque las motivaciones pueden ser distintas en cada caso, lo significativo está en su voluntad de participar en la consolidación del fragmento identitario recibido a través de sus padres y con ello poner de relieve la identidad múltiple, con coordenadas de referencia en Galicia, España y Argentina, que subyace en estos hijos de gallegos.

### **Confluencia artístico-ideológica en torno a la idealización del pasado**

Un ejemplo particular de como los compositores descendientes de gallegos buscan poner énfasis, a través de su producción, a esa parte de su ascendencia, lo encontramos en los *Cuatro poemas galegos (1946)* de Julián Bautista, para voz, flauta, oboe, clarinete, viola, violonchelo y arpa. La particularidad de esta obra reside en que es fruto de la musicalización de unos poemas de Lorenzo Varela, *Cuatro poemas para cuatro grabados*, que a su vez están inspirados en cuatro grabados en madera, *Maria Pita e tres retratos medievales*, de Luis Seoane<sup>9</sup>. Si los

<sup>9</sup> La edición de la Editorial Argentina de Música (1951) incluye los grabados, los poemas y las partituras en un arreglo del autor para canto y piano, aunque se indica: “Esta obra ha sido concebida para un pequeño conjunto de instrumentos: flauta, oboe, clarinete, viola, violoncello (sic) y arpa, que acompañan la voz. En consecuencia ruega y agradece no sea presentada en audición pública, de otra manera”. También se consigna que la primera audición se realizó en 1948 en el 22ª Festival Internacional de Música de la S.I.M.C., Amsterdam, interpretada por Janet Fraser y la Amsterdam Chamber Music Society, Arpa Phia Bedghout, bajo la dirección de Félix De Nobel.



tres artistas tienen, a lo largo de su vida, una postura claramente republicana, también es ampliamente conocida la profunda convicción galleguista que guio la labor creativa y personal del artista plástico y del poeta. En el caso de Seoane, el siguiente fragmento de una carta dirigida a Francisco F. del Riego de 1948 expone con bastante claridad su posición frente al arte y el galleguismo.

¿qué ocurre con la pintura de Díaz Pardo y de Prego? Desde aquí es muy difícil comprender los elogios que algunos les tributan. A mí me parece un tremendo salto atrás en la pintura gallega actual. Todo el esfuerzo de la generación anterior a ellos para marcar unas características propias, el esfuerzo de Maside, Colmeiro, Souto, Francisco Miguel, etc., buscando nuevas formas, entroncándolas con el paisaje y el arte tradicional nuestro que floreció en el medioevo, las conquistas de la pintura de nuestros días en el resto del mundo, parece ser olvidado por esos dos pintores<sup>10</sup>.

De forma que esta obra se enmarca dentro la construcción identitaria gallega defendida por estos autores, que está orientada por la intención de rescatar, ensalzar, idealizar y, en definitiva, contribuir a la mitificación de ciertos personajes o situaciones del pasado gallego. Aquí nos referimos a la idea de la construcción mitológica teniendo en cuenta: a) en un plano general, que buena parte de las tendencias historicista o revisionistas de la música del siglo XX contribuyen a la construcción y difusión de mitos ligados a diferentes espacios culturales (nacionales o transnacionales), en este sentido, teniendo en cuenta los trabajos de Tarasti y nuestro propio desarrollo de los mismos, se pueden apreciar estos rasgos en composiciones de Jean Sibelius, Igor Stravinsky, Bela Bartok, Alberto Ginastera o Juan José Castro, entre muchos otros<sup>11</sup>; y, b) en un plano local, atendiendo a lo que expone Carlos Villanueva en relación a la música gallega:

El mito del celtismo ha ocupado (y sigue ocupando) un importante espacio en el discurso para musical; no obstante, la música de la edad Media llevada de la mano del poderoso pensamiento tradicionalista gallego ha dado al discurso una pátina de seriedad y, nos atrevemos a decir,

<sup>10</sup> Carta de Seoane del 5 de febrero de 1948 dirigida a Francisco F. del Riego, en página Web del Consello da Cultura Galega [http://epistolarios.consellodacultura.gal/epistolario\\_men-rosalia.php?autor=2468](http://epistolarios.consellodacultura.gal/epistolario_men-rosalia.php?autor=2468) [consultada 27/2/2017].

<sup>11</sup> Véase nuestro trabajo Ogas (2010) y en un plano más general Tarasti (1978).

un carácter ontológico que explica eficazmente nuestro yo frente a lo externo. [...] Un discurso de difícil racionalización pero que [...] es creíble porque se sustenta en las tradiciones, en las historias populares y en elementos que van más allá de cualquier raciocinio. De ahí que hablemos con propiedad del mito y héroe (Villanueva, 2002: 128).

Teniendo en cuenta este plano más local, es de esperar que Bautista recurra a rasgos de la música popular gallega como afirma Eva Moreda. La misma aprecia similitud entre el comienzo de la canción “Maria Pita” y la obra coral *Alborada Gallega* de Pascual Veiga, con lo cual el compositor madrileño aludiría a la alborada, y apunta que el compás de 6/8 en “O touro na proba d’obispo Adaulfo” es una reminiscencia de la muñeira (Moreda 2015: 85-86). Más allá del alcance o la semejanza de estas alusiones, en el plano general es conveniente observar las características del discurso sonoro que sirve de sostén a las referencias al pasado, ya que los rasgos estilísticos utilizados por los músicos determinan el alcance de ese discurso mitologizante. En este caso, además, parece oportuno observar el diálogo que el compositor establece con las obras artísticas que dan origen a este tríptico, ya que del grabado y la poesía recibe los condicionantes para esa reconstrucción sonora de la tradición.

Por una cuestión de extensión nos centraremos solo en el primer número de esta obra, la canción “Maria Pita”. Para ello tendremos en cuenta, además de lo mencionado, los principios que proponen de De Marchis y Hernanz Angulo (2013), en cuanto a las relaciones retóricas para la integración de la imagen y el texto que aquí haremos extensivas a la música<sup>12</sup>. Teniendo en cuenta los grabados de Seoane y los poemas de Varela publicados en 1944, se puede advertir como el poeta parte de la sintonía, en cuanto a la descripción heroica del personaje tal como aparece en el grabado, para luego proceder a una ampliación del significado o elementos que se aprecian en la imagen, a un cambio de función y transtemporalidad. Así la épica idea de la María de las batallas y la libertad varonesa de la patria se une a aspectos como “mar”, “estrela”, “leite”, “monte”, “ría”, a los que, de una u otra forma, la iteración les ha adjudicado un lugar en la representación de lo local. Junto a esto, aparece el cambio de función en cuanto la lanza que sostiene la figura del grabado parece transformarse en “frol”, “cunca” o “berce”.

<sup>12</sup> Estos autores proponen siete operaciones de integración verbo-visual: a) Coherencia o sintonía; b) cambio de cantidad: anclaje o cambio a menos (fluctuación aumentativa cambio a más); c) transformación o cambio en la forma; d) inversión, cambio de dirección o de orden; e) transfunción o cambio en la función; f) traslocación o cambio en el espacio o lugar; y g) trastemporalidad o cambio en el tiempo.



María das batallas,  
 levareiche unha frol por cada bala:  
 ¡unha cunca de leite  
 arreboxada en neve  
 pra che curar a sede.  
 ¡Sede mortal, varona, a d'esta patria:  
 queima no peito con ardente brasa!  
 II  
 María das batallas,  
 dareiche un reyseñor por cada bala,  
 i unha estreliña nova,  
 no berce d'unha dorna  
 núa, espida, graciosa:  
 Varona dos meus ollos, unha estrela  
 que tí ganache, poderosa e leda.  
 III  
 Muller da soberana libertade,  
 os artilleiros danche alferezía  
 e faite o mar patrona da cidade.  
 Din as miñas campanas, escoitade,  
 (din, don, din, don)  
 de monte a monte e mais de ría a ría:  
 (din, don, din, don)  
 "O bronce meu, teu bronce foi, María".

María das batallas,  
 levareiche unha frol por cada bala;  
 i-unha cunca de leite  
 arreboxada en neve  
 pra che curar a sede.  
 ¡Sede mortal, varona, a d'esta patria:  
 queima no peito con ardente brasa!

II

María das batallas,  
 dareiche un reyseñor por cada bala,  
 i-unha estreliña nova,  
 no berce d'unha dorna  
 núa, espida, graciosa:  
 Varona dos meus ollos, unha estrela  
 que tí ganache, poderosa e leda.

III

Muller da soberana libertade,  
 os artilleiros danche alferezía  
 e faite o mar patrona da cidade.  
 Din as miñas campanas, escoitade,  
 (din, don, din, don)  
 de monte a monte e mais de ría a ría:  
 (din, don, din, don)  
 "O bronce meu, teu bronce foi, María".

En la música de Bautista también se hacen presentes relaciones de integración con los grabados y poemas. En un factor que ahonda la composición sonora es en la búsqueda de coherencia con las coordenadas temporales de la protagonista, re-

curriendo a un planteamiento neomodal y a rasgos texturales y motivicos que en la música académica occidental se asocian con la construcción mítica en torno a lo medieval y el héroe. El característico equilibrio tonal-modal que Bautista presenta en su estilo compositivo aquí se pone al servicio de esa idealización/mitificación del pasado. Así, en la introducción luego de una apertura bastante clara en Mi b mayor cadencia en el sexto grado mayorizado de forma que la melodía comienza sobre Do dórico, pero que ya en el segundo verso (c.4) tiende hacia Fa, concluyendo él mismo sobre un acorde de Fa mayor (c.6) (Ej. 1). En los tres versos siguientes (cc.7-13) se mantiene en Fa dórico, aunque la voz no realiza en sexto grado, y los dos últimos versos de esta estrofa (cc. 14-17) se realizan sobre un Fa eólico que cierra sobre el segundo grado mayorizado (para llegar a la fundamental de este acorde el bajo realiza un tetracordio frigio). A esta búsqueda arcaizante se suman el movimiento paralelo de acordes, con cierta evidencia de quintas paralelas.

Por su parte, la propia elección de los instrumentos es un factor de coherencia con la idea medievalista del grabado, teniendo en cuenta, por ejemplo, la marca que deja en la música española el *Concerto para clave y cinco instrumentos* (1923-1926) de Manuel de Falla. A esto se suma el uso del arpa y sus característicos arpeggios que, junto al carácter modal de la melodía, se pueden asociar a la idea de lo baladístico que Tarasti propone como una categoría mítica. Coincidiendo con las apreciaciones de este autor, también es posible destacar que en el comienzo de cada estrofa, para musicalizar las palabras “María” y “Muller”, se emplea un salto de cuarta justa ascendente y el valor rítmico semicorchea-corchea con puntillo, motivo ampliamente utilizado por la música romántica y posterior para representar al héroe mítico.

A esta coherencia con el grabado y el poema se suma una ampliación del significado o elementos. La primera ampliación respecto al grabado es el referido al marco de la imagen, que en lo musical es aportado por un aspecto destacado del ambivalente tratamiento tonal-modal de la canción. Nos referimos a la insistencia presencia de la relación quinto primero de Mi b que aparece tanto en los pasajes instrumentales, al inicio y entre cada estrofa, como en otros momentos de la canción. Este gesto claramente tonal actúa, en un plano general, como referente del marco tonal de la canción, aunque, como sucede en el grabado, es desenfocado por la organización de altura, especialmente cuando aparece acompañando la voz. De esta forma, en diferentes momentos de la canción se manifiesta sonoramente como un enlace modal, aunque no deja de recordar ese anclaje global o marco general del discurso sonoro.

Otra ampliación se da en la relación música poema con la idea de la campana. Bautista asocia la onomatopeya de la misma que aparece dos veces al final de la

poesía con un intervalo de cuarta o segunda descendente. Pero el compositor anticipa este sonido icónico en el pasaje instrumental (c.55) que antecede los últimos cuatro versos, indicando “lontano, come campane” (Ej. 2). Lo cual llama la atención sobre esa relación interválica y acórdica que ya se ha escuchado junto con los versos “¡Sede mortal, varona, a d’esta patria” y “Varona dos meus ollos, unha estrela”. Como se aprecia, la idea de Varela de unas campanas que se tañen en alabanza de la “varona” de la imagen (recordemos que la idea de la campana es una traslación respecto al grabado donde ese objeto no aparece) son aquí ampliadas para mayor ensalzamiento de las palabras con las que el poeta las asocia. Con todo ello, más el sonoro final se produce una ampliación de la idea épica final original<sup>13</sup>.

Un último aspecto que comentaremos sobre este tríptico es la actualización o la transtemporalidad en la representación de la figura de María Pita. Como se puede apreciar en la imagen, Seoane adopta una solución lumínica de corte expresionista para la realización del grabado. En la poesía, Varela involucra o funde pasado y presente a través del tiempo verbal utilizado. Por su parte, la música de Bautista, como sucede con la imagen en el grabado, pone en evidencia que se está frente a una obra que es portadora de elementos procedentes de un, más o menos, imaginado pasado sonoro, pero filtrado por el tamiz de la actualidad compositiva de su época.



**Ejemplo 2:** Julián Bautista. *Catro poemas galegos*, “*María Pita*”, c. 55-58

<sup>13</sup> Es oportuno señalar que en la primera edición de los poemas de Varela (1944) la onomatopeya de la campana no aparece.

Como hemos expuesto en trabajos anteriores siguiendo a I. Lotman, el proceso intersemiótico ideológico musical (Ogas, 2010: 24-26) tiene como punto de partida la traducción de la ideología del compositor en constricciones musicales que determinan lo que se integra en el discurso musical de ese compositor y lo que no se integra. En el caso de la canción aquí tratada y, por extensión, la obra que la contiene en su totalidad, es posible apreciar que se suman condicionantes provenientes de las obras visuales y poéticas que le preceden, que son, a su vez, manifestaciones de la ideología de sus autores. Aunque esto parece bastante evidente, es importante recordarlo para apreciar el alcance de la decisión de Bautista de sumarse con esta obra a todo un movimiento reivindicativo y de construcción identitaria ligado a los movimientos galleguistas porteños a los cuales les unía su rechazo al gobierno imperante en España y la necesidad de rescatar el ascendiente cultural de sus antepasados.

**Ejemplo 1:** Julián Bautista. *Catro poemas galegos*, “Maria Pita”, c. 1-8

## Conclusiones

La música gallega está presente en la joven República Argentina del siglo XIX a través de los gallegos y descendientes de gallegos que ya vivían en ella y se fortalece con la llegada de los inmigrantes a esta nueva nación. En la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX su práctica se produce, principalmente, en las fiestas populares y en la actividad coral, aunque también se hace presente en piezas y canciones de salón, y zarzuelas. En las salas de concierto de la alta sociedad argentina su presencia es esporádica de la mano de compositores como Andrés Gaos o Ricardo Pérez Camino, aunque es oportuno resaltar que cuanti-

tativamente estas manifestaciones no se diferencian demasiado de las de otras regiones de España. Lo cierto es que, ya sea por su personalidad o por el perfil dado a sus carreras musicales, ninguno de estos compositores tiene una presencia destacada en el ámbito de la composición y la educación musical del país.

Algo muy diferente va a suceder con los hijos de inmigrantes gallegos que participan, junto a otros inmigrantes e hijos de inmigrantes, en el Grupo Renovación. Estos músicos son protagonistas fundamentales de la modernización musical del país y se constituyen en referentes para su generación y las siguientes. Esta, decidida y comprometida, acción que busca la sincronía con Europa de la creación musical principalmente, pero también de todo el ambiente ligado a esta manifestación artística, es una muestra de la integración de los hijos de inmigrantes, fruto, en parte, de un proceso de educación tendiente hacia lo nacional en el que fueron formados. Si bien este proceso, posiblemente, les alejó de una práctica más directa de las tradiciones gallegas, sin duda les permitió incorporarse a un país en formación en igualdad de condiciones y modelar una identidad múltiple que sería la guía de su futura actividad creativa y organizativa.

Es así que esta amplitud de mira, en cuanto a los ascendientes culturales, será la marca principal del período compositivo de la renovación que se desarrolla entre la segunda mitad de la década de 1920 y la de 1960. En la etapa central de este período (aproximadamente entre 1938 y 1955) es cuando se desarrolla con más fuerza la tendencia hispanista en la música argentina. La musicología argentina, en general, ha prestado poca atención a este grupo de obras y cuando lo ha hecho, generalmente, lo asocia a la visita de Lorca o la estancia de Manuel de Falla. Nosotros ya hemos llamado la atención sobre la importante carga ideológica de esta tendencia, teniendo en cuenta los protagonistas (músicos de pensamiento republicano y antifascistas), la ascendencia de estos y el clima social y cultural existente en el país durante y después de la guerra civil española. A lo que ahora, a través de este estudio, podemos sumarle la incidencia en la creación musical del especial clima de ebullición que vivió el galleguismo en Buenos Aires. Con tensiones y reivindicaciones que hicieron aflorar en la música académica argentina manifestaciones que rescataban aquella cultura que la clase patricia del país y las élites inmigrantes habían relegado. Tal como se ha podido constatar en la primera de las canciones de *Los cuatro poemas gallegos* de Julián Bautista, donde musicalmente se lleva adelante un discurso de fuerte carga ideológica, condicionado por las propias convicciones del músico pero también por la férrea defensa de la cultura de su tierra que, a través de su obra y acciones, llevaron adelante Luis Seoane y Lorenzo Varela.

### Obras citadas:

- Alberdi, Juan B. ([1852] 1957): *Bases y puntos de partida para la organización política de la República de Argentina*. Buenos Aires: Sopeña.
- Barreiro Fernández, X. (2008): “Manuel Castro López un intelectual e un emigrante da utopía”. En *Almanaque gallego por Manuel Castro López* (Volumen I: 1898-1902) [edición facsimilar] Consello da Cultura Galega, 11-32.
- Corrado, O. (2001): “Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945: una aproximación”. En *Música e Investigación*, 9, 13-33.
- Corrado, O. (2010): *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- De Marchis, G. y Hernanz Angulo, B. (2013): “Modelo de relaciones retóricas para la integración de la imagen y el texto”. En *Icono 14*, 11 (1), 27-44.
- Devoto F. y Pagano N. (2009): *Historia de la Historiografía Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Díaz, Hernán (2012): “Instituciones de la colectividad gallega y redes culturales (1940-1960)”. En F. Devoto y R. V. Villares (eds.): *Luis Seoane. Entre Galicia y la Argentina*. Buenos Aires: Biblos, 121-132.
- Hartmann, Federico G. (1905): “Del canto escolar al canto popular nacional. Reforma e iniciativa que se imponen”. *El monitor de la educación común*. Órgano del Consejo Nacional de Educación, Año XXV, nº 384, Tomo XX, 410, 429.
- Murguía, Manuel (1897): “A. D. Juan Varela”. *El eco de Galicia: órgano de los gallegos residentes en las Repúblicas Sud-Americanas* (Buenos Aires) 10 de julio, 3-5.
- \_\_\_ (1915): “Nuestra música ancestral. La Alborada”. *Almanaque Gallego* (Buenos Aires) 27-28.
- \_\_\_ (1916): “Folk-lore”, *Almanaque Gallego* (Buenos Aires) 10-12.
- Núñez Seixas, X. M., (2000): “Redes sociales y asociacionismo: las ‘parroquias’ gallegas de Buenos Aires (1904-1936)”. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe, El Mediterráneo y américa latina*, Vol 11, No 1, <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/994/1029> [Consulta 4/11/2016].
- Ogas, Julio (2005): “Primera década de la tendencia hispanista en la música argentina (1939-1949)”. En Javier Suárez Pajares (ed.): *Joaquín Rodrigo y la música española de los cuarenta*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 79-93.
- \_\_\_ (2010): *La música para piano en Argentina (1929-1983). Mitos, tradiciones y modernidades*. Madrid: ICCMU.
- Sánchez Alonso, Blanca (1992): *La inmigración española en Argentina. Siglo XIX y XX*. Asturias: Edición Jucar.
- Scarabino, Guillermo (1999): *El Grupo Renovación (1929-1944) y la “nueva música” en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Católica Argentina.



- Tarasti, E. (1978): *Myth and music: a semiotic approach to the aesthetics of myth in music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Torres, Juan C. (2010): "Transformación de la sociedad argentina". En Roberto Russel (ed.): *Argentina 1910-2010. Balance de siglo*. Buenos Aires: Taurus.
- Villanueva, C. (2002): "El mito del héroe medieval en la obra de Rogelio Groba. Los precedentes de una peregrinación estética". En *Quintana*, 1, 127-140.
- Varela Lenzano, Indalecio (1897): "Por la música gallega". *El eco de Galicia: órgano de los gallegos residentes en las Repúblicas Sud-Americanas* (Buenos Aires) 2-3.
- Viñas, D. (1964): *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor.



## LA CANCIÓN ARGENTINA *FALA GALEGO*<sup>1</sup>

MARCELA GONZÁLEZ  
*Universidad de Oviedo*

**RESUMEN:** El uso de la lengua *galega* en las publicaciones que esta comunidad realizó en Argentina estuvo acotado generalmente a algunos discursos nacionalistas, a la poesía y al humor. Sin embargo, esas poesías no se hicieron presentes en la canción de cámara de los compositores argentinos o afincados en el país hasta las décadas de 1940 y 1950, a pesar de que en la canción de salón o en las cantigas que esas publicaciones aportaban, la poesía musicalizada estaba en *galego*. Probablemente este hecho se debiera a las disputas que se dieron en torno al uso de la lengua de la tierra en las diferentes instituciones que aglutinaron a inmigrantes y exiliados gallegos. En este sentido, es oportuno abordar la producción de canción de cámara en Argentina con poesía de autores gallegos y, especialmente, aquella expresada en lengua *galega* como parte de ese espacio socio-cultural del exilio. Esto, con el fin de apreciar cómo los compositores adhirieron a la evocación presente en la poesía, recurriendo a una estilización de los tópicos sonoros que se fueron configurando en el último siglo en torno a la música gallega.

**PALABRAS CLAVE:** Canción galega, canción argentina, galego, poesía y música.

**RESUMO:** O uso da lingua galega nas publicacións que esta comunidade realizou en Arxentina estivo acoutado xeralmente a algúns discursos nacionalistas, á poesía e ao humor. Con todo, esas poesías non se fixeron presentes na canción de cámara dos compositores arxentinos ou afincados no país ata as décadas de 1940 e 1950, malia que na canción de salón ou nas cantigas que esas

<sup>1</sup> Artículo que se enmarca en el Proyecto de Investigación “Música en conflicto en España y Latinoamérica: Entre la hegemonía y la transgresión (Siglos XX y XXI)”, dirigido por la Dra. Celsa Alonso González (HAR2015-64285-C2-1-P).

publicacións achegaban, a poesía musicalizada estaba en galego. Probablemente este feito se debera ás disputas que se deron arredor do uso da lingua da terra nas diferentes institucións que aglutinaron a inmigrantes e exiliados galegos. Neste sentido, é oportuno abordar a produción de canción de cámara en Arxentina con poesía de autores galegos e, especialmente, aquela expresada en lingua galega como parte dese espazo sociocultural do exilio. Isto, co fin de apreciar como os compositores adheriron á evocación presente na poesía, recorrendo a unha estilización dos tópicos sonoros que se foron configurando no último século en torno á música galega.

**PALABRAS CHAVE:** Canción galega, canción arxentina, galego, poesía e música.

**ABSTRACT:** The use of the Galician language in publications which this community issued in Argentina was generally constrained to certain nationalist manifestations, poetry and humor. However, this poetry was not present in the chamber songs by Argentine composers or those living in the country until the decades of the 1940s and 1950s, even though in the *canción de salón* or *cantigas* which these journals published the poetry with music was in Galician. This was most likely due to the disputes surrounding the use of the language of the *homeland* in diverse institutions which brought together Galician immigrants and exiles. In this sense, it is time to address the composition of chamber songs in Argentina with poetry by Galician authors and, in particular, those composed in the Galician language as part of this social-cultural ambience of exile. This is all intended to show how these composers reflected a remembrance present in the poetry by resorting to sonorous clichés which developed throughout the past century regarding Galician music.

**KEYWORDS:** Galician song, argentine song, galician language, poetry and music.

## Introducción

El uso de la lengua *galega* en las publicaciones que esta comunidad materializó en Argentina desde finales del S. XIX, estuvo acotado generalmente a algunos discursos nacionalistas, a la poesía y al humor. Sin embargo, esas poesías no se hicieron presentes en la canción de cámara hasta las décadas de 1940 y 1950, a pesar de que en la canción de salón o en las cantigas que esas publicaciones aportaron, se *falaba galego*. Probablemente este hecho se debió a las ‘sonoras’ y constantes discrepancias que se dieron en torno al uso de la lengua de la tierra en las diferentes instituciones que aglutinaron a inmigrantes y exiliados gallegos. En este sentido, el artículo que se presenta abordará la problemática señalada desde la confrontación de dos épocas: la producción de la canción de salón y cantigas publicadas en revistas con difusión acotada a la comunidad gallega en la figura de Egidio Paz Hermo –entre 1900 y 1930– y la producción de canción de cámara en Argentina con poesía de autores gallegos, especialmente aquella expresada en lengua *galega*, como parte de ese espacio socio-cultural del exilio, pero dirigida a entornos plurales. Esto, con el fin de apreciar qué compositores adhirieron a la evocación presente en la poesía y si recurrieron o no a la estilización de los tópicos sonoros que se configuraron en el último siglo en torno a la música gallega.

### El uso del *galego* en la canción, en Argentina a principios del S. XX

La inmigración gallega en Argentina fue masiva a fines del siglo XIX y principios del XX, constituyendo el grupo de residentes extranjeros más numeroso de Buenos Aires y las principales ciudades del interior. Aunque se ofrecen cifras distintas desde Galicia y desde Argentina, la mayoría de las publicaciones coinciden que en el lapso temporal de 1898 y 1908 migraron en barco hacia Buenos Aires alrededor de 500.000 gallegos, formando casi el 75% del total de la emigración española hacia Argentina. Cecilia Scalhao, encargada de la Biblioteca Gallega en Buenos Aires, afirma que en las primeras décadas del s. XX había más gallegos en esta ciudad que en la propia Galicia, por lo que Buenos Aires fue conocida en Galicia como la Quinta Provincia

Gallega (Scalhao, 2006: s/n). Estos inmigrantes trabajaron de manera coordinada y con notable apego a su lejana Galicia para mantener vivas no solo sus costumbres y su cultura, sino uno de sus elementos más caros como es el de la lengua. Y fueron los intelectuales gallegos que coordinaban estos grupos, quienes reforzaron el uso de su lengua como una de sus principales señales de identidad, una bandera reivindicativa de la dignidad del gallego. Este nutrido grupo intelectual del exilio, interconectado con Cuba y Uruguay, pretendía que todos los inmigrantes gallegos sin excepción recobraran la estima de ‘ser gallegos’ (Castro López, 1906: 80).

Los gallegos constituyeron varios pequeños universos orbitando en la Argentina multicultural de principios del siglo XX; estos pequeños universos gallegos fueron las asociaciones, los orfeones, los grupos de danzas tradicionales y las agrupaciones instrumentales que en ellas se desarrollaron. La importancia de estas asociaciones residió no solo en actuar como elemento de reunión sino y, sobre todo, en promover acciones para apoyar, desde distintos ámbitos, su lejana patria *galega*, asumiendo también labores de mutualismo y asistencialismo (Núñez Seixas, 1992: 79-82). Sin embargo, no todos fueron acuerdos, “los centros gallegos reflejan las tensiones más latentes de la metrópoli, convirtiéndose en prolongación y caja de resonancia de la misma” (Durán en Núñez Seixas, 1992: 83). Esta referencia nos sirve de marco para señalar que, en las sucesivas fundaciones y ceses del Centro gallego hasta la constitución definitiva en 1907, distintas problemáticas políticas y culturales –entre estas últimas el uso del *galego*–, impidieron el crecimiento sostenido de las iniciativas asociacionistas hasta la primera década del S. XX. No todos los gallegos eran partidarios de la defensa de la Galicia regenerada, republicana y libre del centralismo español. Vaya como ejemplo un folleto que publicó Santiago Abella en 1907 titulado “Carta abierta al Sr. D. Manuel Murguía, impugnando la fundación de la Academia del dialecto gallego y dedicada al Sr. Martín Echeagaray” (Núñez Seixas, 1992: 94).

A pesar de estos desencuentros, desde la primera década del S. XX se fundaron sólo en Buenos Aires más de 200 asociaciones gallegas que concibieron publicaciones periódicas de corta tirada donde el idioma *galego* comenzó a tener una progresiva presencia. Cabe recordar en este sentido que, el primer periódico gallego de Sudamérica fue *El gallego*, activo de manera intermitente en 1879, 1880, 1883 y 1888, fundado por uno de los miembros patrocinadores del Primer Centro Gallego, Cisneros Lucas. El idioma de *El gallego* fue el castellano, a excepción de los poemas que siempre se editaron en *galego*. Las

publicaciones que estas asociaciones activaron y mantuvieron resultan de incalculable valor en la actualidad, ya que a través de ellas es posible acercarse a significativos acontecimientos culturales de la comunidad en las que estuvieron insertas. Su temario abarca desde artículos de opinión, editoriales reivindicativas, difusión de exposiciones de pintura, muestras de fotografía, literatura, teatro o música hasta acontecimientos sociales como cumpleaños, bodas o aniversarios significativos para la comunidad.

Para la realización de este artículo se han revisado los ejemplares informatizados de *Céltiga* y *Almanaque Gallego*, constatando que los artículos o las columnas de estas dos publicaciones trabajaron con ahínco en pos de la construcción de la identidad gallega. La edición de estas y otras revistas de la comunidad gallega convive con otras publicaciones, entre ellas las italianas, irlandesas, francesas, alemanas, suizas, sirias, libanesas, armenias o israelitas, que también marcaron una postura clara respecto a su propia identidad e idioma. Todas ellas sirven para confirmar algunas de las tesis sobre el desarrollo de las distintas lenguas que convivieron en la Argentina de comienzos del s. XX. y de cómo esa convivencia generó un tránsito y una valoración de las aportaciones que cerca de 5 millones de inmigrantes volcaron en su lugar de acogida<sup>2</sup>. Es ilustrativo este artículo firmado por el escritor Leopoldo Basa en el *Almanaque gallego* de 1908 a propósito de lo que era Buenos Aires en esa época, a la que este autor definía como:

[...] un gran lavadero, capaz de convertir la escoria en pepitas de oro [...] Casi todos los pueblos europeos juzgan a los demás por lo que ellos son, pero Buenos Aires no. Buenos Aires se juzga a sí misma por lo que son los otros, en lo cual ya hay un principio de sabiduría. Delinear la fisonomía social de esta ciudad no es delinear la del pueblo argentino [...] en el carácter de este pueblo entran la impulsividad de los temperamentos italiano y español, atenuada por la influencia de la llanura inmensa [...] el positivismo inglés hace prosélitos [...] voluntad constante, placer en la lucha, amor a la fuerza, confianza en sí mismo, iniciativa, independencia, [...] pero también el nativo se parece a los franceses, vivos, móviles y expansivos, frívolos, confiados y ligeros, ríen sus defectos y sus desventuras. En Buenos

<sup>2</sup> En el artículo “La canción de cámara argentina en torno al primer centenario de la independencia rioplatense, 1910- 1920: identidades superpuestas”, *Musiker*. 18, 2011, 521-547, la autora realiza un recuento de los idiomas que se hacen presentes en el repertorio de la canción de cámara argentina, por décadas, resultando el francés y el italiano los más usados, a continuación, algunas producciones en catalán, gallego y euskera.

Aires entran todas las creencias religiosas y conviven en comodidad y libertad [...] Buenos Aires es un pueblo de cabeza y también de corazón, es loco y es cuerdo, trabaja y huelga, gana y derrocha, es práctico y no deja de soñar y aunque sus hijos no trabajasen, podría decir al ver los extranjeros que a él llegan a diario: “yo avanzo” (Basa, 1908: 8-12).

### **Producción de canciones de Paz Hermo**

En el contexto descrito anteriormente se localiza la producción de canciones de un músico emigrado que, entre otros nombres, tuvo acceso a la vida social bonaerense a través de uno de los organismos del asociacionismo gallego de la inmigración: los orfeones. Director del Coro y la Sociedad Coral Gallego Primitivo, Egidio Paz Hermo destacó por su aportación a la canción en *galego* durante estos años. Fue uno de los promotores del Centro Gallego en Buenos Aires y dirigió el Orfeón Gallego entre 1895 y 1905. Hijo del organista y director de orquesta José Paz, y padre de un eminente músico argentino Juan Carlos Paz, Egidio Paz llegó a Buenos Aires en 1888 con 25 años de edad. Sobre este músico, compositor y escritor hay referencias aisladas, tal vez porque, en opinión de Carreiras, “el músico que llegaba a Argentina debía decidir si se integraba al grupo de creadores argentinos –como fue el caso Andrés Gaos y otros emigrados españoles– o dedicarse a las necesidades de su colectividad, como fue el caso de Egidio Paz Hermo” (Carreira, 1988: 213). Este autor critica también la dualidad en la información publicada, entendiéndolo que sólo tienen derecho a quedar en los escritos aquellos músicos que han obtenido una carta de ‘ciudadanía artística’, relegándose de esa manera a significativos autores de músicas corales o zarzuelas de color enxebriista (Carreira, 1988: 213). Dentro de los trabajos que hacen referencias a Paz Hermo, además del citado, Xoán Carreira lo menciona en “Interferencias sobre Carlos López García” en 1988; lo trata de manera tangencial Roberto García Morillo en 1987 en “Presencia de España en la música argentina”, así como Norberto Cirio en “La investigación en la música de las colectividades en la Argentina, el caso de la colectividad gallega”. Aurora del Corno en “Músicos gallegos en la República Argentina” de 1989 ofrece datos sobre biografía y obra, así como las voces de dos Diccionarios, el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* a cargo de Xoán Carreira y del *Diccionario de autores/as do Barbanza* firmada por Anxo Rei Ballesteros.

Paz Hermo encontró en la lírica su expresión musical más destacada, creando una importante cantidad de canciones, zarzuelas y juguetes musicales al-



gunos con bastante éxito de público y crítica (Carreira, 2001: 531). Tuvo a su cargo también ‘Teatros’, la columna informativa de *Céltiga* con las actividades de los principales teatros porteños y, objeto de nuestro estudio, una serie de canciones en *galego*, publicadas tanto en *Céltiga* como en *Almanaque Gallego*. En la voz del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* su autor señala un total de veintiuna canciones, seis de las cuales las cita como procedentes de *Céltiga* y las otras quince sin más datos que su título; no hace referencias a las canciones publicadas por *Almanaque Gallego*.

Año	Título de la canción	Observaciones
s/f	<i>Terrina</i>	s/d de poeta
s/f	<i>Soedades</i>	s/d de poeta
s/f	<i>Fora do niño</i>	s/d de poeta
s/f	<i>Marica</i>	s/d de poeta
s/f	<i>Matorral</i>	s/d de poeta
s/f	<i>Noite de lua</i>	s/d de poeta
s/f	<i>Si ó vernos</i>	s/d de poeta
s/f	<i>Adiós ríos, adiós fontes</i>	Rosalía De Castro
s/f	<i>Auras</i>	s/d de poeta
1926	<i>Alma gallega</i>	s/d de poeta
s/f	<i>A primaveira</i>	s/d de poeta

Canciones citadas en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* – p. 531

Curiosamente para coro, que es la formación que dirigió tantos años, Carreira le atribuye en la voz del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* una producción acotada de 4 títulos, *Amor patreo*, 1903; *Alma gallega* 1904; *Churrusqueira*, gran jota y *Queixas: saudo a bandeira*. Aunque en la Tesis doctoral de Arximiro Villar González, *A poesía galega de Antón Zapata García*, se alude a Paz Hermo como autor de una *Misa de Réquiem* y varios cantos religiosos para coro, redirigiendo la búsqueda de información a un artículo necrológico del *Correo de Galicia* N° 14 de 1933.

Siguiendo la idea de Carlos Villanueva, “la historia de la música gallega hay que escribirla cotejando las dos orillas del Atlántico”, refiriéndose a Fernández Vide, músico exiliado unos años en la Habana; “son músicos con gran

oficio, con buena formación que se han integrado completamente en la vida musical de su tierra de acogida (Villanueva, 2006: 279). Estas palabras se pueden ajustar perfectamente a la figura de Paz Hermo que, como Fernández Vide, encuentra en la canción una de sus herramientas expresivas. A esto le añade la concepción de la lengua *galega* como elemento definitorio de su identidad en el exilio, consumando su discurso ‘enxebrista’ con una nada desechable producción de zarzuelas.

Año	Título	Libreto	Estreno
	<i>Angustias del querer</i>	L. Soriano	
	<i>El dolor de una dolora</i>	Serrano Clavero	
	<i>El estudiante de Compostela</i>	Marcial de la Iglesia / Rafael Palacios	Teatro Avenida
	<i>El puñal de los troveros</i>	Belisario Roldán	
	<i>España nueva</i>	Martínez Luján	
	<i>Gallego y a mucha honra</i>	Marcial de la Iglesia	
	<i>La casa de los duendes</i>	Garrido	
	<i>La última obra</i>	C. Martínez	
1915	<i>Rosiña de Belestar</i>	José Ramón Lence	
	<i>Lacre, sellos y estampillas</i> -Revista cómica lírica	L. Tulasne /F. Gentiluolno	
	<i>Los dos osos</i>	Serrano Clavero	Teatro Avenida
	<i>Marola</i>	Ramón Suárez Picallo	Teatro Mayo, 18-IX-1925

Producción de Zarzuelas – Información del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*

### Paz Hermo y el *Almanaque Gallego*

*Almanaque Gallego* inició su andadura en 1898 bajo la dirección de Manuel de Castro López y su último número salió en 1927. “Emprendemos la publicación de este ALMANAQUE, el primero gallego en América, con un fin noble y determinante de progreso: el de ampliar la obra a cuya realización viene aspirando *El Eco de Galicia*, de dar a conocer a las repúblicas del Plata, a la pequeña patria, y en la pequeña patria, el saber, el ingenio y la honrosa acción de sus hijos residentes en estos países”; escribía Castro López en el número inicial (Castro López, 1898: s/n).

En *Almanaque Gallego* Paz Hermo publicó desde 1903 hasta 1909 un total de 7 canciones, una por cada ejemplar, colaboración que interrumpió hasta

1923, fecha en la que retomó hasta 1925 su intervención anual, aportando tres canciones más. La ausencia de este compositor fue sustituida por cuatro series de recopilaciones de canciones populares galegas, por la *Balada gallega* de Juan Montes y Pereira, por un artículo sobre las muñeiras y una serie de artículos firmados por Manuel Murguía.

Año	Título de la canción	Poeta
1903	<i>Amor patreo -coro-</i>	Manuel de Castro
1904	<i>O consolo</i>	Manuel de Castro
1905	<i>O enemigo</i>	Manuel de Castro
1906	<i>Sempre o mesmo</i>	Manuel de Castro
1907	<i>O me dianeiro</i>	Manuel de Castro
1908	<i>Queixa</i>	Manuel de Castro
1909	<i>A realida</i>	Manuel de Castro
1923	<i>Crebanto</i>	Manuel de Castro
1924	<i>Constancia</i>	Manuel de Castro
1925	<i>No sendeiro</i>	Manuel de Castro

Canciones publicadas por *Almanaque Gallego*

Todas las partituras que firmó Paz Hermo como autor de la música en *Almanaque Gallego*, fueron escritas en colaboración con el director de la revista, el poeta Manuel de Castro López. En general el lenguaje de estas canciones es comparable a la canción de salón ya que responde a una estructura formal simple, con unos pocos compases de introducción, melodías cuadradas al texto, encadenamientos armónicos que responden a la estructura tonal básica. A pesar de que los poemas están en *galego*, la música –el tratamiento melódico, armónico, las texturas otorgadas al piano, los movimientos de la voz e indicaciones de tempo y carácter– no tiene señas marcadamente tradicionales, si con eso entendemos la utilización de ritmos o giros melódicos populares. Estas características son comunes al resto de melodías, baladas o cantigas de otros compositores gallegos de la época; con lo cual se entiende que es una manera de abordar el género cancionístico; tanto acompañado por piano como por otras agrupaciones instrumentales. Manera que había sido criticada duramente por Indalecio Varela Lenzano en 1897.

*O consolo*  
*Melodia gallega.*

*Andantino*

Canto *p*

Piano *f* *rit.* *dim.* *pp* *colpato* *mf*

sol co comema a nova. O cadela a canya; e a

presa ven froa o her to, unha lancha de pescari

*O Consolo* – Paz Hermo / Manuel de Castro cc.1-11

Reforzando estas coincidencias controversiales, es decir entre las opiniones de cómo debería sonar una canción galega, se puede encontrar algún elemento más para analizar la cronología de las canciones editadas por *Almanaque Gallego* de Paz Hermo. Como se expusiera en el párrafo anterior, las siete primeras canciones publicadas entre 1903 y 1909 ofrecen todas ellas las características musicales mencionadas, por tanto, responderían parcialmente al refuerzo de esa identidad gallega que se quería reivindicar. Por tanto, podría ser que se buscó, por parte de algunos integrantes de la dirección de *Almanaque gallego*, dar un giro a esta perspectiva, recurriendo a otros colaboradores musicales. Así, en 1910 se editó la línea melódica de un Himno Guerrero, sin datos de autor; en 1912 y 1913 se publicaron dos series de melodías populares recogidas por Isidoro Brocos, éstas sin armonizar o instrumentalizar. No faltó, en sustitución de partituras musicales, fotografías sobre el instrumento representativo de Galicia, la gaita, y tampoco artículos de opinión sobre la música gallega como los que tuvo a cargo D. Manuel Murguía, figura señera en estas lides. Bajo el título de “Nuestros cantos ancestrales” de 1914, “Nuestra música” de 1915, “Nuestro folclore” de 1916, Murguía ‘reemplazó’ esas canciones de Paz Hermo. Haciendo un equilibrio de escritos sobre música y música misma, en 1919 se re-

produjo la conocida *Lonxe d'a terríña: balada gallega*, bajo el título *Balada Gallega* con música de Juan Montes y poema de Aureliano Pereira. En 1920 participó Daniel González con una serie de canciones populares recopiladas, colaboración que repitió en el último número de 1927. Finalmente, antes de la vuelta de Paz Hermo, en 1922 se publicó un extenso artículo, sin firma, sobre la Muiñeira de Monterrey, con ejemplos musicales, que bien podría entenderse como un breve estudio etnomusicológico ya que hace un relato de los orígenes y recorrido histórico de esta muiñeira.

El interés por parte de la dirección de *Almanaque Gallego* en profundizar la línea del galleguismo a partir de la publicación de melodías populares y de la *Balada gallega* tan reconocida de Montes, podrían demostrar una necesidad de modificar la tendencia de la canción de salón que representó Paz Hermo y reforzar el sentimiento gallego enraizado en las músicas populares. Pero en las canciones que Paz Hermo publicó en 1924-25 y 26 se mantuvo en su estética romántico-salonière, tampoco tan alejada de la imagen sonora de *Lonxe d'a terríña: balada gallega*. Aunque conviene aclarar que la vuelta de Paz Hermo tiene implícita una arista ilustrativa de la controversia expuesta. Al mantener la estética romántica y de expresión personal, en vez de publicarlas bajo el rótulo de 'Melodía gallega' o 'Cantiga', a continuación del título del poema agrega como subtítulo "Apunte melódico sobre una poesía de D. Manuel de Castro López, por E. Paz Hermo" y, en castellano. Al año siguiente cambió el subtítulo por el de "Comentario musical de E. Paz Hermo". Esto puede leerse como una manera de alejarse o resguardarse de la crítica de los nacionalistas o regionalistas por componer músicas gallegas con elementos, si acaso, no telúricos. Años más tarde, 1936, sobre los lenguajes musicales nacionalistas o no presentes en la música popular gallega, publicó José Inzenga en la *Revista del Centro Gallego* un artículo a propósito de la "semejanza de algunos aires de esta región con los de ciertas comarcas de Italia e Irlanda" (Inzenga, 1932: s/n). El autor hace comparaciones con ciertos alalás que se reconocen en una romanza irlandesa, así como canciones de aldeanos de la vega del Miño se pueden escuchar en un cuarteto de Haydn; añade que la música típica de la Muiñeira se adivina en los coros de la *Sonámbula* o en la introducción de la *Lucía* de Donizetti. Utiliza también, en el inicio del artículo, la fundamentación del discurso nacionalista gallego, apoyado en Murguía, "fácil es observar que, a pesar del transcurso de los siglos, no han desaparecido los reflejos del elemento céltico que se descubre en los gallegos" (Inzenga, 1932: s/n). Lo que pondría un matiz a los acentos populares que se quieren encontrar —o no— en las cantigas gallegas de Paz Hermo.

### Paz Hermo y *Céltiga*

*Céltiga* comenzó a circular en setiembre de 1924 y finalizó en julio de 1932. El subtítulo se completa “Revista Gallega de arte, crítica, literatura y actualidades: Publicación quincenal editada por la ‘Editorial Céltiga’”. Entre sus directores contó a Eduardo Blanco Amor, llegado a Argentina en 1919, a Eliseo Pulpeiro y a Ramón Picallo. Como las demás publicaciones, *Céltiga* tenía gran parte de su texto en castellano, pero incluía algunos en *galego*. Paz Hermo formó parte de la revista desde el inicio. En el primer número, que vio la luz el 30 de noviembre de 1924, anuncia su colaboración con una foto y el incipit de canciones como *Alma gallega*, *Noite de lúa*, *O consolo*, *Adiós ríos*, *Fora do niño* y *Onde van*, y el epígrafe: “el eximio maestro y compositor gallego Sr. E. Paz Hermo autor de bellísimas páginas musicales con que ha enriquecido la lírica de nuestra región” (*Céltiga*, 1924: 27). En el nº XIV de *Céltiga* se anuncia “próximamente se pondrá en circulación una importante edición de esta magnífica melodía gallega que al momento permanece inédita, como todas las obras, bellísimas composiciones de nuestro colaborador el veterano maestro Sr. E. Paz Hermo” (*Céltiga*, 1925:10). Hacía referencia a *O consolo*, que en el Nº XVI vuelve a ser noticia porque reproduce la portada de la partitura con el pie de página “Carátula de *O consolo* editado por *Céltiga* y que acaba de aparecer” (*Céltiga*, 1925: 22).

Año	Nº	Título de la canción
1924	I	Presentación con un incipit de canciones ya publicadas
1925	XIV	<i>O Consolo</i> anuncio de próxima venta
1926	XXXII	<i>Airiños, airiños aires</i>
1926	XXXIII	<i>Unha noite no muíño</i>
1926	XXXIV	<i>Eiche a contar un conto</i>
1926	XXXVI	<i>O pasal o regueiriño</i>
1926	XXXVIII	<i>A túa porta meniña</i>
1926	XLV	<i>Onde van os mozos rudos</i>

#### Canciones publicadas por *Céltiga*

Al contrario que en *Almanaque Gallego*, las canciones que publica *Céltiga* son musicalizaciones de melodías populares que aparecen bajo el título de *Cantigas* y, aunque conserva el espíritu de expresión romántica, es posible entrever algunos giros rítmicos que recuerdan a la música popular, como la hemiola en

algunos compases de *Unha noite no muiño* o el carácter danzante de *O pásal-o reguiriño*. Paz Hermo en esta revista no publica canciones con poemas de Castro de López ni de otro poeta conocido, pero es interesante apreciar el giro –aunque leve– de su orientación musical.

Con relación a la música, *Céltiga* publica también dos canciones de Manuel Quiroga en ocasión de una visita que hiciera el compositor y violinista a Buenos Aires: *¡A Nossa!!! ¡Tierra!!* en el Nº 38 y en el Nº39 *Emigrantes celtas*. La primera para violín y piano, la segunda sólo para violín, las dos están dedicadas por el músico “A la simpática *Céltiga*, su colaborador”. En ambos números hay también entrevistas, crítica del concierto y se señala como un acontecimiento musical importante. Paz Hermo, como se comentó en párrafos anteriores, participó en esta publicación haciéndose cargo de una columna permanente de información sobre la actividad de los principales teatros bonaerenses, bajo el título de “Teatros”.

Para completar la semblanza de este compositor, se destaca como un hecho social y musical de importancia que, el 31 de diciembre de 1906, dirigió las tres agrupaciones corales de Galicia en Buenos Aires, en el concierto homenaje a Pascual Veiga, a raíz de lo cual surgió la refundación del Centro Gallego en Buenos Aires. Tomando en cuenta la publicación de Rei Ballesteros en el *Diccionario de autores do Barbanza*, se suma el dato que Paz Hermo fue el autor del prólogo de la música *Mariscal* de Cabanillas y Villar Ponte, que se estrenó en Buenos Aires en la “Semana Gallega” de 1927. Murió como consecuencia de un accidente de ferrocarril, el 25 de febrero de 1933 (Rei Ballesteros, s/f).

### **El galego en la canción de cámara de las décadas de 1940 y 1950. Las elites compositivas**

El uso del *galego* en la canción de cámara argentina de las décadas posteriores a la producción de Paz Hermo, obedeció también a ese interés reivindicativo del idioma, sobre todo después de la guerra civil española que tuvo como consecuencia la emigración masiva de republicanos. Argentina, lejos de permanecer ajena a la contienda, la vivió intensamente y las asociaciones gallegas continuaron con sus líneas de pensamiento enfrentadas, acogiendo a inmigrantes en su seno. Así, Buenos Aires y el resto del país también tuvo sus dos bandos; el que apoyaba plenamente la república y el que se inclinaba hacia ‘los nacionales’, siendo este último grupo el elegido por el sector oficial o gubernamental. Y mientras el galleguismo enmudece en Galicia bajo el régimen franquista, los galleguistas del exilio continúan, si acaso con más énfasis, con recuperación lin-

güística, constituyéndose Buenos Aires el núcleo mayor de resistencia del *galeguismo* cultural y político en América. En esta ciudad se editaron obras como *Sempre en Galiza* de Castelao (1944), *Fardel de eisiliado* de Luís Seoane (1952) o *A Esmorga* de Eduardo Blanco Amor (1959), (LOIA, 2016).

En este marco, parte de la producción de canción de cámara argentina no es sino un reflejo de los acontecimientos sociales, destacando la obra de varios compositores, descendientes o no de gallegos emigrados, con musicalizaciones de poemas de autores gallegos. Ello fue objeto de estudio en 2009 en *Cuadernos de música iberoamericana* en un artículo sobre el *Rexurdimento* (González, 2009: 167-186), o la presencia del *galego* como idioma de los inmigrantes gallegos y su reflejo en la producción de un grupo de canciones de cámara creadas a finales de la década de 1940 y comienzos de la de 1950. Estas canciones sirvieron para retratar una sociedad porteña que, como la mayoría de las poblaciones argentinas, tenía un alto grado de población inmigrante y sirvieron también para apreciar cómo se configuraron, en esa multiethnicidad, los diferentes lenguajes expresivos en torno a los idiomas de convivencia. En aquel artículo se trató a dos figuras musicales, descendientes de gallegos las dos, Juan José Castro y Roberto Caamaño; ambos musicalizaron poemas de Rosalía de Castro y también de Juyão Bolseiro<sup>3</sup>. La concordancia entre estos dos músicos no fue un hecho aislado; más bien tuvo su razón en la voluntad de participar en el movimiento de difusión de uno de los elementos más destacados del patrimonio gallego en el exilio, su idioma; algo que en la España franquista era impensable. Además de ellos, se debe citar la colaboración de Carlos Guastavino con Lorenzo Varela; de Elsa Calcagno o el propio Andrés Gaos que encontraron en los poemas de Rosalía de Castro la voz de esa Galicia amada y lejana. De este repertorio, varias canciones se publicaron en castellano, pero algunas quedaron en su idioma original, el *galego*, como es el caso de las canciones de Elsa Calcagno de 1964; por lo que la prolongación del uso de esta lengua en las canciones argentinas tiene una proyección de más de medio siglo.

### Otras canciones en *galego*

Para completar este breve panorama, se hará referencia a otro grupo de canciones que tienen que ver con la construcción identitaria gallega, canciones surgidas a la lumbre del medievalismo. Villanueva (2002: 133) lo señala como

<sup>3</sup> Aparece escrito con distintas ortografías Juliao o Yuliao – Bolseyro ó Bolseiro.



uno de los “dos grandes mitos en los que se ha asentado la cultura gallega”, refiriéndose al celtismo y al medievalismo. Se trata de ocho canciones agrupadas en dos ciclos, pertenecientes a los músicos Juan José Castro, Roberto Caamaño y Daniel Devoto, que tienen como poetas a Lopo y Julião Bolseyro y como inspiración a Martín Códax y Alfonso X el Sabio en los poemas de Ricardo Molinari.

Estos tres músicos argentinos participan de lo que Villanueva llama “una nueva dimensión al enfoque del medio musical [...] ligando la realidad gallega a las excelencias del pasado medieval” (Villanueva, 2002: 135). En todo caso, estas canciones son de interés para comprender el espíritu del momento, décadas de 1940 y 1950, cómo caló aquel discurso nacionalista *galego* de comienzos del s. XX y se reforzó después de la guerra civil en la necesidad de responder musicalmente a los requerimientos de la comunidad gallega del exilio. Estas musicalizaciones podríán definirse como parte de una “nostalgia del medio, como actitud ante el hecho medieval más que como una técnica concreta para desarrollar esta orientación arcaizante [...]” (Villanueva, 2002: 133).

Autor	Año	Título del ciclo	Canciones	Poeta
Daniel Devoto	1947	<i>Cinco canciones antiguas de amigo</i>	I-Martín Códax: Cantar de amigo  II- Alfonso X el Sabio: Cantiga de S. María  III – IV –  V - Alfonso X el Sabio: Cantiga de S. María	Ricardo Molinari
Juan José Castro	1951	<i>Cantares de amor</i>		Julião Bolseyro
Roberto Caamaño	1954	<i>Dos cantares galaico-portugueses del s. XIII op. 18</i>	-“Ay madre, nunca mal” -“Filha, se grado edes” sentiu”	-Bolseyro -Lopo

De este grupo de canciones, están publicadas en *galego* las de Roberto Caamaño; la canción de Juan José Castro está traducida al castellano por un amante de Galicia y su literatura, el poeta Francisco Luis Bernárdez; y la poesía de Molinari, aunque glosa a Alfonso X el Sabio y a Martín Códax, también está escrita en castellano. Caamaño aborda los poemas enmarcándolos con sonoridades arcaicas en

octavas, quintas y cuartas para el piano acompañante que deja los bajos en notas pedales, tal vez aludiendo a la sonoridad de la zanfoña. La voz alterna compases con melodías por grados conjuntos e intervalos melódicos de cuartas y quintas. El primero de los cantos ofrece algunos compases con características contrapuntísticas; el segundo está enmarcado con las notas pedales mencionadas, al comenzar la melodía con el poema, el piano deja completo protagonismo a la voz.

## I. AY MADRE, NUNCA MAL SENTÍU

(JUYAO BOLSEYRO)

*Ay madre, nunca mal sentíu* – Caamaño / Bolseyro, cc. 1-4

## II. FILHA, SE GRADO EDES

(LOPO)

*Filha, se grado edes* – Caamaño / Lopo, cc. 1-6

Un caso interesante de relaciones intertextuales son las *Cinco canciones antiguas de amigo* de Daniel Devoto, con poesía de Ricardo Molinari<sup>4</sup>. El compositor, además de musicólogo, es filólogo especialista en la lírica medieval, a

<sup>4</sup> La obra se puede escuchar en línea [https://www.youtube.com/watch?v=\\_7f97yQyQD8](https://www.youtube.com/watch?v=_7f97yQyQD8)

la que accedió por estudio y vinculación con el hispanista francés Bataillon y con Ramón del Valle Inclán. Devoto sigue la propuesta de Molinari, que glosa las cantigas de Martín Códax o de Alfonso X el Sabio en sus poemas y trabaja sobre aspectos rítmicos de las cantigas, tomando algunas células melódicas y musicalizándolas con la llamada orientación arcaizante a base de cuartas, quintas y sextas como apoyo de las melodías. Poeta y músico utilizan procedimientos similares, la intertextualidad o la cita de textos en sus textos, con la distancia temporal de una década. La relación de ambos con el mundo hispano y medievalista los lleva a crear este ‘nuevo producto’ artístico que responde a un homenaje, o lo que llamó Villanueva refiriéndose a Rogelio Groba, asumir una posición artística frente a este importante matiz de identidad.

Martín Codax: Cantar de amigo

$\text{♩} = 60$

CANTO

PIANO

*p*

*p*

- Ay, a -

Detailed description: This is a musical score for a vocal piece. It features a vocal line (CANTO) and a piano accompaniment (PIANO). The tempo is marked as quarter note = 60. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase starting with 'Ay, a -'. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, with dynamics marked as piano (*p*).

*Cinco canciones antiguas de amigo* – Devoto / Molinari – I, cc.1-5

Alfonso X el Sabio: Cantiga de S. María

$\text{♩} = 96$

*p poco rit.*

*a tempo*

Quién ve - rá su lu - na he - la - da, mi - ran.do la cos - ta del

Detailed description: This is a musical score for a vocal piece. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 96. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase starting with 'Quién ve - rá su lu - na he - la - da, mi - ran.do la cos - ta del'. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, with dynamics marked as piano (*p*) and a tempo change from 'poco rit.' to 'a tempo'.

*Cinco canciones antiguas de amigo* – Devoto / Molinari – II, cc.1-5

## Conclusiones

A partir de un género poético-musical como el de la canción, es posible seguir los discursos de las distintas épocas y de las diferentes sociedades. En este caso la referencia concreta es el conocimiento de la inserción de una nutrida comunidad gallega en la multicultural sociedad argentina de comienzos del S. XX.

Una aproximación a repertorios marginales o contiguos a los aconteceres musicales centrales de teatros o salas de concierto nos permite situar un tema álgido y controvertido como es el de la preservación de la identidad de las comunidades migrantes a través de la música, específicamente de la canción. Este acercamiento nos perfila, por una parte, la necesidad de recuperar y afianzar el orgullo de ser gallego de una gran cantidad de inmigrantes gallegos en Argentina que sentían el desarraigo y la nostalgia como un peso emocional que, en oportunidades, les obstaculizaba su propio progreso cargando negativamente la estigmatización de su procedencia. Por otra parte, se han podido visualizar los recursos que, la comunidad de acogida y los hijos de esos inmigrantes, utilizaron para combatir el desarraigo y morriña, a partir de la exteriorización, de la visualización como comunidad respetable con hechos artísticos o poético-musicales concretos, en este caso la canción.

El estudio de ese repertorio, si acaso no muy numeroso, su procedencia y desarrollo, ha dejado al descubierto una serie de movimientos sociales y artísticos que no son sino síntomas de acomodamientos de capas sociales de un país multicultural que, en las décadas de 1930 a 1960, también trataba de reconocerse ante el mundo. La suma de identidades que se tamizan, se unen, se aíslan o se mestizan, es el sino de la sociedad argentina, que no tiene más solución que la convivencia pacífica de tantas identidades como comunidades europeas –y nativas– se asientan a su vera. Allí, en ese constante movimiento de culturas, se desarrolló musicalmente un gallego de origen como Paz Hermo y también los descendientes de gallegos como Juan José Castro o Roberto Caaño. Todos aportaron a la construcción de la identidad de una comunidad, la gallega, pero también contribuyeron al enriquecimiento de la sociedad que los acogió con una producción musical que ha trascendido las no poco significativas discusiones sobre el reflejo de las identidades nacionales. Y lo hicieron en ámbitos distintos y para públicos diferentes. Mientras Paz Hermo perteneció a ese grupo de inmigrantes cuyo papel era elevar el espíritu gallego a partir de la reivindicación de su lengua y la dignificación de su procedencia, los descen-

dientes de esta generación, Juan José Castro o Roberto Caamaño asumieron un papel más decisivo actuando desde un ámbito cultural y político con mayor influencia. Mientras Paz Hermo, de formación musical básica, se desempeñó como director de coros, componiendo canciones de salón y zarzuelas, más bien vinculado a las tradiciones musicales populares, Juan José Castro o Daniel Devoto se desempeñaron en círculos académicos internacionales destacados, con importantes influencias en las nuevas tendencias compositivas e interpretativas. Mientras Paz Hermo publicó sus canciones para el público inmigrante en periódicos de proyección gallega, Castro, Devoto o Caamaño editaron algunas de sus canciones para un acotado y selecto auditorio, el que asistía a conciertos de cámara o a las clases de los conservatorios, trascendiendo a la comunidad gallega inmigrante.

A pesar de que los ámbitos de creación de estos compositores ofrecen notorias y encontradas diferencias, esta producción ayudó a generar un clima de total confluencia a finales de la década de 1940 que favoreció la tendencia hispanista comenzada a gestarse en Argentina en la 2ª década del S. XX. Pero sobre todo sirvió para propagar y difundir parte de las identidades que se acomodaron buscando un lugar, su lugar. Las identidades y sus diferentes caras han sido objeto de estudios y planteamientos a lo largo de muchas décadas, logrando definirse como procesos en constante transformación a los que se aporta desde convicciones personales y acciones grupales. Estas convicciones sirven para superar las localizaciones geográficas, las demarcaciones políticas, las diferencias sociales, por ello, una parte de la canción argentina *fala galego*, al menos durante más de medio siglo XX y a más de quince mil kilómetros de la Galicia natal.

### Obras citadas:

- Basa, Leopoldo (1908): "Buenos Aires psicológico". *Almanaque gallego*, Buenos Aires: 7-13
- Berenguer Carisomo, Antonio (1953): *España en la Argentina, Ensayo sobre una contribución a la cultura nacional*. Buenos Aires: C.D. Club español.
- Carreira, Xoan (1988): "Interferencias sobre Carlos López-García". En *Anuario brigantino*, 11, 191-222.
- Carreira, Xoan (2000): "Paz Hermo, Egidio", *Voz del Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: ICCMU, Vol 7, 530.
- Castro López, M. (1898): "Nuestro Almanaque". En *Almanaque Gallego* (Buenos Aires) s/n.
- Castro López, M. (1906): "Vocablos gallegos en el Plata". En *Almanaque Gallego* (Buenos Aires) 79-82.

- Del Corno Aurora (1989): “Músicos gallegos en la República Argentina”. En *Revista da Comisión Galega do Quinto Centenario* (2), 127-140
- Fernández Santiago, M. (2001): “Asociacionismo Gallego en Buenos Aires 1936-1960”. En Xosé Núñez Seixas (ed.): *La Galicia Austral, la inmigración gallega en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos.
- García Muñoz, Carmen (1999-2001): “Caamaño, Roberto”, Voz del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: ICCMU, vol. 2, 817-21.
- García Muñoz, Carmen (1999-2001): “Castro” (III), Voz del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: ICCMU, vol. 3, 390-398.
- González Barroso, Marcela (2005): “Poesía española en la canción de cámara argentina (1910-1950)”. En *Revista de musicología*, 28/ 2, 1335-1344.
- González Barroso, Marcela (2009): “Ecos del Rexurdimento. Las canciones de Juan José Castro y Roberto Caamaño con poemas de Rosalía de Castro”. En *Cuadernos de música iberoamericana*, 18, 167-186
- González Barroso, Marcela (2010): *Déjame tu voz. Poesía española en la canción de cámara argentina, 1900-1950*. Oviedo: de la autora
- Hidalgo C., Tamagno L. (Comp.) (1992): *Etnicidad e Identidad*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Inzenga, José (1932): “La música popular en Galicia”. En *Galicia: revista oficial del Centro Gallego de Buenos Aires*, XIX/ 235, s/n (Julio).
- Lama M<sup>a</sup> Jesús y Vilavedra Dolores (2001): “La emigración a la Argentina en la literatura gallega”, en *La Galicia austral: la inmigración gallega en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos.
- LOIA Guía abierta al idioma gallego – 2016. Web consultada entre octubre de 2016 y febrero de 2017  
<http://consellodacultura.gal/arquivos/cdsg/loia/acerca.php?idioma=3&seccion=2>
- Manso, Carlos (2008): *Juan José Castro*. Buenos Aires: De los Cuatro vientos.
- Miranda, Lida (2006): “La prensa católica y sus lectores argentina (1880-1920)”. En *Tiempos de América*, N<sup>o</sup> 13, Barcelona: Centro de Investigaciones de América Latina, Publicacions de la Universitat Jaume I, 60-71.
- Nommick, Yvan (2005): “La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del s. XX”. En *Revista Española de Musicología*, XXVIII/ 1, 792-810.
- Núñez Seixas, Xosé (1992): *O Galeguismo en América 1879-1936*. A Coruña: Edición do Castro.
- Núñez Seixas, Xosé (2002): *O inmigrante imaxinario: esterotipos, representacións e identidades dos galegos na Arxentina (1880-1940)*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

- Núñez Seixas, Xosé (ed.) (2001): *La Galicia austral: la inmigración gallega en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos.
- Ogas Jofré, Julio (2005): “Primera década de la tendencia hispanista en la música argentina (1939-1949)”. En Javier Suárez Pajares (coord.): *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 79-93.
- Ogas Jofré, Julio (2010): “El texto inacabado: Tipologías intertextuales, música española y cultura”. En Celsa Alonso González (coord.): *Creación musical, cultural popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU, 233-252.
- Pereira González F, Sousa Jiménez J. (1991): “‘O cego dos monifates’ de Isidoro Brocos”. En *Anuario brigantino*, 14, pp. 289-300.
- Rei Ballesteros (s/f): “Paz Hermes, Egidio”, voz del *Diccionario de autores do Barbanza*, consultable en línea <http://www.barbantia.es/www/diccionario/p/pazhermo.htm>
- Rodríguez Galdo, María Xosé (1993): *Galicia, país de emigración: la emigración gallega a América hasta 1930*. Colombres: Archivo de indianos.
- Sánchez Alonso, Blanca (1992): *La inmigración española en Argentina, siglos XIX y XX*. Asturias: Júcar, colección “Cruzar el charco”.
- Scalhao, Cecilia: “Biblioteca Galega de Bos Aires”, comunicación de 2006, s/n. <http://www.bn.gov.ar/descargas/recursos/colectividades/3-escalhao.pdf> [consultada 10/10/2016]
- Villanueva, Carlos (2006): “José Fernández Vide (1893-1981) La figura y la obra de un músico de la emigración”. En *Revista de historia del arte oreansano (Grupo Francisco de Moure)*, 11, 269-290.
- Villanueva, Carlos (2002): “El mito del héroe medieval en la obra de Rogelio Groba. Los precedentes de una peregrinación estética”. En *Quintana*, 1, 127-140.
- Villar González, Arximiro (2008): *A poesía galega de Antón Zapata García. Edición e estudo*. Universidad de Santiago de Compostela, Tesis Doctoral.

#### PUBLICACIONES PERIÓDICAS

*Almanaque Gallego y Céltiga*, todos los números consultados en *Galiciana. Biblioteca Digital de Galicia*, disponible en: [http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/es/consulta/resultados\\_ocr.do](http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/es/consulta/resultados_ocr.do)





## EL COMPOSITOR ARGENTINO Y LA OPCIÓN GALLEGUISTA: ASCENDENCIA Y CONTEXTO<sup>1</sup>

MARÍA FOUZ MORENO  
*Universidad de Oviedo*

**RESUMEN:** La ascendencia y el entramado social galleguista existente en Buenos Aires en la primera mitad del siglo XX son los principales motivos que llevan a los compositores nacidos en Argentina a acercarse a la música gallega. Esta significación de lo gallego en la música académica argentina presenta diferentes formas de manifestación y, dentro de ella, un caso particular lo constituye el compositor Isidro Maiztegui.

**PALABRAS CLAVE:** Isidro B. Maiztegui, Música y emigración, Música gallega siglo XX, Colectividad gallega argentina, Coros gallegos.

**RESUMO:** A ascendencia e o entramado social galeguista existente en Bos Aires na primeira metade do século XX son os principais motivos que levan aos compositores nados en Arxentina a achegarse á música galega. Esta significación do galego na música académica arxentina presenta diferentes formas de manifestación e, dentro dela, un caso particular constitúeo o compositor Isidro Maiztegui.

**PALABRAS CHAVE:** Isidro B. Maiztegui, Música e emigración, Música galega século XX, Colectividade galega arxentina, Coros galegos.

---

<sup>1</sup> El presente artículo está inscrito en el proyecto de investigación “Músicas en conflicto en España y Latinoamérica entre la hegemonía y la transgresión” (MINECO-16-HAR2015-64285-C2-1-P), coordinado por la Universidad de Oviedo. Forma parte, asimismo, del Programa Severo Ochoa de Ayudas Predoctorales para la formación en investigación y docencia del Principado de Asturias, del que es beneficiaria su autora.

**ABSTRACT:** The Galician ancestry and social fabric existent in Buenos Aires in the first half of the XX century are the primary reasons which lead composers born in Argentina to approach Galician music. This significance of a Galician vein within the academic Argentine music takes on different forms and, within them, a most particular case is the composer Isidro Maiztegui.

**KEY WORDS:** Isidro B. Maiztegui, music and emigration, galician music XX century, galician community in Argentina.

Isidro Maiztegui (Guauguay, 1905 - Mar del Plata, 1996) nace en el seno de una familia de emigrantes españoles: su madre, María de las Mercedes Pereiro, era de Bouzas (Vigo) y su padre, Isidro Maiztegui, oriundo de Vergara (Guipúzcoa) (Muruáis, 1969: 17-19). La ascendencia gallega de Maiztegui, influye significativamente en el devenir de su actividad profesional y musical, sin embargo, no ocurre lo mismo con la ascendencia vasca de su padre. El primer contacto de Maiztegui con la música gallega se produce en su infancia, tal y como afirma el propio compositor en una entrevista realizada para *Mundo gallego* en 1940:

Muchas serían las veces que bajo el cielo de Guauguay (mi pueblo natal) en los tibios anochececeres, la brisa llevaba en sus alas un dulcísimo alalá, entonado por no sé quién, y cuántas noches se cerraron mis ojos al son de esas nostálgicas canciones que nos entonaba nuestra madre nacida en la tierra meiga. Así fui creciendo y conociendo a Galicia, a través de los relatos y de los cuentos de nuestra madre (Campos, 1940:40).

En 1927 se traslada a Buenos Aires para estudiar Derecho, estudios que abandona en 1930 para ingresar en el Conservatorio de Música y Artes Escénico. Es en esta época cuando comienza a frecuentar el ambiente artístico y musical de la ciudad, y donde entra en contacto con destacados intelectuales y músicos, algunos de ellos también descendientes de gallegos como es el caso de Roberto Caamaño o Juan José Castro. Con este último coincide en el Teatro Colón, cuando Maiztegui es designado Maestro Sustituto en 1931 (cargo que desempeña hasta 1938).

En estos años “sus atenciones se alternaron entre el folklore argentino y gallego, que conoce, como buen estudioso del mismo, desde hace mucho años” (Muruáis, 1969: 17-19). Sin embargo, en palabras del propio compositor: “cuando de veras sentí la emoción de Galicia fue al componer la música de «Mariñeiros», película con muchas escenas tomadas en la verde y maravillosa tierra de Breogán” (Campos, 1940:40).

El documental *Mariñeiros*, dirigido por José Suárez, iba a ser el primero de una tetralogía sobre distintos oficios tradicionales gallegos (*Mariñeiros*, *Oleiros*, *Canteiros e Feirantes*) que el director comenzó en 1936 en España con el

apoyo de la productora Cifesa. Su rodaje se vio interrumpido por el estallido de la Guerra Civil y el exilio de José Suárez en Argentina. En este país, termina de rodar el documental con los negativos que había logrado sacar clandestinamente de España (Sendón y Suárez Canal, 2015: 37-38).

Cuando José Suárez llega a Buenos Aires, Maiztegui contacta con él a través de unos amigos comunes y éste le encarga la composición de un fondo musical del documental que debía estar basado en el folclore gallego:

Por amigos comunes me puse en contacto con él —explica el músico— y, como necesitaba canciones del folclore gallego, me hizo conocer parte del cancionero de esa tierra, que es delicioso. Como requería coro, me vinculé con el del Centro Orensano y, una vez terminado mi trabajo, me llamaron para que continuara con ellos. Fue así como tuve la dirección de varios coros de la colectividad gallega (Campo, 1981: 11).

La participación en este proyecto, será el nexo que le abrirá las puertas para iniciar su actividad como director de agrupaciones corales gallegas. Sin embargo, a pesar de la afirmación contenida en el testimonio anterior, consideramos que el primer coro que dirige no pudo ser el del Centro Orensano ya que su creación data de 1942. Estimamos que su primer trabajo como director de corales gallegas fue con “Os Rumorosos”, como había declarado en una entrevista realizada para el diario *La Noche* en 1952:

Pepe Suárez en su película “Mariñeiros” me encargó, sobre el elemento de las canciones, la música de fondo de la película. Allí me conoció Comesaña que dirigía personal y provisionalmente, el coro “Rumorosos”. Pasé a dirigir aquel coro. Fue en aquella época precisamente, cuando salí para Mendoza a la Universidad de Cuyo (*La Noche*, 9 de julio de 1952)<sup>2</sup>.

*Mariñeiros* se estrenó en el Teatro Avenida de Buenos Aires el 29 de julio de 1938 sin mucho éxito, a pesar de la gran publicidad realizada en los medios de comunicación. Sobre todo llama la atención un anuncio del documental publicado en *La Nación* el mismo día del estreno, en el que se publicita que durante las proyecciones del *Mariñeiros* intervendrán diferentes coros gallegos: “En escena: Todos los días actuación honorífica de todos los coros de las so-

<sup>2</sup> “Maiztegui Pereiro, compositor argentino. Dirige el coro «Terra Nosa» del centro orensano de Buenos Aires”. *La Noche* (Santiago de Compostela), año XXXII, núm. 9.786, 9 de julio de 1952, 2

ciudades gallegas”. En ese mismo periódico al día siguiente figura una crítica en la que se indica que la “Agrupación Artística Ultreya” fue la encargada de interpretar un programa de canciones populares gallegas; agrupación que, como veremos, dirigía Maiztegui en esa época.

El coro de la Agrupación Artística Ultreya completa el nuevo espectáculo del teatro Avenida, en cuyo escenario interpretó anoche, dentro de un interesante programa de canciones populares gallegas, “Barqueiros de Ribadavia”, una “cantiga” del siglo XIII, de Alfonso el Sabio, y un “Mayo Popular de Pontevedra”, del siglo XVI, para cerrar su actuación con la interpretación por una pareja de una muiñeira, la clásica danza regional (*La Nación*, 30 de julio de 1938)<sup>3</sup>.

En la actualidad el vídeo del documental se encuentra perdido; sólo se conservan algunas fotografías del mismo<sup>4</sup>. Desconocemos cómo era la banda sonora creada por Maiztegui ya que tampoco se ha encontrado la partitura en el archivo personal del compositor legado al Archivo Musical del Teatro Argentino de La Plata (Argentina). No obstante, podemos hacernos una pequeña idea a través de las referencias que se incluyen en publicaciones de la época.

En *La Nación*, del 29 de julio de 1938 se destaca la adaptación que Maiztegui hizo de diferentes fragmentos corales y musicales del folclore gallego:

«Mariñeiros», que estrenó anoche en el Avenida la C.I.F.E.S.A., registra pasajes corales y musicales del folclore gallego, adaptados con inteligente sentido por el joven compositor argentino Isidro B. Maiztegui. Representa el film –la duración del cual apenas alcanza a cincuenta minutos– un esfuerzo artístico, generoso y simpático (*La Nación*, 30 de julio de 1938).<sup>5</sup>

Sin embargo, en el *Heraldo del cinematografista* recalca el papel desempeñado por los instrumentos tradicionales gallegos y la preponderancia de la gaita: “Es adecuado el comentario musical, que incluye canciones típicas ejecutadas en instrumentos característicos, con predominio de la gaita” (*Heraldo del cinematografista*, 3 de agosto de 1938)<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> “Imágenes de pescadores gallegos en una película”. *La Nación* (Buenos Aires), 30 de julio de 1938, 11.

<sup>4</sup> Véase: Sendón, Manuel y Suárez Canal, Xosé Luis (2015): *José Suárez: uns ollos vivos que pensan [catálogo da exposición]*. Santiago de Compostela: Fundación Cidade da Cultura.

<sup>5</sup> “Imágenes de pescadores gallegos en una película”, 11.

<sup>6</sup> “Mariñeiros”. *Heraldo del cinematografista* (Buenos Aires), núm. 366, vol. VIII, 3 de agosto de 1938, 129.

Por otra parte, en la revista cinematográfica gallega *Radiocinema* (núm. 35, 15 de septiembre de 1939) se subraya la importancia de la inclusión de los cantos y bailes regionales gallegos como elementos representativos de la idiosincrasia gallega:

*Mariñeiros* [...] es el ambiente mismo de Galicia lo que en ella aparece captado; toda la admirable poesía galaica se ha logrado apropiarse en la pantalla; la vida de sus hombres de mar; los cantos y los bailes regionales con su música propia; el encanto de sus maravillosas rías... Es Galicia misma, con su naturalidad serena, que no logra enturbiar la intensidad dramática del vivir de sus pueblecitos costeros [...].

[...] tonadas de música racial con rumor de paisaje en cada nota y nostalgia del alma en cada frase; afanes e ilusiones; recuerdos y esperanzas que viven, palpitan... *Mariñeiros* es la fiel y honesta evocación de Galicia (García Fernández, 1985: 215 y 596).

Después de *Mariñeiros* inicia su trabajo como director de varias agrupaciones corales vinculados a diferentes centros gallegos de la capital argentina, con lo que desempeña una labor muy importante como difusores de la música gallega en Argentina. En este sentido, Maiztegui dirigió los coros “Lembranzas de Ultraya”, la “Coral Polifónica Os Rumorosos” del Centro de Betanzos y sobresale su labor al frente de la coral “Terra Nosa” del Centro Orensano<sup>7</sup>. En esta última coral centraremos especialmente nuestro estudio debido a la intensa actividad llevada a cabo por el compositor con dicha coral.

Teniendo en cuenta las declaraciones de Maiztegui expuestas anteriormente, uno de los primeros coros que dirigió fue “Os Rumorosos”. Coral perteneciente al Centro de Betanzos, fue fundada el 27 de Mayo de 1933 con el nombre de Sociedad Coral “Os Rumorosos”. Su primer director fue el músico gallego Prieto Marcos<sup>8</sup> y entre sus fines se encontraba “Cultivar, divulgar con preferencias, el arte Gallego, por medio de actos culturales, confeccionar conciertos vocales y musicales, fiestas y veladas, etc”<sup>9</sup>. Maiztegui se puso al frente

<sup>7</sup> Currículum personal de Isidro Buenaventura Maiztegui Pereiro. Fondo documental de la familia del compositor.

<sup>8</sup> “Roteiro”. *Alalá. Revista de Arte e Letras (editada por-a coral “Os Rumorosos”)* (Buenos Aires), año I, núm.1, mayo de 1935, 3.

<sup>9</sup> “Acta fundacional”, reproducida en: *Betanzos '89. Publicación del Centro Betanzos de Buenos Aires*, agosto 1989, 8.

de la misma alrededor de 1936, tarea que desempeña hasta principios de los cuarenta<sup>10</sup>. El coro continuará su actividad bajo la dirección de José Corallini (entre 1942 y 1949) y, posteriormente, el compositor de Betanzos Carlos López García Picos (Ares Espiño, 2016: 89).

En esta misma época, Maiztegui también se pone al frente de la “Agrupación Artística e Cultural *Ultreya*”. Esta agrupación tiene sus orígenes en el Coro “Ultreya” fundado en 1932 por iniciativa de la Organización Republicana Gallega Autónoma (ORGA) y dirigida por Manuel Prieto Marcos (Díaz, 2007: 69), con un claro sentido galleguista y de servicio a la “Patria Gallega”<sup>11</sup>. En la época de Maiztegui, como apunta Alberto Vilanova, esta asociación organizaba actos culturales mensualmente, en los que en primer lugar se impartían conferencias sobre diferentes temáticas gallegas y, a continuación, se interpretaba un programa musical (Vilanova Rodríguez, 1966: 1425).

A principios de los cuarenta interrumpe su actividad como director de coros de las asociaciones gallegas, ya que entre 1940 y 1944 trabaja como Vice-director del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico de la Universidad de Cuyo e Inspector de Música de los Institutos dependientes de la Universidad de Cuyo. En 1945 regresa a Buenos Aires y en 1946 se vuelve a vincular a la colectividad gallega, poniéndose al frente de una de las corales gallegas más importantes: la Coral “Terra Nosa” del Centro Orensano.

La Coral “Terra Nosa” fue fundada en 1946 por iniciativa de Antón Comesaña (Vilanova Rodríguez, 1966: 1428) y una serie de colaboradores entre los que se encuentra Cándido González y Rafael Roldan (Campos, 1940: 40). Empieza su andadura bajo la dirección del maestro Juan Vitalbó, con asesoría de Isidro Maiztegui, quien asume su dirección desde finales del 1946 hasta 1952 (Vázquez, 2004: 74). En palabras de Maiztegui, “«Terra Nosa» es una agrupación al servicio de Galicia desde la que se realiza la obra de difundir el folclore gallego muy importante, no solo a través de las actuaciones públicas sino también con la grabación de varios discos de canciones gallegas” (Campos, 1940: 40). “Terra Nosa” se presenta el 1 de octubre de 1947 en el Teatro “Atlantic” de Buenos Aires (Vázquez, 2004: 74), en su debut la Coral sorprende por su calidad interpretativa tal y como apunta, Alberto Vilanova:

<sup>10</sup> “Maiztegui Pereiro, compositor argentino. Dirige el coro «Terra Nosa» del centro orensano de Buenos Aires”, 2.

<sup>11</sup> “Os galeguistas de Montevideo adicaron una bandeira ao Coro Ultreya”. *Opinión galleguista* (Buenos Aires), núm. 6, 1 de marzo de 1935, 3.

A partir de esta actuación, sus éxitos fueron clamorosos, pues además de tan eximia dirección, su conjunto de voces disciplinadas y correctas, sus distintas cuerdas perfectamente coordinadas, su impecable interpretación y el entusiasmo de sus componentes hicieron de esta coral un modelo de agrupaciones en su género, hasta ahora insuperable (Vilanova Rodríguez, 1966: 1428-1429).

Poco a poco logra una gran representatividad en el mundo cultural de Buenos Aires y su presencia era constante en los actos culturales de la colectividad gallega. En este sentido, publicaciones periódicas de la época como *Opinión Gallega*; *Galicia. Revista del Centro Gallego* o *Periódico Lugo* recogen reseñas de toda su actividad musical, en ellas sobretodo se resalta la participación de la coral en los actos patrióticos del Día de Galicia:

El día 25 de julio, a las 10.30, en el Teatro Argentino, y difundido por intermedio de Radio Argentina, se efectuó un brillante acto patriótico, en conmemoración del día de la fiesta nacional gallega, Previa interpretación del Himno Gallego, por el coro «Terra Nosa» del Centro Orensano, que fue escuchado con emocionado silencio y de pie por el público que abarrotaba la sala, el Presidente del Centro Gallego dirigió primeramente un saludo a los connacionales dispersos por el mundo; y destacó las condiciones personales del insigne líder galleguista Alfonso R. Castelao, designado para hablar en el acto. Seguidamente el poeta Xavier Bóveda recitó su inspirado poema «Canto a Galicia», que fue muy aplaudido por el numeroso público<sup>12</sup>.

Asimismo, participan en otros actos culturales como por ejemplo: el homenaje a Juan Montes por el 50 aniversario de su fallecimiento auspiciado por el Centro Lucense de Buenos Aires y llevado a cabo en el Teatro Argentino (en que la coral interpretó el “Himno de Gallego” –acompañado por orquesta– y otras obras como “Cantiga de Pontevedra”, “Canzón de berce” y “Negra sombra” de Montes y Rosalía)<sup>13</sup>; o en el funeral cívico organizador en memoria de Castelao organizado por los centros Orensano, Pontevedrés, Lucense, Coruñés,

<sup>12</sup> “Con numerosos Actos Patrióticos celebróse la tradicional fiesta del «Día de Galicia». *Lugo* (Buenos Aires), año V, núm. 62, agosto de 1948, 3.

<sup>13</sup> “Gran homenaje a Montes el Alma Musical de Galicia”. *Lugo* (Buenos Aires), año VI, núm. 73, julio de 1949, 2-3.



Betanzos, Partido de Corcubión, Federación de Sociedades Gallegas y Hermandad Gallega de Buenos Aires, con la adhesión de la Casa de Galicia de Montevideo (en la publicación *Lugo* se indica que la coral inició el acto con la interpretación del himno nacional gallego y “Sombra Negra”[sic], canción que probablemente se refiera a la célebre “Negra Sombra”)<sup>14</sup>.

Por otra parte, la coral actuó en diferentes asociaciones de Buenos Aires y de otras localidades cercanas, como se recoge en *Opinión Gallega*, “llevando en sus labios la canción gallega a quienes la desconocían y que desde entonces respetan y admiran”<sup>15</sup>. Sobresalen entre ellas: el Teatro del Pueblo, en la Asociación Cristiana de Jóvenes (en donde también participó Castelao con una conferencia sobre folclore gallego)<sup>16</sup>, el Centro Universitario de Estudiantes de Ingeniería de La Plata (dentro de las celebraciones de la Semana del Estudiante)<sup>17</sup>, el “Patronato Nacional de Ciegos”, el “Club Independiente de Avellaneda”, el “Club Oriental”, la “Sociedad de Autores”, el “Círculo de la Prensa”<sup>18</sup>, el “Museo de Bellas Artes de la Boca”<sup>19</sup> o el “Teatro de la Máscara” (lugar donde se solía representar teatro experimental y de vanguardia)<sup>20</sup>.

Los conciertos por estas instituciones reafirman su éxito según reseñan diferentes publicaciones periódicas:

Dichas audiciones, tienen por objeto el hacer llegar al conocimiento del público desde propios y extraños, la inagotable y rica cantera musical –casi desconocida– con que cuenta el folclore musical polifónico popular gallego, tan exquisito en sus líneas y giros melódicos y armónicos, y que, en audiciones anteriores realizadas por dicha Coral, han causado admiración

<sup>14</sup> “Efectuase un Funeral Cívico en Memoria de Alfonso R. Castelao”. *Lugo* (Buenos Aires), año VII, núm. 83, 13 de mayo de 1950, 3.

<sup>15</sup> “Con un brillo nunca superado celebrese este año el día de Galicia”. *Opinión gallega* (Buenos Aires), núm. 93, 14 de agosto de 1948, 4.

<sup>16</sup> “Con numerosos Actos Patrióticos Celebróse la Tradicional Fiesta del “Día de Galicia”, 3.

<sup>17</sup> “En La Plata ofrecerá un concierto de música gallega la Coral «Terra Nosa»”. *Opinión gallega* (Buenos Aires), núm. 95, 13 de septiembre de 1948, 8.

<sup>18</sup> “Actividad de las sociedades gallegas. Coral «Terra Nosa»”. *La Noche* (Santiago de Compostela), año XXXI, núm. 9.040, 19 de mayo de 1950, 4.

<sup>19</sup> “Folclore gallego en los días de julio. La «Coral Orensana» tiene estudiadas veintisiete obras de nuestro repertorio”, *La Noche* (Santiago de Compostela), año XXXI, núm. 9099, 26 de julio de 1950, 3.

<sup>20</sup> “El obispo de San Luis, Rubén Darío y el director del coro “Terra Nosa”, de Buenos Aires”. *El pueblo gallego: diario de la mañana, al servicio de los intereses de Galicia* (Vigo), s.n., 4 de julio de 1952, 7.

y el franco aplauso, tanto por el beneplácito de las críticas periodísticas, por sus fidelísimas y ajustadas interpretaciones, como también por su afinación, seriedad y disciplina artística (*La Noche*, 26 de julio de 1950)<sup>21</sup>.

En cuanto al repertorio, Maiztegui afirma en 1952 en una entrevista para *La noche*, que tienen “Treinta canciones gallegas. Además algunas canciones argentinas como homenaje a los centro en que cantamos y en donde tan bien nos reciben”<sup>22</sup>. Desconocemos cuáles eran las canciones argentinas que interpretaban en dichos conciertos, pero sabemos que dentro del repertorio de canciones gallegas despunta el “Himno Gallego” y “Negra sombra”<sup>23</sup>, “Cantareia”, “Romaxe” o “Canción de berce” (esta última del músico y poeta gallego, Prieto Marcos)<sup>24</sup>.

En el programa del concierto de celebración de aniversario de la coral celebrado en 1948 y anunciado *Opinión gallega* se aprecia con más detalle el tipo de repertorio interpretado por la coral en sus conciertos<sup>25</sup>. En ese concierto interpretaron canciones como “O sol da Primavera” (Alborada a cuatro voces, letras del Arzobispo gallego Manuel Lago González y música de José Torres); “Romance de Don Sancho” (canción del Siglo XVI, a cuatro voces, armonizado por el P. Frai Ma. Fernández Espinosa); “A Bugalleira” (Alalá a cuatro voces, armonizado por Ildefonso R. Gay); “O quer lle quer” (Muiñeira a una voz, armonización del Maestro Mauricio Farto); “Despedida do emigrante” (Balada a cuatro voces, con letra de Rosalía de Castro y música de Luis Taibo); “Canto a Galiza” (Alborada a cuatro voces, versión en gallego de Avelino Díaz y música de Egidio Paz Hermo); “Cántiga de Pontevedra” (canción del siglo XVI a cuatro voces, armonizada por el P. Luis M. Fernández Espinosa); “¿Qué ten o mozo?” (Melodía a cuatro voces, con letra de Rosalía de Castro y música de Prudencio Piñeiro); “A Marola”, (Ruada mariñeira a cuatro voces, armonizada por Ildefonso R. Gay); o el “Alalá de Chantada” (alalá a cuatro voces, armonización de Manuel Prieto Marcos).

<sup>21</sup> “Folklore gallego en los días de julio. La «Coral Orensana» tiene estudiadas veintisiete obras de nuestro repertorio”. *La Noche* (Santiago de Compostela), año XXXI, núm. 9.099, 26 de julio de 1950, 3.

<sup>22</sup> “Maiztegui Pereiro, compositor argentino. Dirige el coro «Terra Nosa» del centro orensano de Buenos Aires”, 2.

<sup>23</sup> “Negra Sombra”. *Opinión gallega* (Buenos Aires), núm. 81, 7 de febrero de 1948, 3.

<sup>24</sup> “El obispo de San Luis, Rubén Darío y el director del coro “Terra Nosa”, de Buenos Aires”, 7.

<sup>25</sup> “Coral «Terra Nosa» Presenta Gran Festival Artístico Coral Organizado por los Centros Orensano y Pontevedrés en Celebración del 26 Aniversario de la Fundación de la Coral”. *Opinión gallega* (Buenos Aires), núm. 98, 23 de octubre de 1948, 3.

De igual modo, en dicho programa se incluyen diferentes estampas corales, algunas ideadas por integrantes de “Terra Nosa”, cuyo acompañamiento musical es llevado a cabo por la coral. Como por ejemplo:

“Adiós ríos adiós fontes...”: estampa coral y diálogo del integrante de la misma Cándido Alfonso González, en el que interpretan la balada “Despedida do emigrante” (balada a cuatro voces, con letra de Rosalía de Castro y música de Luis Taibo);

“Terra Nosa...!”: estampa coral con diálogo de Cándido Alfonso González, en la que se interpreta la melodía de título homónimo con letra y música del compositor Enrique Parra, integrante de la Coral, armonizada especialmente por el maestro Isidro B. Maiztegui.

“O amor da costureira”: estampa coral con diálogo de Ricardo Flores y fondo musical en el que se incluye el “Alalá de Chantada” (alalá a cuatro voces, con armonización de Manuel Prieto Marcos).

En 1950 la coral *Terra Nosa* comienza la grabación de una serie de canciones gallegas en el sello RCA-Víctor con el objetivo de completar un álbum de seis discos<sup>26</sup>. En el primer disco se graban trece canciones gallegas, que se edita el 6 de octubre de 1950 y que se presenta oficialmente el 12 de abril de 1953 (Vázquez, 2004: 99-100).

Un dato llamativo dentro de la historia de “Terra Nosa”, es el que apunta Graciana Vázquez en el libro *Una historia que no cesa: de los Centros Provinciales al Centro Galicia de Buenos Aires*, donde afirma que en 1950 la coral es convocada por la productora argentina “Emelco” para grabar el fondo musical de la película sobre la vida del poeta Evaristo Carriego, *La calle junto a la luna* (Vázquez, 2004: 99-100). Película dirigida por Román Viñoly Barreto, protagonizada por el actor asturiano Narciso Ibañez Menta y cuya banda sonora fue compuesta por Isidro Maiztegui<sup>27</sup>.

Además de toda esta actividad coral, en este mismo año, Maiztegui participa como jurado en el primer concurso musical promovido por el Centro Gallego de Buenos Aires, lo que constituye otra muestra del renombre que tenía dentro de la colectividad:

<sup>26</sup> “Los gallegos en la Argentina. «Intensificación de la labor cultural». Crónica de Buenos Aires”. *La Noche* (Santiago de Compostela), año XXX, núm. 8.915, 23 de diciembre de 1949, 1.

<sup>27</sup> “La calle junto a la luna”. *Heraldo del Cinematografista* (Buenos Aires), vol. XXI, año 21, núm. 1.053, 31 de octubre de 1951, 361.

Apruébase asimismo, la designación de los maestros, Sres. Ignacio B. Maiztegui y Emilio Pita, para que en representación de la Comisión de Cultura de la entidad y de la Honorable Junta Directiva, respectivamente, constituyan el Jurado que ha de calificar las partituras musicales remitidas para el certamen musical que por primera vez organiza la entidad, al propio tiempo, acuérdase dirigirse a la Sociedad Argentina de Autores y Compositores para que ellos nombren a esos fines su representante<sup>28</sup>.

Como se recoge en el diario *La Noche*, Maiztegui aceptó tal designación “en mérito al alto aprecio y consideración que siempre le ha merecido la Colectividad Gallega”<sup>29</sup>. En dicho concurso, el cual había sido convocado en el año 1949, fueron premiadas la suite “Galaica” de Esteban Vélez Camarero y el poema sinfónico “El Pórtico de la Gloria” de Ricardo Fernández Carreira, en tercer lugar la obra “Romance en Muxía” de Manuel Fernández Amor, y en cuarto “Dos cantos gallegos de Ariel” de Roberto Caamaño<sup>30</sup>.

El trabajo realizado dentro de la comunidad gallega de emigrantes le abrió las puertas a Maiztegui para establecer contactos con los intelectuales galleguistas que pasaron por los diferentes centros gallegos donde desarrolló su actividad, como es el caso de Luis Seoane, Fernández del Riego, Manuel Colmeiro o Isaac Díaz Pardo. Estas relaciones se mantuvieron durante el periodo que reside en España (1952-1969) y le sirvieron para abrirse un hueco dentro de la intelectualidad gallega que no había emigrado. Como apuntó posteriormente Luis Seoane en su “Figuración” del 30 de junio de 1974 publicada en *La Voz de Galicia*:

Nós considerámolo un músico galego aínda que houbese nascido nun dos estados arxentinos, Entre Ríos, [...]. Súa nai é de Vigo, e Maiztegui sinte fundamentalmente no seu sange a galeguidade, componendo, en máis, música galega, téndose incorporado deste xeito á historia da cultura de Galicia. [...] Maiztegui viviu tempa en Galicia, en Vigo, onde gozou da amizade de un grupo de intelectuais, entre eles F. del Riego; no Castro, na casa de Isaac Díaz Pardo a que lembra a miúdo, como o seu gran amigo Marcial Suárez en Madrیده (Seoane, 1994: 320).

<sup>28</sup> “Sesión del 5 abril de 1950”. *Galicia. Revista del Centro Gallego* (Buenos Aires), año XXXIV, núm. 446, mayo de 1950, 36.

<sup>29</sup> “Actividad de las sociedades gallegas. Coral «Terra Nosa»”, 4.

<sup>30</sup> “Fallo del Concurso musical del Centro Gallego de Buenos Aires”. *El pueblo gallego: diario de la mañana, al servicio de los intereses de Galicia* (Vigo), 6 de agosto de 1950, 7.

Así, después de un periodo de gran actividad profesional y cultural en Argentina, en 1952 llega a España con el objetivo de conocer el lugar de origen de sus antepasados. Antes de regresar a Buenos Aires, le surge el primer contrato para componer la música de la película de ambiente gallego “Viento del Norte”, con lo que suspende el viaje de vuelta<sup>31</sup>. Finalmente, se asienta en la capital, donde reside en Madrid hasta 1969, e inicia una prolífica carrera como compositor de música cinematográfica participando en una treintena de películas.

Además de frecuentar el ambiente cinematográfico madrileño, participa asiduamente en las tertulias del Café Lyon d’Or a la que acuden intelectuales galleguistas como Ramón Cabanillas, Alonso Montero, Xosé Ramón Fernández Oxea (Ben-Cho-Shey), Faustino Santalices, Evaristo Correa Calderón, Fermín Penzol, Álvaro Gil Varela, Carlos Martínez Barbeito, Emilio Gil, Evaristo Mosquera, entre otros (Alonso Montero, 2004: 11-30).

Su asentamiento en España y sus frecuentes viajes a Galicia trajeron consigo la consolidación de su adhesión a la cultura gallega iniciado en Argentina. El fragmento identitario gallego de Maiztegui, que se fue gestando a través de todas las actividades culturales y musicales mencionadas, va a tomar gran relevancia y se va a poner de manifiesto en su producción de música de concierto. En este sentido, compone la cantata escénica *Macías o Namorado* (1956)<sup>32</sup>, los *Preludios galegos op.28* para piano (1957)<sup>33</sup>, las canciones para canto y piano *Sin niño* (1964) y *Qué pasa ó redor de min?* (1964) con poesías de Rosalía de Castro, y *Longa noite de pedra* (1968) y *Tempo de chorar* (1968) con letra de Celso Emilio Ferreiro; *Paco Pixiñas. Historia dun desleigado contada por il mesmo. Romance de Aristides Silveira cun limiar tirado dos provérbios do conde de Vimioso (o vello) e um epílogo de Celso Emilio Ferreiro* (1970)<sup>34</sup> y *Seis poemas Galegos de Federico García Lorca* (1994)<sup>35</sup>. Galicia y su música popular es la principal fuente de inspiración en este grupo de composiciones, en ellas emplea

<sup>31</sup> Véase: Ben-Cho-Shey (1955): “Entrevista con Maiztegui”. *Galicia emigrante* [Ed. facs.], año 2, núm. 11, abril-mayo, 8-9, 31.

<sup>32</sup> Véase: Maiztegui, Isidro B. *et al.* (1956): *Macías o Namorado: poema escénico, prosa e verso, a xeito de guieiro musical, sóbor dunha cantata de Otero Pedrayo*. Vigo: Galaxia.

<sup>33</sup> Véase: Maiztegui Pereiro, Isidro B (2009): *Preludios Galegos op. 28*. Baiona-Pontevedra: AGADIC-Dos Acordes, Series Ars Gallaeciae Musicae.

<sup>34</sup> Véase: Díaz Pardo, Isaac *et al* (1970): *Paco Pixiñas: historia de un desleigado contada por il mesmo. Romance de Aristides Silveira cun limiar tirado dos provérbios do conde de Vimioso (o vello) e um epílogo de Celso Emilio Ferreiro*. Sada - A Coruña: Edición do Castro.

<sup>35</sup> Véase: Maiztegui, Isidro B. (1996): *Música para os seis poemas galegos de Federico García Lorca*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

textos de escritores gallegos o de temática gallega, utiliza numerosas referencias a tradiciones populares, emplea o alude sonoramente a ciertos instrumentos tradicionales (*cunchas*, zanfona o gaita), recurre a diferentes géneros de la música popular (danzas, piezas instrumentales o canciones), y en otras ocasiones cita fragmentos de obras de compositores de música académica gallega.

*Macías o Namorado* es la primera obra de temática gallega compuesta por Isidro Maiztegui y, sin duda, una de las composiciones más destacadas de su catálogo por su extensión y por su planteamiento estético. La creación de esta obra estuvo marcada por el descubrimiento del sonido de la zanfona de manos de Faustino Santalices en las tertulias del café Lyon D'Or (en ese instante le surge la idea de crear una obra en la que el público escuchase una zanfona monumental) y por la inmersión de Maiztegui en la historia de la literatura gallega<sup>36</sup>. Ramón Cabanillas y Antonio de Lorenzo crearon el texto de la obra basándose en una cantata de Otero Pedrayo sobre leyenda del trovador gallego del XIV Macías o Namorado. La cantata escénica está concebida como un gran poema sinfónico para cantantes solistas, recitante, coro, ballet y orquesta, en el que encontramos múltiples alusiones textuales a la cultura gallega. A pesar de las particularidades de *Macías o Namorado* y de la importancia de la misma para Galicia, Maiztegui solo consigue el estreno de siete números en versión de concierto dentro del curso "Música en Compostela" de 1964 gracias a la mediación de la cantante Conchita Badía, logrando un gran éxito (Manso, 1989: 509-511). El estreno mundial de la partitura tiene lugar en 1981 en el Teatro "Libertador San Martín" de la ciudad de Córdoba (Argentina), con el auspicio del Ministerio de Cultura de la Provincia. Asimismo, esta obra obtiene el Primer Premio de Música del Concurso de la Comisión de Cultura de la Subsecretaría del Ministerio de Educación de la República Argentina en 1988, otorgado por unanimidad del jurado constituido por los maestros R. García Morillo, J. P. Franze, E. Martini, Rattenbach y Sacconte<sup>37</sup>.

Los *Preludios Galegos Op. 28* para piano, fueron compuestos por Isidro Maiztegui en Madrid en 1957. Cada uno de los preludios presenta unas características propias y destacan por su gran expresividad, sin embargo, en ellos no encontramos tantas alusiones a la música gallega como en la obra anterior.

<sup>36</sup> Véase: Alonso Montero, Xesús (2004): "Escritores galegos, letras galegas en Madrid: a tertulia do café Lyon d'Or (1952-1954)". *Madrygal. Revista de estudos gallegos* (Universidad Complutense de Madrid), vol. 7, 11-30.

<sup>37</sup> Currículum personal Isidro B. Maiztegui. Fondo documental de la familia del compositor.

Los diferentes preludios están encabezado por una dedicatoria y, a partir del preludio VI, éstas ponen de manifiesto, una vez más, la importancia de los vínculos que Isidro B. Maiztegui establece con la cultura gallega tanto en Argentina (el preludio X está dedicado al “Centro gallego de Buenos Aires” y al “Instituto Argentino de la Cultura Gallega”) como en España (los preludios VI, VII, VIII y IX están dedicados a los intelectuales gallegos con los que forjó una estrecha amistad: Isaac Díaz Pardo, Manuel Rego, Francisco Fernández del Riego, Paz Andrade y Darío Álvarez).

Entre 1964 y 1968 recurre a la poesía gallega para la creación de cuatro canciones para canto y piano: *Sin niño* (1964) y *Qué pasa ó redor de min?* (1964) con poesías de Rosalía de Castro, y *Longa noite de pedra* (1968) y *Tempo de chorar* (1968) con letra de Celso Emilio Ferreiro. El estreno mundial de las canciones *Sin niño* y *Qué pasa ó redor de min?* tuvo lugar en “V Festival de la Canción Gallega” celebrado en Pontevedra en 1964<sup>38</sup>.

El cartel de ciego *Paco Pixiñas. Historia dun desleigado contada por il mesmo*, constituye un experimento parateatral con texto de Celso Emilio Ferreiro (“Aristides Silveira”), música de Isidro B. Maiztegui Pereiro e ilustraciones de Isaac Díaz Pardo. A través de la unión de poesía, música y dibujo, los autores logran renovar la tradición secular de la literatura de cordel y adaptarla al contexto socio-cultural de la segunda mitad del siglo XX con un claro objetivo de denuncia social y de reivindicación de la cultura gallega<sup>39</sup>.

La última obra con temática gallega, son los *Seis poemas Galegos de Federico García Lorca* para canto y piano. Esta obra surge del encuentro del profesor Luis Pérez Rodríguez con Isidro Maiztegui en un homenaje celebrado en honor del poeta granadino en Mar del Plata en agosto de 1994, siendo el primero quien le sugiere a Maiztegui la composición de la música para los poemas<sup>40</sup>. El propio compositor define la música creada como una música “basada en el espíritu con el que Lorca impregnó su obra en gallego [...] en los seis poemas se abordan temas diferentes, pero en todos están presentes los grandes momentos dramáticos y esas maravillosas metáforas que construía el poeta granadino”

<sup>38</sup> “El Festival de la Canción Gallega. La sesión de hoy se dedica a la canción galaica contemporánea”. *El pueblo gallego: diario de la mañana, al servicio de los intereses de Galicia* (Vigo), 29 de julio de 1964, 13.

<sup>39</sup> Véase: Fouz Moreno, María (2014): “La renovación del cantar de ciego en el siglo XX: el caso de Paco Pixiñas”. En: Mario Brescia (Ed.): *Actas del II Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos*. Oporto: Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 447-454.

<sup>40</sup> Véase: Pérez Rodríguez, Luis (2011): *O pórtico poético dos Seis poemas galegos de F. García Lorca*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

(Blanco, 1996: 7). El estreno de la obra tiene lugar el 12 de abril de 1996 en el Consello da Cultura Galega (Santiago de Compostela), con Maiztegui al piano acompañando a la soprano Marta de Castro. El concierto sirvió de homenaje de esta institución al compositor.

## Epílogo

La ascendencia y el entramado social galleguista existente en Buenos Aires en la primera mitad del siglo XX son los principales motivos que llevan a los compositores nacidos en Argentina a acercarse a la música gallega e incorporarla en su música académica. En el caso de Maiztegui su ascendencia gallega, su estrecho vínculo con el ambiente gallego de Buenos Aires, su participación en el documental *Mariñeiros* de José Suárez, su actividad como director de agrupaciones corales gallegas y su relación con importantes intelectuales gallegos, lo llevaron a asumir los diferentes referentes galleguistas recibidos dentro de un plano ideológico-personal.

Cuando llega a España en 1952 y contacta con el ambiente cultural e intelectual gallego *in situ*, el fragmento identitario gallego de Maiztegui adquiere especial relevancia y se pone de manifiesto en su producción musical. De esta forma, *Macías o Namorado*, los *Preludios galegos op.28* para piano, las canciones para canto y piano *Sin niño*, *Qué pasa ó redor de min?*, *Longa noite de pedra* y *Tempo de chorar*, *Paco Pixiñas* y los *Seis poemas Galegos de Federico García Lorca*, representan el punto culmen de la consolidación de su adhesión a la cultura gallega iniciado en Argentina. En estas obras plantea diferentes propuestas artísticas en las que la cultura y la tradición gallega son el principal eje de su configuración, teniendo presente que:

[...] la auténtica tradición no consiste ni la forman expresiones o elementos estereotipados que se repiten y se dan como inamovibles para convertirse en algo intocable, de perenne esteticismo. Todo lo contrario de su verdadera significación: tradición es la transmisión de generación en generación de las expresiones de toda índole artística, modos y maneras propias y características, pero también libradas a influencias temporales tanto en lo artístico como en lo social, cultural, político y moral (Maiztegui, 1976: 15).

De esta forma, Maiztegui se une al grupo de compositores gallegos o descendientes de gallegos que buscaron revalorizar y reivindicar la cultura y la música tradicional de Galicia a través de su incorporación al discurso de la música académica en el siglo XX.



### Obras citadas:

- Alonso Montero, Xesús (2004): “Escritores galegos, letras galegas en Madrid: a tertulia do café Lyon d’Or (1952-1954)”. *Madrygal. Revista de estudos gallegos (Universidade Complutense de Madrid)*, vol. 7, 11-30.
- Ares Espiño, Javier (2016): *Carlos López García-Picos. Música a orillas del Atlántico*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.
- Ben-Cho-Shey (1955): “Entrevista con Maiztegui”. *Galicia emigrante [Ed. Facs.]*, Año 2, núm. 11, abril-mayo, 8-9, 31.
- Blanco, Lois (1996): “Maiztegui: El gallego es una lengua musical desaprovechada”. *La Voz de Galicia*, 11 de abril, 7.
- Campo, Sibila (1981): “Reflexiones y recuerdos de un pionero. Isidro Maiztegui: la música y la época de oro del cine”. *Suplemento La Nación* (Buenos Aires), 28 junio, 10-11.
- Campos, Teodoro (1940): “Entrevista con el Maestro Maiztegui”. *Mundo gallego: revista de Galicia en América [ed. facs.]*, núm. 1, 40.
- Díaz, Hernán M. (2007): *Historia de la Federación de Sociedades gallegas. Identidades políticas y prácticas militantes*. Buenos Aires: Fundación Sotelo Blanco-Biblos.
- Díaz Pardo, Isaac et al. (1970): *Paco Pixiñas: historia de un desleigado contada por il mesmo. Romance de Aristides Silveira cun limiar tirado dos provérbios do conde de Vimioso (o vello) e um epílogo de Celso Emilio Ferreiro*. Sada - A Coruña: Edicións do Castro.
- Fouz Moreno, María (2014): “La renovación del cantar de ciego en el siglo XX: el caso de Paco Pixiñas”. En Mario Brescia (ed.): *Actas del II Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos*. Oporto: Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 447-454.
- García Fernández, Emilio Carlos (1985): *Historia del cine en Galicia (1896-1984)*. A Coruña: La Voz de Galicia.
- Maiztegui, Isidro B. et al. (1956): *Macías o Namorado: poema escénico, prosa e verso, a xeito de guieiro musical, sóbor dunha cantata de Otero Pedrayo*. Vigo: Galaxia.
- \_\_\_ (1976): “Tradición y Cultura Musical”. *Polifonía*, núms. 151-154, año 31, diciembre, 15.
- \_\_\_ (1996): *Música para os seis poemas galegos de Federico García Lorca*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- \_\_\_ (2009): *Preludios Galegos op. 28*. Baiona: AGADIC- Dos Acordes, Series Ars Gallaeicae Musicae.
- Manso, Carlos (1989): *Conchita Badía en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Tres tiempos.
- Muruáis, Perfecto Conde (1969): “Diálogo con Isidro B. Maiztegui”. *Chan. La revista de los gallegos*, núm. 5, 22 de abril, 17-19.

- Pérez Rodríguez, Luis (2011): *O pórtico poético dos Seis poemas galegos de F. García Lorca*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- [s.a.] (1935): “Os galeguistas de Montevideo adicaron una bandeira ao Coro Ultreya”. *Opinión galleguista* (Buenos Aires), núm. 6, 1 de marzo, 3.
- \_\_\_ (1935): “Roteiro”. *Alalá. Revista de Arte e Letras (editada pol-a coral “Os Rumorosos”)* (Buenos Aires), año I, núm. 1, mayo, 3.
- \_\_\_ (1938): “Imágenes de pescadores gallegos en una película”. *La Nación* (Buenos Aires), 30 de julio, 11.
- \_\_\_ (1938): “Mariñeiros”. *Heraldo del cinematografista* (Buenos Aires), núm. 366, vol. VIII, 3 de agosto, 129.
- \_\_\_ (1948): “Con numerosos Actos Patrióticos celebróse la tradicional fiesta del «Día de Galicia»”. *Lugo* (Buenos Aires), año V, núm. 62, Agosto, 3.
- \_\_\_ (1948): “Negra Sombra”. *Opinión gallega* (Buenos Aires), núm. 81, 7 de febrero, 3.
- \_\_\_ (1948): “Con un brillo nunca superado celebrese este años el día de Galicia”. *Opinión gallega* (Buenos Aires), núm. 93, 14 de agosto, 4.
- \_\_\_ (1948): “En La Plata ofrecerá un concierto de música gallega la Coral «Terra Nosa»”. *Opinión gallega* (Buenos Aires), núm. 95, 13 de septiembre, 8.
- \_\_\_ (1948): “Coral «Terra Nosa» Presenta Gran Festival Artístico Coral Organizado por los Centros Orensano y Pontevedrés en Celebración del 26 Aniversario de la Fundación de la Coral”. *Opinión gallega* (Buenos Aires), núm. 98, 23 de octubre, 3.
- \_\_\_ (1949): “Gran homenaje a Montes el Alma Musical de Galicia”. *Lugo* (Buenos Aires), año VI, núm. 73, Julio, 2-3.
- \_\_\_ (1949): “Los gallegos en la Argentina. «Intensificación de la labor cultural». Crónica de Buenos Aires”. *La Noche* (Santiago de Compostela), año XXX, núm. 8.915, 23 de diciembre, 1.
- \_\_\_ (1950): “Sesión del 5 abril de 1950”. Galicia. Revista del Centro Gallego (Buenos Aires), año XXXIV, núm. 446, mayo, 36.
- \_\_\_ (1950): “Efectuose un Funeral Cívico en Memoria de Alfonso R. Castelao”. *Lugo* (Buenos Aires), año VII, núm. 83, 13 de Mayo, 3.
- \_\_\_ (1950): “Actividad de las sociedades gallegas. Coral «Terra Nosa»”. *La Noche* (Santiago de Compostela), año XXXI, núm. 9040, 19 de mayo, 4.
- \_\_\_ (1950): “Folklore gallego en los días de julio. La «Coral Orensana» tiene estudiadas veintisiete obras de nuestro repertorio”. *La Noche* (Santiago de Compostela), año XXXI, núm. 9099, 26 de julio, 3.
- \_\_\_ (1950): “Fallo del Concurso musical del Centro Gallego de Buenos Aires”. *El pueblo gallego: diario de la mañana, al servicio de los intereses de Galicia* (Vigo), 6 de agosto, 7.

- \_\_\_ (1951): “La calle junto a la luna”. *Heraldo del Cinematografista*, vol. XXI, año 21, núm. 1053, 31 de octubre, 361.
- \_\_\_ (1952): “El obispo de San Luis, Rubén Darío y el director del coro “Terra Nosa”, de Buenos Aires”. *El pueblo gallego: diario de la mañana, al servicio de los intereses de Galicia* (Vigo), s. n., 4 de julio, 7.
- \_\_\_ “Maiztegui Pereiro, compositor argentino. Dirige el coro «Terra Nosa» del centro orense de Buenos Aires”. *La Noche* (Santiago de Compostela), año XXXII, núm. 9.786, 9 de julio de 1952, 2.
- \_\_\_ (1964): “El Festival de la Canción Gallega. La sesión de hoy se dedica a la canción galaica contemporánea”. *El pueblo gallego: diario de la mañana, al servicio de los intereses de Galicia* (Vigo), 29 de julio, 13.
- \_\_\_ (1989): “Acta fundacional”. Reproducida en: *Betanzos '89. Publicación del Centro Betanzos de Buenos Aires* (Buenos Aires), Agosto, 8.
- Sendón, Manuel y Suárez Canal, Xosé Luis (2015): *José Suárez: uns ollos vivos que pensan [catálogo da exposición]*. Santiago de Compostela: Fundación Cidade da Cultura.
- Seoane, Luis (1994): *Figuracións: debuxos e textos publicados en La Voz de Galicia (1971-1977)*. A Coruña: La Voz de Galicia.
- Vázquez, Graciana (Coord.) (2004): *Una historia que no cesa: de los Centros Provinciales al Centro Galicia de Buenos Aires*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Vilanova Rodríguez, Alberto (1966): *Los gallegos en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Galicia.



## LA MÚSICA EN LA SAGA/FUGA DE J. B.<sup>1</sup>

CARMEN BECERRA

*Universidad de Vigo*

**RESUMEN:** En este artículo se estudia la presencia de la música en la obra literaria de Gonzalo Torrente Ballester y, en particular, en una de sus novelas más celebradas, *La sagafuga de J. B.* Se examinan, en primer lugar, los aspectos relacionados con la estructura de la novela, que imita las fugas musicales, para después analizar la utilización y las diversas funciones que la música desempeña en este mundo de ficción torrentino.

**PALABRAS CLAVE:** Música y literatura, saga, fuga, Torrente Ballester.

**RESUMO:** Neste artigo estúdase a presenza da música na obra literaria de Gonzalo Torrente Ballester e, en particular, nunha das súas novelas máis celebradas, *La sagafuga de J. B.* Examínanse, en primeiro lugar, os aspectos relacionados coa estrutura da novela, que imita as fugas musicais, para despois analizar a utilización e as diversas funcións que a música desempeña neste mundo de ficción torrentino.

**PALABRAS CHAVE:** Música e literatura, saga, fuga, Torrente Ballester.

**ABSTRACT:** In this paper we study the presence of music in the literary Works of Gonzalo Torrente Ballester and, in particular, in one of his most

---

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido realizado en el marco del I+D+i: *Fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875-1951): Ciudades del Eje Atlántico* (REF: HAR2015-64024-R), proyecto de investigación financiado por el MINECO mediante una ayuda con Fondos FEDER de la Unión Europea.

celebrated novels, *La sagafuga de J. B.* First of all, we review issues related to the structure of the novel, which imitate musical fugues, and then analyze the use of and the different functions which music plays in Torrente's world of fiction.

**KEY WORDS:** Music and literature, saga, fugue, Torrente Ballester.

No creo necesario argumentar con detalle la secular relación entre música y literatura, relación que no se ha limitado a la mutua influencia entre dos expresiones artísticas, sino que, y de todos es conocido, su concurrencia ha generado productos culturales en los que juntas conforman un discurso indisoluble que se alimenta recíprocamente; estoy aludiendo al drama musical o a la ópera, e incluso a los géneros populares, en los que ambas artes se complementan enriqueciendo los matices expresivos y la significación.

Los fructíferos vínculos entre música y poesía vienen de lejos y están reconocidos, tácita o explícitamente, desde siempre<sup>2</sup>; no podemos olvidar que la poesía nació unida a la música y que la música estaba destinada al baile, actividad que, en los comienzos, poseía un carácter litúrgico y sagrado. En este sentido, Blasina Cantizano expone:

La música, la canción más bien, servía para que se grabaran en la memoria de los miembros de cada comunidad los valores morales, las pautas y normas que organizaban la vida y la convivencia de los pueblos. Canciones y rimas se emplearon primeramente para que se recordaran los comportamientos de los personajes modelicos y ejemplares que serían de modelos de identificación de los valores propios y para que se aprendieran normas de conducta que garantizaban la supervivencia personal y el funcionamiento de los diferentes grupos (2005).

A esta explicación, casi antropológica, de la colaboración entre música y poesía ha de añadirse un fenómeno que cualquier historia de la literatura, al margen de cuál sea su lengua vehicular, muestra: a los textos escritos les precede una importante y vasta tradición de literatura oral, compuesta por mitos, cuentos, leyendas, . . . , que se transmiten de una a otra generación y se mantienen en la memoria

---

<sup>2</sup> En palabras de Darío Villanueva: “Resulta evidente que la vinculación más natural y genuina entre música y poesía se da en los orígenes de la lírica cuando el poema era canción. Ese maridaje nunca dejará de producirse hasta el hoy de los multitudinarios conciertos de los llamados cantautores, pero tuvo ciclos de especial esplendor como el de la Literatura *liederista* alemana, en cuyo vastísimo corpus destacan, por caso, numerosos poemas de Goethe musicados por Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann o Liszt” (2014: 190).

de los pueblos. Los primeros textos escritos simulaban el ritmo de la literatura oral, razón por la cual el ritmo es un elemento consustancial a música y literatura.

En un artículo acerca de la mimesis<sup>3</sup> y su capacidad actualizadora de los mundos posibles, y, por consiguiente, algo alejado del asunto sobre la que estamos reflexionando aquí, Lubomir Dolezel sostiene que “la construcción de mundos posibles ficcionales se da, de forma primaria en diversas actividades culturales – la poesía y la composición musical, la mitología y la narración de cuentos, la pintura y la escultura...” (1988: 489), pero en ningún momento explica los motivos en los que se apoya para los emparejamientos que propone. Silvia Alonso, que advierte este aspecto no justificado por Dolezel, se pregunta cuáles son los criterios que subyacen al establecimiento de tales parejas, y proporciona una respuesta:

Bajo la aparente arbitrariedad, subyace implícitamente una asociación según el tipo de semiosis, o al menos según algún rasgo semiótico común [...] y, encabezando la lista, música y poesía estarían unidas a partir de una forma de semiosis común: la constante remisión de unos de sus signos a otros, el hecho de una remisión interna e infinita que caracteriza la peculiar semántica de cada una, dentro del mundo sonoro y del mundo verbal, respectivamente (2001: 53).

Pero además de compartir elementos esenciales, como el ritmo, cada una de estas manifestaciones artísticas se ha nutrido de la otra de muy diversas formas: El texto literario no solo ha reflexionado sobre la música, también la ha utilizado para, por ejemplo, marcar las partes de un drama, caracterizar a un personaje, ambientar un escenario,... Por su parte, la música se ha servido de la literatura sobre todo como fuente de inspiración para temas, figuras o formas.

Pues bien, si a esta tendencia a la interrelación, la complicidad, la contaminación o la utilización recíproca sumamos el carácter melómano de Gonzalo Torrente Ballester, el resultado no puede sorprendernos. En la década de los ochenta, el escritor afirmaba:

Yo aprendo a escuchar la música y ello me permite darme cuenta de cuáles son sus estructuras, aprendo, más o menos guiado por esto, cómo se construye una fuga o, por ejemplo, cómo se construye una sinfonía.

---

<sup>3</sup> Principio aristotélico que está en la base de todas las artes porque, como expone Darío Villanueva, “la naturaleza humana se nos revela esencialmente mimética. Todas [las artes] imitan y el objeto de su mimesis es el mismo: la realidad natural y la realidad humana. Pero cada una de ellas lo hace con instrumentos diferentes (2014: 185).



Es decir, yo soy un atento escuchador de conciertos: ahí empieza no solo mi afición sino también mi conciencia de la música, mi conciencia de la música como forma y también de las posibilidades de transportarla de una manera homóloga (no exacta sino parecida) a la literatura (Becerra 1990: 247).

Y nadie que haya leído las obras de Gonzalo Torrente Ballester puede albergar una mínima sombra de duda respecto a la recurrente presencia de la música en sus creaciones. El examen, ni siquiera en profundidad, de sus obras evidencia esta afirmación. Por citar solo algunos de los casos más obvios, a la memoria viene enseguida Carlos Deza y su piano<sup>4</sup> y la maravillosa voz de Germaine cantando el *Ave María* de Gounod, en *Los Gozos y las Sombras*<sup>5</sup>; la seductora voz “que es como música”, del viejo profesor enamorado de Ariadna que contempla a su amada mientras escucha “silenciosa y recogida” *El Lamento de Ariadna*, de Monteverdi; la música que interpreta ese cambiante yo que protagoniza *Quizás nos lleve el viento al infinito*, como señal de identidad, pero

<sup>4</sup> “Siguieron hablando de intereses, o, mejor, siguió doña Mariana refiriéndose a los de Carlos y al poco tino con que sus tierras se habían explotado. Después de merendar, puso unos discos, y por ahí sacó la conversación de la música. «Tú tocabas el piano, verdad?» Carlos le respondió que sí, y entonces ella le invitó a que tocara un poco. Lo hizo Carlos. Mientras tocaba, la observó. Ni una sola vez pareció ensimismarse o dejarse arrebatar por pensamientos, sino que permanecía despierta y atenta a la música. Preguntaba, y Carlos le respondía. Lo que más le gustaban eran los valsos de Viena. «¿Qué quieres, hijo mío! Son de mi tiempo.» Carlos tocó los más conocidos, y alguno nuevo que recordaba vagamente y que reconstruyó con esfuerzo. «Esto del piano, si no recuerdo mal, lo aprendiste por disposición de tu madre.» Así era. «¿No te gusta?» Sí; a Carlos le gustaba la música.

-Ya ve usted. Si a mi madre se le hubiera ocurrido hacer de mí un músico, lo hubiera conseguido. Pero aprendí a tocar el piano porque, según mamá, es una especie de adorno bonito para un hombre. De todas maneras, lo que sé me ha bastado. No soy un gran pianista ni lo seré nunca, pero, para mis fines particulares, me defiendo” (*Los gozos y las sombras*, I. *El señor llega*. Cito por la primera edición de la novela en Alianza Editorial, 1971, 64-65).

<sup>5</sup> “El organista tocó los primeros compases del *Ave María*. Carlos se puso en pie y, sin hacer ruido, se aproximó al barandal. Vio cómo Germaine se levantaba y apoyaba las manos en el respaldo del reclinatorio. Empezó a cantar, y todas las cabezas se volvieron hacia ella. Se suspendieron los rezos, surgió un murmullo seguido de silencio. Los curas oficiantes la miraron. El prior estaba en una esquina del presbiterio, inmóvil. La gente de los bancos traseros se levantó. Los que, de pie, llenaban las naves laterales, se agolparon, se empinaron. Los que ocupaban las primeras filas invadieron las gradas del presbiterio (...) Germaine cantaba con voz grave, profunda, áspera, una voz poderosa que llenaba la iglesia, una voz tremolada, matizada, que hacía de la oración una queja” (*Los gozos y las sombras*, II *La Pascua triste*. Cito por la primera edición de Alianza Editorial, 1971, 149-150).

Gonzalo Torrente afirma que su concepción musical de la narración aparece en *Los Gozos y las sombras* conjuntamente con la concepción dramática: “son un melodrama y, en cierto modo, una sinfonía de tres tiempos” (Becerra 1996: 247).

que Irina es incapaz de reconocer<sup>6</sup>; o el delicado sonido de la flauta de Dafne que delata su presencia estando ausente, o se convierte en la huella necesaria para encontrarla, en *Dafne y Ensueños*<sup>7</sup>; o, en fin, la técnica seductora de don Juan que consiste en generar placer a la mujer haciéndola vibrar hasta el éxtasis con la música de su piano<sup>8</sup>, en la magistral versión del más famoso mito español que el autor ferrolano dio a la imprenta, en el año sesenta y dos, y la editorial Destino publicó un año más tarde.

La música comparece en las ficciones torrentinas como una constante, si bien resulta sustancialmente diferente la función que cumple, el sentido que adquiere y la relevancia que ostenta en cada una de ellas. Sin duda, en un lugar privilegiado, en cuanto a papel, significado e importancia de la música, ha de situarse una de sus novelas<sup>9</sup>, tal vez su mejor novela, con certeza la más citada y recordada: *La sagafuga de J. B.*, un complejo, divertidísimo y disparatado universo de ficción que Torrente publica en 1972 y escribe en Albany (New York), con la nostalgia de la tierra en las entrañas y las voces de la memoria aliviando su soledad.

<sup>6</sup> “Yo había confiado a la música un mensaje, algo así como un «soy yo» que sólo Irina podía descifrar, pero, al mismo tiempo, la voz de Irina me preguntaba angustiosamente. «¿Eres tú?», y mi respuesta parecía resbalar, sin penetrarla. En cualquier caso, al extinguirse su voz y el hilo de la flauta, nada de su conducta me dio a entender que me hubiera reconocido” (Cito la novela por la primera edición en 1984, Barcelona: Plaza y Janés, 128-129).

<sup>7</sup> Veamos un breve ejemplo que corresponde al capítulo V de esta novela —*De cómo saqué a Dafne de un peligro a lo mejor imaginario pero que aumentó mi propia estimación*—, publicada en 1983: “parpadeó en mi burbuja una certeza como una revelación, evidente y terrible, y entonces supe que Dafne había sido robada (...) La mención de la flauta, quizá nada más que su recuerdo, me sentó, me clavó estupefacto en medio del silencio: *Dafne habría tocado la flauta al marcharse* (...) Lo que tenía que hacer, en vez de estarme como un pasmado, imaginando esto o lo otro, era buscar el rastro del sonido, que aunque los remolinos del aire se hubieran apaciguado al modo de las olas cuando la estela se deshace, el rastro de la plata era tan fino, un hilillo de brillo, si bien sonoro, aunque sin ningún relumbre, lo justo para verlo, y atravesaría sutilmente lo mismo las tinieblas que el muro de murmullo que levantaba el río”. Cito la novela por la primera edición en Barcelona: Destino, 1989, 169 y 174 (cursivas en el texto).

<sup>8</sup> Procedimiento justificado por la avanzada edad del seductor (más de tres siglos) que le impide lograrlo por medios físicos) En su recreación del mito donjuanesco, Torrente reanima la médula originaria del mito y lo traslada al siglo XX, ofreciendo originales respuestas a las preguntas que ha arrastrado durante siglos. En este aspecto concreto, en la utilización de la música por don Juan como instrumento de seducción, vemos la huella de las teorías de Søren Kierkegaard, quien, en su ensayo *Los estados eróticos inmediatos o lo erótico musical*, se ocupa de la ópera de Mozart, *Don Giovanni*, y defiende la personalidad musical de don Juan. Para el filósofo danés, la irrupción y posterior desarrollo del mito en la música se justifica porque es una energía sensual, una fuerza cuya expresión idónea sólo puede darla la música, por ser esta más abstracta que la lengua.

<sup>9</sup> Tratamiento aparte merece la novela *La rosa de los vientos* (1985), como descubren los trabajos de Teresa Bretal sobre esta obra torrentina tan escasamente atendida por la crítica.

La lectura de su título, *La sagalfuga de J. B.*, nos advierte de su contenido: saga<sup>10</sup>, porque narra una legendaria crónica de varias generaciones de Jota Be que alcanza el presente actual; y fuga, porque por su estructura imita las características de la “fuga” musical<sup>11</sup>, composición polifónica que gira sobre un tema y su contrapunto repetidos con cierto artificio por diferentes tonos, según el diccionario de la R.A.E<sup>12</sup>; dicho de otro modo, el autor anuncia que ha distribuido los materiales de su obra, la *dispositio* para los retóricos, acomodándolos a una estructura particular pues, como recuerda Darío Villanueva, “existen formas de composición de matriz musical que la literatura puede aprovechar tanto en el caso de la lírica como de la narrativa”<sup>13</sup>. En este caso concreto son las composiciones de Johann Sebastian Bach las que funcionan como matrices. Así lo revela el propio autor:

Mis relaciones con la música se inician con los tríos y cuartetos de los cafés, las zarzuelas, los coros de cosacos, los discos,... (...) Desde que estoy en Madrid asisto a los conciertos de la Orquesta Nacional (...) Ahora bien, lo que se dice el enriquecimiento de mi vida musical ocurre en América, donde tengo varios instrumentos de reproducción (uno en mi despacho en la Universidad y dos en mi casa), además de los magnetófonos y de que me dedico a buscar discos, porque se da la circunstancia de que allí los discos de música clásica son muy baratos (...) así que tengo un buena colección de discos comprados allí y es allí justa-

<sup>10</sup> Además de remitir a la tradición oral islandesa, que más adelante se anota por escrito.

<sup>11</sup> Su composición “consiste en el uso de la polifonía vertebrada por el contrapunto entre varias voces o líneas instrumentales (de igual importancia) basado en la imitación o reiteración de melodías en diferentes tonalidades y en el desarrollo estructurado de los temas expuestos” María Quintanilla: <http://cpms-estilosyformas.blogspot.com.es> (consulta 1-10-2016).

<sup>12</sup> Esther López Ojeda compara el proceso compositivo de *La sagalfuga* con el de la música aleatoria (definida, a grandes rasgos, como aquella que introduce el azar en la determinación de su estructura), y sostiene: “La nueva concepción de K. Penderecki, creando texturas sin predominio de la melodía, la armonía y el ritmo, y sin diferenciar entre ruido y sonido, se asemeja a *La sagalfuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester, que rompe con el desarrollo cronológico, mostrándole de forma caótica y fragmentaria, con una estructura desorganizada, personajes equívocos con desdoblamientos de personalidad y metamorfosis en seres diversos, mezclando elementos mágicos y reales y con una ironía muy particular. Así como Penderecki hace referencias a Bach y a Stravinsky, Torrente Ballester las hace a la historia española, la explotación turística de los mitos religiosos (El Cuerpo Santo), la represión sexual y hasta el estructuralismo lingüístico, entre otras. Incluso la escritura de la novela rompe con el modelo tradicional, como la partitura musical, e incluye tablas, gráficos, listados, etc.” (López Ojeda 2013:128).

<sup>13</sup> Se refiere Villanueva a una de las tres perspectivas, no excluyentes sino complementarias, que los tratadistas contemporáneos utilizan para abordar las relaciones entre música y literatura. *Op. cit.*, 2014: 189.

mente en donde tengo mucho tiempo para oír música, donde conozco mejor la música del XVIII (...), pero sobre todo Bach, lo conozco en América, y es donde me doy cuenta de la posibilidad de aplicar la técnica de la fuga a las narraciones: es el caso de *La sagafuga de J. B.*” (Becerra, 1990: 244, 246, 247 y 248).

La novela se presenta dividida en tres extensos capítulos, enmarcados entre un Incipit y una Coda. Cada uno de estos capítulos viene precedido de un texto lírico: “Balada incompleta y probablemente apócrifa del Santo Cuerpo Iluminado”, “De los alejandrinos proféticos por el vate Barrantes” e “Invitación al vals”, respectivamente<sup>14</sup>.

Detengámonos en el comienzo (o en el final de la historia, para ser exactos), reparemos, siquiera brevemente, en los textos que preceden al primer capítulo y comprobaremos que el Incipit y la *Balada...* cumplen el cometido de presentar y anticipar el contenido de la narración, remitiendo al título, aunque de forma inversa: El Incipit narra la desaparición del Cuerpo Santo de la Colegiata de Castroforte del Baralla, escenario de la novela, acompañado de las lampreas que también desaparecen: “Veciños, vecinos, roubaron o Corpo Santo” (2010: 75)<sup>15</sup>, grita desgañitándose, en la primera línea de la novela, “aquella señora enlutada, que se llama la Tía Benita dos Carallos por los muchos que mete en su conversación” (2010:76); y la *Balada* revela el origen del Cuerpo Santo y cómo vino a ser propiedad de la familia Barallobre; es decir, en el primero se narra la fuga mientras que el segundo nos remonta al origen de la saga. Se inicia de este modo el juego narrativo<sup>16</sup> que invita al lector a continuar la lectura para conocer las causas que explican tan extraña desaparición.

<sup>14</sup> Para el análisis de la función de estos textos, antesala de los capítulos, consúltese la excelente monografía de David Pérez Álvarez, *Vates y versos en la obra de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2017.

<sup>15</sup> Citamos el texto por la edición anotada de Carmen Becerra y Antonio J. Gil, publicada en Madrid por la Editorial Castalia en su colección Clásicos Castalia, 2010.

<sup>16</sup> Sobre su concepción de juego, dice el escritor: “De lo que tardé en darme cuenta es de que la forma misma de la obra de arte es un juego. Entre lo escrito de cualquier modo y a lo que saliera (la primera de mis novelas), y aquellas obras mías en que los elementos se agrupan con un criterio formal exigido por los materiales mismos, y precisamente aquél y no otro, transcurrió un período bastante largo de ensayos [...] que me condujo a dos convicciones importantes: la primera, la de que sin forma no hay arte [...]; la segunda, la de que toda forma es un juego” (1986: 47). Para Torrente Ballester, en *La sagafuga de J. B.* no es la ironía la clave del juego, sino que “el elemento fundamental del juego se encuentra en la estructura fugada de la narración” (Nieto Pérez 1995: 564).

Pero además, y en consecuencia, la lectura del Incipit prueba que el concepto de fuga manejado por Torrente posee dos niveles de significación: por un lado remite a la utilización para el discurso novelesco de un modelo estructural que una parte de su título sugiere, el de las fugas musicales; y, por otro, alberga un contenido semántico –huida– que se traducirá no sólo en las sucesivas fugas de José Bastida por el interior de los diferentes Jota Be, sino sobre todo en la fuga final de Castroforte, o lo que es lo mismo, en la destrucción del mundo ficcional construido por el narrador.

El protagonista de la historia es J. B., como también anticipa el título. Esas iniciales pueden corresponder, en el presente del relato, a José Bastida, un pobre, tímido y singular profesor de gramática represaliado por haber sido maestro en la escuela republicana, pobre de solemnidad y de físico nada agraciado, pero también a las de Jesualdo Bendaña, afamado lingüista exiliado en Estados Unidos, y a las del poeta Jacinto Barallobre, heredero legítimo de dichas iniciales al formar parte de la familia propietaria del Santo Cuerpo. En el pasado histórico y mítico de Castroforte, los Jota Be están personificados en el Obispo Jerónimo Bermúdez, el Canónigo-nigromante Jacobo Balseyro, el Almirante John Ballantyne y el Vate Joaquín María Barrantes, recreando un juego especular deliberadamente ambiguo.

Bastida es el responsable de la narración, o de la invención<sup>17</sup>, o de la sinfonía, de una historia milenaria encarnada por sucesivos Jota Bes que protagonizan una misma trama, desarrollada en diferentes tiempos e idéntico espacio, trama que se prolonga a lo largo de los siglos y que origina un “virtuoso ejercicio de polifonía narrativa prodigiosamente orquestado” (Gil González 2003:77).

Recordemos muy brevemente el contenido de cada capítulo:

En el capítulo primero, titulado “Manuscrito o quizás monólogo de (J)osé (B)astida”, se reconstruye la historia, el pasado de Castroforte del Baralla, la quinta provincia gallega, “una ciudad que levita, que desaparece a veces de su

<sup>17</sup> En *Guardo la voz, cedo la palabra*, Torrente expone: “El modo de estar contada *La sagalfuga* obedece a una necesidad que emerge de la naturaleza de los materiales y, como esto no es una manera racional de contar hay que buscar a alguien que sea racional y que pueda contar de esa forma” (1990: 157). Es esa forma de contar la que justifica que el primer capítulo esté escrito en primera persona, el segundo en tercera, y el tercero en primera, segunda y tercera persona (“Si yo me hubiera aventurado solo en la oscuridad de la Plaza”; “¡Ay, Bastida, Bastida, y cuán lejos estás de merecer el honor que te espera!”). Bastida juega con su identidad y él mismo lo proclama cuando, en el comienzo del artículo con el que responde a Bendaña, titulado *Puntualizaciones*, dice: “No soy alguien ni soy nadie, soy un J. B. más, ni este ni el otro ni el de más allá. Apenas un eco de otros ecos, mero sonido que se degrada” (2010: 588).

emplazamiento habitual, una ciudad que no contempla el mapa de España, una ciudad en uno de cuyos ríos, el Mendo, las lampreas devoran a los que se adentran en sus aguas, gracias a lo cual las empanadas de lamprea están más sabrosas...” (2016: 248), características todas ellas de un singular espacio novelesco, como bien señala Soledad Cuba.

La frase “¡Guárdate de los Idus de marzo!”, de clara reminiscencia shakespeariana<sup>18</sup>, titula el segundo capítulo al que también, como hemos avanzado, antecede un texto lírico, “De los alejandrinos proféticos por el Vate Barrantes”. Ese texto portical desempeña el papel de introducir el tema del destino, eje temático en torno al cual se organiza y cohesionan<sup>19</sup>. En este capítulo, entre otras muchas cosas, el lector sabrá que los J. B. del pasado tienen en común haber muerto un día de conjunción astral, según informa Don Perfecto Reboiras a José Bastida:

« [...] No sé si en sus investigaciones habrá descubierto que hay una circunstancia común a las muertes del Obispo Bermúdez, del canónigo Balseyro, del Almirante Ballantyne y del Vate Barrantes. » «Hubo muchas.» «Pero sólo una de orden cósmico. Todos ellos murieron un día de conjunción de astros.» «Eso, ya ve, no lo sabía.» «¿Y sabe que la próxima será en los Idus de Marzo?» (Torrente Ballester, 1972/2011: 307-308).

Efectivamente, los cuatro Jota Be han desaparecido o muerto coincidiendo con dicho fenómeno planetario, cual resultado de un destino ineludible, previamente trazado<sup>20</sup>. La creencia se vuelve más verosímil con el hallazgo de un

<sup>18</sup> Los Idus de Marzo están marcados negativamente porque en esa fecha se produjo el asesinato de Julio César en el Senado (15 de marzo del año 44 a.C.). La frase “¡Cuidate de los idus de marzo!” es utilizada por Shakespeare, en su obra *Julio César* (1599).

<sup>19</sup> Con palabras de David Pérez Álvarez: “Los “alejandrinos proféticos”, por tanto, a pesar de la aparente tangencialidad y marginalidad de su contenido, no son un componente azaroso ni afuncional, sino que desempeñan dos importantes cometidos: a través del “preámbulo metafísico y moral” introducen la temática del destino que vertebraba el segundo capítulo, y a través de las referencias a Benito Valenzuela, envuelven en una atmósfera cómica un ingrediente tradicionalmente trágico como es el del Hado” (2017: 221-2).

<sup>20</sup> Los Idus de marzo también están representados en el cuerpo de Coralina. Subraya Mari Paz Yáñez que la famosa bailarina Lilaila Souto Colmeiro (Coralina Soto, de nombre artístico y trasunto de La Bella Otero), amante de Joaquín María Barrantes, tiene “una marca en cierto lugar escondido de su cuerpo que parece reproducir el mito de J. B.: siete lunares alineados, reflejo de los círculos esculpidos en un relieve de la capilla de Santa Lilaila”, convirtiéndose de este modo en representación viva del mito. Y sigue diciendo: “no olvidemos que se trata del cuerpo de una bailarina, espacio por excelencia del arte dinámico —objeto artístico en movimiento—, que se ha perpetuado además, no sólo en palabra poética a través de los versos del vate, sino también en forma plástica: su busto desnudo, convertido en objeto de culto de La Tabla Redonda, presidió durante medio siglo sus reuniones en el café Suizo” (2016:61).

relieve al que se le atribuye el vaticinio del futuro de los Jota Be. El relieve, ubicado en el parteluz de la Capilla del Cuerpo Santo<sup>21</sup>, exhibe en la parte superior, siete círculos alineados, y, en la inferior, un hombre en una barca, que lleva un cuerpo en brazos. Como era de esperar, las figuras en él representadas son objeto de diversas interpretaciones, entre las que no falta la de quienes creen que se trata solo de un “capricho decorativo”; otros, sin embargo, ven estrellas en los círculos, y por tanto, una conjunción de astros; pero además, puesto que los círculos parecen salir de la cabeza del hombre, que se identifica con Jota Be, sostienen que el relieve simboliza otra muerte de Jota Be, en una fecha en la que los planetas se disponen linealmente. La noticia de que la siguiente alineación de planetas se producirá en los Idus de marzo se extiende rápidamente<sup>22</sup>, y con ella la inquietud de las actuales Jota Be ante tan funesto presagio.

El capítulo tercero, que lleva como preámbulo un nuevo texto lírico, “Invitación al vals”, se titula “Scherzo y fuga”, En él, encontramos a Bastida en su habitación esperando la visita de Julia. Durante la espera su imaginación se dispara y, de improviso, percibe que su cuerpo se distorsiona:

[...] sentí cómo me iba alargando al mismo tiempo que me ahilaba (...). Más tarde supe que se trataba de un accidente de ósmosis por capilaridad. Hasta que alguien —o quizás algo— tiró de mí por un extremo, quizá el que correspondía a los pies, y me hallé metido en un cuerpo en que cabía holgadamente; más espacioso que el mío antiguo, puesto que, para llenarlo, mi carne tenía que estirarse hasta el límite de su elasticidad, y aún hubo células que hubieron de medio desintegrarse para cumplir la obligación de colmarlo sin vacíos ni burbujas. Aquel lugar era un cuerpo, pero no el mío... (Torrente Ballester, 1972/2011: 638-639).

Comienza así el fabuloso viaje de Bastida por el interior de los Jota Be de la historia Castrofortina, tal y como anuncia el poema introductorio, en su primera línea versal, “Yo canto la olimpiada de las metamorfosis”, y proclama

<sup>21</sup> Este motivo escultórico forma parte del “libro de signos, símbolos y alegorías” que incluyeron los constructores de la Colegiata (Torrente Ballester, 2010: 503). En otro lugar de la Colegiata, “en el capitel de la columna izquierda de la Puerta del Perdón” (Torrente Ballester, 2010: 502), puede contemplarse la profecía de la batalla de las lampreas y los estorninos.

<sup>22</sup> «El señor Barallobre también sabe lo de los Idus de marzo, ¿cómo no va a saberlo?, y no olvida que puede ser él —y no tú— el llamado. Pero el señor Barallobre no está dispuesto a morir, aunque el Destino lo reclame”. (Torrente Ballester, 1972/2010: 396).

el título del capítulo: “Scherzo”, o juego con las personalidades por las que se fuga o migra Bastida, y también fuga, o partida definitiva de los Jota Be. Pero durante ese periplo a través de las diferentes personalidades de los Jota Be, Bastida no olvida que ha de regresar a tiempo para el encuentro con Julia, su primera cita amorosa. El capítulo finaliza con la marcha de los cuatro Jota Be legendarios que descienden con sus barcas por el Baralla. A ellas se suma también la barca de Jacinto Barallobre (Jota Be del presente narrativo), que lleva en brazos el Cuerpo Santo –tal y como figuraba en el relieve de la Colegiata– seguido por las lampreas. Finalmente las barcas confluyen en un mismo punto, el Lugar Más Allá de las Islas, en el Círculo de la Aguas Tranquilas y Oscuras, fusionándose en una única barca: “eran ya para siempre un único y compacto Jota Be, de simplicidad aparente y complicada interioridad, quintuple y acaso contradictoria estructura ásperamente inaccesible a la episteme” (2010: 806).

La novela se cierra con una Coda, breve como las codas musicales, en donde asistimos a la fuga final. Bastida despierta a Julia al advertir que Castroforte empieza a levitar. Pide a su amada que recoja sus cosas y le acompañe. Cuando llegan a la Plaza de los Marineros Efesios, la ciudad había ya ascendido un poco más. Metiéndose por la abertura de un seto, saltan. Cuando miran hacia arriba “Castroforte parecía una nube lejana, donde quizás el Rey Artús empezase a proponer al pueblo la proclamación inmediata, definitiva, del Cantón Independiente, hasta que en el Reloj del Universo sonara la hora del regreso” (2010: 812).

La aventura ha concluido, el vacío y la soledad que Bastida había intentado llenar con su portentosa imaginación, está ahora colmado por el amor de Julia. Bastida abandona Castroforte en el momento en que ha dejado de pensar en ella, cuando ya no la necesita, haciendo caso de los últimos versos del poema que antecede al capítulo: “Coge desde ahora mismo las rosas de la vida / mientras la ciudad asciende en el cielo entreabierto” (2010:633).

Figuras acreditadas en esta actividad artística observan y subrayan la estructura, a modo de fuga musical, de esta obra torrentina. Así, en una carta dirigida a Torrente Ballester, fechada el 12 de agosto de 1982<sup>23</sup>, el compositor Luis de Pablo ratifica la analogía de este discurso novelesco con la fuga musical:

Como músico, me llena de alegría ver que mi arte está presente en su obra. En una literatura por lo general tan sorda como la nuestra reciente –con pocas excepciones, que yo sepa– su caso es excepcional (...) me

<sup>23</sup> Archivo de la Fundación Gonzalo Torrente Ballester. Santiago de Compostela.



parece que las historias de J. B., o, por decirlo con sus palabras, las “fugas”, hay que comprenderlas musicalmente en cuanto forma. No haría falta sacar las cosas de quicio para encontrar un sujeto, un contra-sujeto, un primer divertimento, una transposición y respuestas a tonalidades cercanas y lejanas, un estrecho, un procedimientos de aumentación y disminución, retrogradaciones... En una palabra, toda la compleja trama de una fuga – ¡no de escuela, por favor! – que no tuviese demasiado en cuenta el principio de la tonalidad, sino que se permitiese excursiones por otros universos (Becerra y Fernández-Cid 2010: 148, tomo 1).

Ahora bien, las funciones desempeñadas por la música en esta novela superan ampliamente su diseño estructural, su forma, y el juego que el autor nos propone con el doble significado de los términos musicales empleados. A lo largo de sus más de seiscientas páginas Torrente Ballester proporciona numerosas ejemplos que acreditan la polivalencia del uso de la música en su discurso novelesco. Veamos solo algunos de ellos<sup>24</sup>:

Desde el comienzo de la novela (estoy remitiendo al capítulo primero)<sup>25</sup>, José Bastida intenta combatir la soledad, su deseo de comunicarse, utilizando el ingenio y su formidable capacidad fabuladora. “No niego que haya existido, desde mucho tiempo atrás, el oscuro deseo de hablar con alguien, que me acosaba por etapas como oleadas, refrenado una vez y otra por la imposibilidad de hablar con quién” (2010: 105). En un primer intento de aliviar su aislamiento, mientras se documenta en la biblioteca sobre el pasado de la ciudad, inventa a sus “interlocutores secretos”, en realidad, desdoblamientos o hipóstasis de su yo, poniendo de manifiesto el fenómeno de unidad y multiplicidad del ser humano. Estas figuras, que no cuajarán en ninguna de las líneas temáticas de la historia, son bau-

<sup>24</sup> Aunque en este artículo vamos a detenernos exclusivamente en la música clásica, no es este el único tipo de música que comparece en la novela. Señala Alfredo Rodríguez López -Vázquez que “Gonzalo Torrente Ballester situó como epígrafe de su conocida *La saga fuga de J. B.* unos versos populares que se han usado como cantinela durante mucho tiempo:

Tin morín de dos pingüés,  
Cúcara mácara chíchara fue.

Resulta que esos dos versos, que carecen de contenido conceptual, desarrollan los dos ritmos básicos de la poesía, en los dos metros más generalizados en nuestra lengua: el primer verso es un octosílabo trocaico puro, y el segundo un endecasílabo muy especial, el de gaita gallega, que es un dactílico puro” (2008: 43).

<sup>25</sup> Recordemos que el contenido del Incípit, con el que se inicia la novela, se corresponde con el final de la historia narrada.

tizadas con el nombre de quien las crea traducido a diferentes lenguas: el portugués Bastideira, el francés Bastide, el inglés Bastid y el ruso Bastidoff:

[...] mis interlocutores se divertieron jugando a intercambiar sus ojos, sus voces y otros adminículos más o menos caracterizadores. (...) querían aparecer ante mí como hipóstasis del mismo ser, generalmente autónomas, pero capaces, si se terciaba, de reintegrarse a la unidad originaria, aunque con el propósito de que yo viera que se trataba de una multiplicidad (2010: 130-131).

El narrador identifica a cada uno de sus interlocutores con un instrumento musical. El francés, experto en cuestiones gramaticales, tiene una voz que recuerda a la de un oboe: nasal y algo seca; el portugués, siempre con pronunciadas ojeras por un amor no correspondido, es relacionado por Bastida con el saxo, una voz de sonido velado, algo grave, pero dulce y sensual; la voz del fleamático inglés suena como un trombón de varas, lento en su paso de los graves a los agudos, pero seguro y certero para marcar cada una de las partes del proceso. Por último Bastida se reconoce a sí mismo en la humildad y vulnerabilidad de una flauta. No asigna Bastida ningún instrumento para referirse a la voz del anarquista Bastidoff, pero tal vez se asemeje a lo imponente de su figura, como las bombas que desearía hacer estallar.

Debió de ser hacia la época en que se armó el lío aquel tan gordo a causa de la estatua del Almirante, que el Alcalde y algunos concejales pretendían retirar de la plaza y enterrar en los almacenes del municipio. Joseph Petrovich Bastidoff se había incorporado recientemente al cuarteto (Míster J. Bastid lo había hecho, con su habitual discreción, muy pocos días antes), y la operación de su llegada bien puede ser descrita en términos de música: si se acepta la comparación del francés a un oboe, y del inglés a un trombón de varas, el portugués era el saxofón, y yo, pobre de mí, una tímida flauta. Pero nos concertábamos bien... (2010:110).

Advirtamos además que todos los instrumentos mencionados para describir metafóricamente la voz de sus interlocutores son de viento, del mismo modo que por el aire se irán los interlocutores una vez que son conscientes de que ya no se les necesita, de que sus figuras son insuficientes para soportar la invención de quien es su origen. La marcha de los interlocutores comienza con la repentina ascensión, hasta el techo de la habitación, de Bastidoff, último en llegar y primero en partir:

«Es que ahí abajo no tengo espacio para mover las piernas», dijo por fin. «Si, tiene usted razón. Las mías, de estar inmóviles, empiezan ya a entumecerse, y necesito estirarlas», le respondió el mister, y ascendió también. «¿Qué sucede?», me preguntó M. Bastide. «No sé. Algo de las piernas», dijo Bastideira; «debe de ser que nos están creciendo a todos». Y, en efecto, las suyas habían cobrado una desmesurada longitud, como si se hubiera encaramado en unos zancos. «En realidad, concluyo M. Bastide, el lugar no es cómodo. Sera mejor que nos vayamos, no sea que empiece esto a llenarse de obispos-almirantes y de brujos-poetas.» Abrió la puerta, salió y el aire del hueco de la escalera absorbió a los otros tres y se los llevó también (2010: 347).

Un segundo ejemplo, traspasado por la ironía y el humor, notas ambas comunes en la narrativa torrentina, nos recuerda el valor de la música en su relación con los reflejos condicionados como método de aprendizaje. Estoy aludiendo a la automática reacción del loro de don Perfecto, el boticario, al oír la *Marcha Turca*, de Mozart:

«[...] Había que evitar que el loro, después de aprenderse el texto, lo recitase por su cuenta o sin venir a cuento. Muchas vueltas le di en la cabeza a la cuestión, hasta que decidí enseñárselo al mismo tiempo que una música cualquiera, de modo que, al oírla, y sólo al oírla, lo repitiese. Así lo hice. Ahora, no hay más que poner en el gramófono la *Marcha Turca* de Mozart, y el loro comienza la perorata, y como yo, al lérselo, imitaba a Castelar, pues resulta una pieza de gran valor histórico» (2010: 137).

Don Perfecto pretendía que su loro, un ejemplar absolutamente singular, aprendiese de memoria el brillante discurso de Don Emilio Salgueiro proclamando el Cantón Independiente de Castroforte del Baralla, claro está que solo debía recitarlo en situaciones concretas para así evitar conflictos políticos. Sucedió que el desfile militar ese año se acompañó con la *Marcha Turca* de Mozart y, como no podía ser de otra manera, el loro comenzó a recitar el subversivo discurso con grave riesgo político para su dueño, pero afortunadamente “el ruido de la banda militar, con su predominio del metal estridente sobre la madera, y su carencia de cuerda por definición” (2010:139) logró apagar sus palabras.

Una tercera muestra, y no la de menor importancia, nos conduce al virtuoso violinista Don Acisclo Azpilcueta, el canónigo de la Colegiata, el terror de las solteras y viudas jóvenes, y no tan jóvenes, de la ciudad, defensor a ul-

tranza de la moral y fustigador de descarriados concupiscentes. Don Acisclo soñaba con lograr someter a unas trescientas castrofortinas a las severas reglas del convento, garantizando de este modo su castidad al alejarlas de sus tendencias lujuriosas y de las prácticas sociales pecadoras de los modernos tiempos. Don Acisclo,

[...] desde algún tiempo atrás, había perdido el imperio sobre los datos mediatos de su conciencia, y, sobre todo, durante la duermevela, bien a la hora de la siesta, bien a la de acostarse y si no estaba fatigado más de lo que pide un cuerpo de su edad, se le abría la puerta de las fantasías con predominio de las eróticas, cuya indispensable base imaginativa le era suministrada por las confidencias de sus clientes (2010: 372).

Pues bien, una de esas fantasías consistía en verse a sí mismo dirigiendo una nutrida orquesta, con su correspondiente coro, integrados ambos por las monjas más dotadas del Convento de Santa Clara cuya población monjil él mismo había contribuido, y de qué manera, a crecer. Y, en los días de concierto,

[...] aquella música atravesaba los sillares y conmovía los pechos varoniles que, alrededor del convento, lloraban la soledad amorosa en que el celo salvador de don Acisclo les había dejado. ¡Ni una soltera joven, ni una viuda madura! ¡Ni orgasmos ni eyaculaciones en el ámbito purificado de Castroforte del Baralla! (2010: 374).

Aunque, en realidad, sólo doce monjas componían la población de Santa Clara; las nativas seguían siendo reacias a tomar los hábitos y la expectativa de tocar la flauta en una orquesta monjil parecía un sueldo totalmente insuficiente. Ese regreso a la cruda realidad ocasionaba tanto dolor a Don Acisclo que buscaba refugio y consuelo en su imaginación. Veía entonces a unas trescientas monjitas que, “arreatadas a la voracidad sexual de los varones de Castroforte y a las obligaciones matrimoniales, a la maternidad y a sus deberes” (2010: 375), bajo su batuta interpretaban el *Concierto en Re menor* para violín y orquesta, Opus 61, de Beethoven (o Biitufen, como él lo pronunciaba). Pero, durante la ejecución:

solía suceder, y esto era lo que le hacía dudar de su dominio sobre la mente, que cuando él, don Acisclo, respondía a la orquesta con las delicias ascendentes del rondó en la parte del solo, la monja de los timbales, o la del saxofón, o la del corno inglés, o la del oboe, e incluso la

monja del segundo violín, especialmente devota suya, pegaba un grito que atravesaba el aire del claustro como un pájaro herido, un grito desgarrador seguido de una exclamación aterrada: “¡Ahí está el hombre!” Y, en efecto, cabe una ojiva del claustro alto, exultante y resplandeciente, amén de desnudo (que era como lo veían las monjas, aunque él, don Acisclo, lo viese siempre con una especie de taparrabos, como el de Supermán), estaba aquel a quien las monjas llamaban por su nombre genérico porque ignoraban que se trataba precisamente de Jota Be, el mítico Jota Be cuyo recuerdo, cuyo anhelo, ni la música, ni las plegarias, ni las disciplinas habían logrado eliminar de su memoria, de su deseo. (...) no podía evitar que las señoras invitadas y las monjitas viejas corrieran chillando en busca de refugio, mientras las jóvenes corrían también, aunque en persecución del aparecido; una persecución acompañada de aullidos en que se manifestaba la parte más vergonzosa de la naturaleza humana en su versión femenina: aullidos de gatas en enero, que no se extinguían hasta la madrugada, cuando las monjas, rendidas o satisfechas, se quedaban dormidas en las esquinas de los claustros, cuando no espatarradas y con el sexo al aire en los duros lechos de tablas (2010: 376).

Parece, pues, que la función curativa de la música, esta singular especie de musicoterapia practicada por el canónigo no consigue los frutos esperados por quien la pone en práctica.

Las múltiples actividades de Don Acisclo habían despertado desde hacía tiempo deseos de venganza en la población masculina de Castroforte y, sobre todo, en los miembros de La Tabla Redonda, hartos de su continua labor de represión moral y política, razón por la cual deciden intentar un escarmiento proporcionándole una buena paliza (“en tanto incurso en el delito de meticonería con reincidencia y la agravante de impunidad”. Torrente Ballester, 1972/2011: 357) amparándose, para permanecer en el anonimato, en la oscuridad nocturna. Pero, en la Plaza de los Marineros Efesios, bajo la doble sombra de los magnolios y de la noche, cuando ya aquellos hombres estaban a punto de abalanzarse sobre él, de llevar a cabo su venganza, el clérigo comienza a tocar su violín:

El arco rozó las cuerdas, y los primeros compases de la *Partita Tercera*, de Bach, para violín solo, rozaron los pechos y las almas de los siete asesinos. Fue como si un muro de poder los detuviera. Quedaron quietos.

Una estaca o espada que se había levantado ya, descendió lentamente. El sonido del violín, rebasadas las siete sombras inmóviles, alcanzaba los troncos de los magnolios, llegaba a las paredes de las casas, y rebotaba. Tirulí, tiruliruli. Aquella *Partita* la silbaba su loro excepcionalmente, la silbaba con esa intuición para lo musical que se atribuye con fundamento al diablo, y don Acisclo la escuchaba en su interior como puro silbido recordado, y la iba trasladando al violín. Tirulí, tiruliruli, tiruliruli. Y era como si el muro de poder se endureciese, se espesase, impenetrable. Los asesinos, aquietados, iban perdiendo unanimidad y cohesión. Ya no formaban parejas. Cada uno a su aire, buscaban un apoyo. Éste, en la cureña de un cañón apartado; aquél, en la arista de una almena. Dos habían reculado hasta la estatua, y se sentaban en las gradas del pedestal. ¡Si yo quisiera, con sólo tocar en público, dominaría este pueblo! Los otros dos se habían perdido en las sombras de los magnolios y seguramente escuchaban arrimados a un tronco (2010: 379-380).

El poder de la música paraliza a los agresores haciendo bueno el dicho de que “la música amansa a las fieras”. Al día siguiente, los miembros de la Tabla Redonda, todavía algo mohínos y humillados, se consolaban diciendo: “Hemos sido vencidos por nuestra sensibilidad estética” (2010: 253), pero toda la ciudad, por una u otra razón pensaba algo bien distinto: “son unos mierdas”, pensamiento único que provoca, una vez más, el ensimismamiento colectivo originando la levitación de Castroforte.

Tal vez el ejemplo más singular, también el más simbólico e intertextual de los muchos que podríamos aducir, se encuentre representado por el “Homenaje Tubular al Sistema Métrico Decimal y también Fantasía Matemática de Tuberías Proliferantes y Polimorfos” de Don Torcuato del Río<sup>26</sup>.

Don Torcuato aseguró siempre que su gloria, más que de sus trabajos de historiador, más que de sus invenciones mecánicas, más que de sus venenos indetectables, le vendría del «Homenaje Tubular» y de la proclamación del Cantón Federal e Independiente de Castroforte del Barralla (acontecimientos, por lo demás, relacionados). Durante muchos años, lo que se enseñaba a los forasteros en la ciudad, era la Basílica del

<sup>26</sup> En *Guardo la voz, cedo la palabra* (1990), Torrente Ballester revela que este personaje comparte algunas características físicas e intelectuales (baja estatura, siempre tocado con chistera,...) con Manuel Murguía, historiador e intelectual gallego, casado con Rosalía de Castro.

Cuerpo Santo y el «Homenaje Tubular», que todavía se conservaba visible cuando don Miguel de Unamuno nos visitó a principios de siglo. Quedó perplejo don Miguel ante el tejado erizado de tubos, ante las ventanas que arrojaban tubos, ante los tubos que asomaban por las tapias del jardín, y aunque no fuera aficionado a la música, no pudo menos de sorprenderse al escuchar, a la primera ráfaga de viento, el concierto que el aire, al pasar, sacaba a aquellos orificios (2010: 163).

El artefacto no es otra cosa que el resultado derivado de una progresiva conexión de tubos: se parte de un “Tubo-madre”, perforado en su superficie por diez orificios en los que se van engarzando otros tubos, en distintas direcciones, y otros en cada uno de los engarzados, hasta que, a medida que pasa el tiempo, el número de tubos es tal que salen al exterior por las ventanas de la vivienda y por la chimenea. “Por entonces ya había revelado Don Torcuato a sus amigos que, además de su finalidad oficial, el Homenaje Tubular encerraba una significación simbólica” (2010:167). Si tenemos en cuenta que, en Castroforte, el término “escopeta” significaba “miembro viril”, que a los hombres mujeriegos se les conocía como “escopeteros”, y que Don Torcuato era un hombre muy mujeriego, entenderemos que este personaje “fue, en sus tiempos, el escopetero máximo, ansia secreta de todas las mujeres que aún no había llevado a las tapias del cementerio” (2010: 257), tal y como cuenta Bastida en su Disertación histórico-crítica; pero además el lector empezará a vislumbrar el “significado simbólico” del que hablaba Don Torcuato. De hecho, “las hipótesis populares acabaron por atribuir al Homenaje Tubular significación sexual cuantitativa” (2010: 258) y, con los años, se comprobó que la gente tenía razón. Todo quedó claro el día en que Don Torcuato dio el *Concierto del Humo*. En el interior de su casa, Don Torcuato, como si de un virtuoso organista se tratara, accionaba cuerdas y palancas que actuaban sobre las tapas de los pucheros en cuyo interior se producían químicamente humos de distintos colores, El humo salía al exterior por los tubos “los amarillos los emite el metal (...), redobles de tambor en grises, bombo y platillo en lívidos fulgores” (2010: 259) que los castrofortinos contemplaban admirados y sorprendidos:

Una mañana a eso de las doce, los tubos comenzaron a echar humo. Pensó la gente que había fuego en casa de Don Torcuato y acudió con cubos, pero el dueño recibió en la puerta el socorro y tranquilizó a los inquietos. «Harán ustedes mejor en instalarse en los alrededores y contemplar el espectáculo porque valdrá la pena» [...] Eran las tres de la

tarde cuando terminó el concierto. En el aire tranquilo, una inmensa nube polícroma ascendía hacia el crepúsculo, una nube como una orquesta que se retira con los fatigados instrumentos bajo el brazo. « ¿Por qué hizo usted esto, don Torcuato? » « ¡Ah...! » Ni siquiera en sus *Memorias* da la respuesta entera; pero, a juzgar por la fecha y por otros detalles y coincidencias, el Concierto del Humo fue la proclamación, ante Castroforte entero, de la única conquista femenina que don Torcuato no se atrevió a declarar con palabras distintas e indubitables. Ifigenia Heliotropo, viuda de Barallobre y ex-amante del Vate, había caído en sus brazos (Torrente Ballester, 1972/2010: 258 y 259-260).

La historia del Homenaje Tubular de Don Torcuato entabla un claro diálogo con otras obras precedentes al remitir, por un lado, a la ópera *Don Giovanni*, de Mozar/Da Ponte y, por otro, al cuento *O Galo de Portugal*, de Álvaro Cunqueiro<sup>27</sup>.

Don Torcuato añade un tubo más a su artefacto cada vez que se acuesta con una mujer, del mismo modo que Leporello, el criado de Don Giovanni en la ópera mozartiana, suma a su famosa lista o catálogo el nombre de cada una de las mujeres burladas por su amo. Con un procedimiento semejante señala sus conquistas, el personaje protagonista de Cunqueiro. Don Esmeraldino, vizconde de Ribeiriña, así se llama este donjuán, produce con su navaja una incisión en forma de aspa sobre la tablilla de caoba que cuelga ante la puerta de entrada de su pazo, cuantificando así el número de mujeres que ha seducido. La última de sus conquistas, antes de metamorfosearse en gallo, fue una hermosa cantante llamada Carla. En esta ocasión, se puso de relieve la elegancia y discreción del vizconde quien mantuvo el secreto de su éxito hasta que Carla y su compañía italiana de ópera abandonaran la ciudad; solo entonces Don esmeraldino proclamó su conquista, haciendo un aspa mayor que las demás en la tablita de caoba, ante el entusiasmo del pueblo de Braga que ansiaba conocer el desenlace. Es decir, la lista de Don Giovanni, los tubos de Don Torcuato y las aspas en la tablilla de Don Esmeraldino tienen el mismo fin: cuantificar el número victorias amorosas; además, el concierto de humo ante los castrofortinos ejecutado por Don Torcuato es análogo a la demostración ante los bra-carenses del último triunfo de amor de Don Esmeraldino.

<sup>27</sup> El cuento *O galo de Portugal* forma parte de uno de los primeros libros de Álvaro Cunqueiro, *Merlín e familia* (1955) escrito y publicado en gallego y luego traducido y refundido en castellano, en 1957.



Como hemos adelantado, no concluye, con los hasta aquí mencionados, la numerosa lista de ejemplos que evidencian la presencia recurrente de la música y sus diferentes funciones en la novela del escritor ferrolano. Hemos comentado tan solo algunos de los muchos que podríamos aducir para demostrarlo, pero, como afirmábamos al comienzo de este trabajo, no estamos tan solo ante la lectura de una novela en donde música, instrumentos musicales e intérpretes aparecen, aquí y allá desempeñando esta o aquella función; al abrir *La saga/fuga de J. B.* el lector se dispone a escuchar con los ojos una composición en la que la fuga encarna uno de los ejes, si no el central, una sinfonía narrativa que soporta el maravilloso universo de ficción creado por Torrente Ballester en esta compleja, fascinante y divertida novela.

### Obras citadas:

- Alonso, Silvia (2001): *Música, Literatura y Semiosis*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Becerra Suárez, Carmen (1990): *Guardo la voz, cedo la palabra. Conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*. Ánthropos: Barcelona.
- Becerra, Carmen y Fernández-Cid, Miguel (coords.) (2010): “GTB y la música”. En *Los mundos de Gonzalo Torrente Ballester*. Santiago de Compostela: Fundación Torrente Ballester/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2 vols.
- Cantizano Márquez, Blasina (2005): “Poesía y Música, relaciones cómplices”, en *Especulo, Revista de Estudios Literarios*, nº 30, julio-octubre.
- <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/index.html>
- Cuba López, Soledad (2016): “La «verdad» de la construcción de Castroforte”. En Dolores Thion Soriano-Mollá, Noémie François et Jean Albrespit (eds.), *Fabriques de vérité(s). L'œuvre littéraire au miroir de la vérité*. París: L'Harmattan, Vol. 2, 247-253.
- Dolezel, Lubomir (1988): “Mimesis and Possible Worlds”. En *Poetics Today*, 9, 3, 475-496.
- Gil González, Antonio Jesús (2003): *Relatos de poética. Para una poética del relato de Gonzalo Torrente Ballester*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago (Lalia. Series Maior, 18).
- Nieto Pérez, M<sup>a</sup> de los Reyes (1995): “*La saga/fuga de J. B.* Conversaciones con su autor”, *Philologica Canariensis*, 1995, 1, 551-574;
- Kierkegaard, Søren (1969): “El erotismo musical”. En *Estudios Estéticos*. Madrid: Guadarrama, 103-251.
- Kohlrausch, Regina (2004): *O jogo intertextual e lúdico en La saga/fuga de J. B., de Gonzalo Torrente Ballester*. Erechim. Rio Grande do Sul. Brasil: Edifapes. Letras. Serie Pensamiento Académico.

- López Ojeda, Esther (2013): "Música como coartada. Literatura y música". En *Brocar*, 37, 121-143.
- Pérez Álvarez, David (2017): *Vates y versos en la obra de Gonzalo Torrente Ballester*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo (2008): "Didáctica de la poesía: objetivos, actividades y gestión de aula en educación primaria". En *Glosas Didácticas*, 17, 40-48.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1957-1960-1962): *El Señor Llega. La Pascua triste. Donde da la vuelta el aire (Los Gozos y las sombras)* [Cito por la edición en Alianza Editorial, 1971].
- Torrente Ballester, Gonzalo (1972): *La sagafuga de J. B.* Barcelona: Destino [Cito por edición de Carmen Becerra y Antonio J. Gil, Madrid: Clásicos Castalia, 2010].
- Torrente Ballester, Gonzalo (1982). *Dafne y ensueños*. Barcelona: Destino.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1984). *Quizá nos lleve el viento al infinito*, Barcelona: Plaza y Janés.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1986): "El juego de las formas". En *Cotufas en el Golfo*. Barcelona: Destino
- Villanueva, Darío (2014): "Comparatismo e iluminación recíproca de las artes: música y literatura". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 22, 185-193.
- Yáñez, María-Paz (2008): "La sagafuga de J. B., de Gonzalo Torrente Ballester: un cuerpo santo incorrupto y un distorsionado cuerpo textual", *Versants: revue suisse des littératures romanes*, 55, 58-70 (fascículo en español).

## EL LAMENTO DE ARIADNA EN LA ISLA DE LOS JACINTOS CORTADOS

DAVID PÉREZ ÁLVAREZ  
*Universidade de Vigo*

**RESUMEN:** El presente artículo analiza el papel de la música en *La Isla de los Jacintos Cortados*, novela de Gonzalo Torrente Ballester en la que un profesor universitario entrado en años relata su enamoramiento y su frustrado intento de seducir a Ariadna, joven becaria con la que convive temporalmente. Se estudiará un pasaje fundamental de la obra, aquel que marca el inicio de las relaciones entre los personajes protagonistas, y que tiene como fondo sonoro el *Lamento de Ariadna* de Monteverdi. Se delimitará, así, la función y el efecto del motivo musical en su cotexto inmediato, pero también se examinará, desde una perspectiva más global, su significación en el conjunto de la novela, atendiendo principalmente a su vínculo con los personajes y a su papel en el proceso fallido de seducción.

**PALABRAS CLAVE:** Gonzalo Torrente Ballester, *La Isla de los Jacintos Cortados*, Monteverdi, *Lamento de Ariadna*, literatura comparada, música.

**RESUMO:** Este artigo analiza o papel da música en *La isla de los Jacintos Cortados*, novela de Gonzalo Torrente Ballester na que un profesor universitario entrado en anos relata o seu enamoramento e o seu frustrado intento de seducir a Ariadna, bolseira nova coa que convive temporalmente. Estudarase unha pasaxe fundamental da obra, aquela que marca o inicio das relacións entre os personaxes protagonistas, e que ten como fondo sonoro o *Lamento de Ariadna* de Monteverdi. Delimitarase, así, a función e o efecto do motivo musical no seu contexto inmediato, pero tamén se examinará, desde unha perspectiva máis global, a súa significación no conxunto da novela, atendendo principalmente ao seu vínculo cos personaxes e ao seu papel no proceso errado de seducción.

**PALABRAS CHAVE:** Gonzalo Torrente Ballester, *La Isla de los Jacintos Cortados*, Monteverdi, *Lamento de Ariadna*, literatura comparada, música.

**ABSTRACT:** The present paper analyzes the role of music in *La Isla de los Jacintos Cortados*, a novel by Gonzalo Torrente Ballester in which an elderly university professor tells of his love affair and his frustrated attempt to seduce Ariadna, a young university intern whom he temporarily lives with. We shall study a key passage in the work: the inception of the relationship of both characters. Monteverdi's *Lamento de Ariadna* sets the musical background for this passage. In this way, we shall not only outline the function and effect of the musical motif in its immediate context but also review from a more global perspective its significance in the novel as a whole, mainly focusing on its relationship with the characters and its role in the failed attempt of seduction.

**KEY WORDS:** Gonzalo Torrente Ballester, *La Isla de los Jacintos Cortados*, Monteverdi, *Lamento de Ariadna*, comparative literatura.

Gonzalo Torrente Ballester confesó en más de una ocasión su gusto por la música, y, aun siendo la suya una melomanía *amateur*, no especialista, la repercusión, ya sea temática o estructural, que tuvo en varias de sus obras, da cuenta de un oído atento e inteligente capaz de injertar con brillantez el arte musical en el literario<sup>1</sup>. De entre el nada desdeñable repertorio de elementos musicales que trufa la literatura torrentina, vamos a ocuparnos del *Lamento de Ariadna*, que, con una presencia textual muy limitada –no más de una página–, cumple un rol relevante en un pasaje determinante de una de las novelas más celebradas del escritor, *La Isla de los Jacintos Cortados* (1980, Premio Nacional de Literatura).

El *Lamento de Ariadna*, recordemos, es un fragmento recitativo de la ópera *Ariadna* (1608), en la que Monteverdi, con libreto de Rinuccini, pone música a la historia de una pareja clásica de la mitología griega, Teseo y Ariadna. Si bien el libreto de Rinuccini ha llegado íntegro a nuestros días, de la partitura de Monteverdi solo se conserva la secuencia correspondiente a las quejas e imprecaciones de la princesa cretense, abandonada por su amado en la isla de Naxos. Así y todo, con ser nada más que un breve segmento de una pieza mayor, el *Lamento de Ariadna* se ha convertido en una de las creaciones más influyentes y afamadas del compositor italiano. En palabras de Ringer (2006: 96),

The “Arianna” lament relates to Monteverdi’s life’s work in a way analogous to the *Tristan und Isolde* “Prelude and Liebestod” in Wagner’s corpus some 250 years later. Both passages by Monteverdi and Wagner, performed apart from their surrounding operatic contexts, became emblematic of their creators’ discovery of new expressive frontiers for the musical articulation of emotion, especially erotic longing.

<sup>1</sup> Véase Becerra (1990: 244-256), donde, al hilo del diálogo con el autor, contamos con un sintético y excelente recorrido por su relación con la música, tanto en el plano personal, desde la infancia a la madurez, como en el plano literario, con calas en diversos nutrientes musicales de sus textos, desde *El viaje del joven Tobías* (1938) hasta *Yo no soy yo, evidentemente* (1987).

Sinteticemos ahora, antes de adentrarnos en el núcleo de nuestro análisis, el contenido de la obra en que Torrente Ballester hizo sonar a Monteverdi. En *La Isla de los Jacintos Cortados*, un profesor de Literatura ya entrado en años, y cuyo nombre desconocemos, narra, a modo de diario epistolar, sus días de convivencia con una joven becaria, Ariadna, de la que se enamora sin llegar a ser correspondido. A falta de otros atractivos, recurre a su voz, a su elocuencia y a su capacidad fabuladora para tratar de cautivarla, en competencia con su amigo y colega Claire, profesor de Historia de la misma universidad que sí disfruta de la reciprocidad amorosa de Ariadna, aunque sufre una impotencia que no le permite consumir la relación y que trae por la calle de la amargura a la joven.

En paralelo a este triángulo erótico, y estrechamente vinculada a él, se desarrolla otra historia, la que cuenta el viejo profesor de Literatura a Ariadna al calor de las llamas de la chimenea, una historia ubicada casi dos siglos atrás en una pequeña isla mediterránea, La Gorgona, donde se suceden una serie de hechos de corte socio-político, revolucionarios, conspirativos y dictatoriales, entreverados de lances amorosos. Con ello, el innominado narrador pretende demostrar por la vía de la imaginación lo mismo que su rival, Claire, ha tratado de demostrar por métodos historiográficos: la naturaleza ficticia de Napoleón Bonaparte. Pero, evidentemente, más allá de cualquier otro propósito o efecto, la fábula sobre La Gorgona que el profesor levanta con sus palabras no es otra cosa que una bella estrategia de seducción.

Pues bien, el *Lamento de Ariadna* de Monteverdi se deja oír en una única pero muy significativa ocasión de *La Isla...*, en sus primerísimas páginas, allí donde el viejo profesor rememora la noche de nieve y de júbilo en que conoció a Ariadna. De acuerdo con su relato, la joven había acudido a casa de Claire, y viendo que no estaba, había llamado a la puerta vecina, que era precisamente la suya. El hecho es que el profesor de Literatura terminó invitándola a cenar, y ella aceptó. La conversación entre ambos es, desde el principio, fluida, amistosa, familiar, e incluso bromean a propósito de Claire: “No quiere que nos conozcamos [dice Ariadna] porque teme que usted me robe” (Torrente Ballester, 1980: 20). En esta atmósfera distendida, el profesor agasaja a su huésped haciendo sonar esa pieza monteverdiana que evoca las dimensiones míticas y trágicas de su nombre:

Te puse el disco, el *Lamento de Ariadna*, y lo escuchaste silenciosa y recogida en ti, sin más (entonces) en el mundo que la música y tú misma: el senti-

miento que en tu interior manase; y cuando se acabó, me pediste que lo pusiera otra vez, y como comprendí que lo que estaba sucediendo te pertenecía enteramente, y acaso formaba parte de tu secreto, aproveché el silencio para ir a la cocina y preparar la cena (Torrente Ballester, 1980: 21).

A la hora de interpretar este detalle del profesor para con su invitada, parece inevitable ponderar la relevancia que el fenómeno de la seducción tiene en *La Isla...*, definida por Ángel Loureiro en los siguientes términos: “el relato es el ceremonial, el rito, el despliegue –a veces presuntuoso– de las cualidades y el poder del macho que intenta –al final en vano– seducir a la hembra (...) es flujo hipnótico, pócima amorosa, arma de seducción” (Loureiro, 1990: 246). No resulta descabellado, pues, en consonancia con tal marco narrativo, atribuir al *Lamento de Ariadna* la categoría de herramienta de seducción.

Llama la atención, además, que, solo unas líneas antes, la joven, citando palabras de Claire, haya elogiado la voz del profesor otorgándole el poder persuasivo de la música: “No; no es a eso a lo que teme, no, sino a que usted me atraiga a sus cursos y me aparte de los suyos. Me dijo muchas veces que es usted un profesor excelente, que *su voz es como música*, y algunas de sus alumnas me lo han corroborado” (Torrente Ballester, 1980: 20) (la cursiva es nuestra). De algún modo se está activando aquí una idea muy presente en la mitología clásica greco-latina, a través de figuras como la de Orfeo, que con su lira enamora a Eurídice, persuade a Caronte y a Cerbero, se gana la compasión de Hades, o como las sirenas que atraían con su canto a la tripulación de Ulises. La inspiración mediterránea –que más adelante trataremos– de una parte importante la novela anima a este tipo de evocaciones clásicas.

Pues bien, el *Lamento de Ariadna* pone de manifiesto esta antigua propiedad de la música, pero el hechizo, lejos de atraer a Ariadna hacia su particular Orfeo, la encierra en sí misma, la aísla completamente del entorno y la introduce en una experiencia íntima y extática que obliga al profesor, por decoro y respeto, a abandonar la sala, a dirigirse a la cocina para preparar la cena mientras suena Monteverdi. De esta manera, la fuerza seductora de la música se ve en alto grado desplazada por su potencial introspectivo.

En el momento en que el narrador deja sola a la joven, se produce una interesante partición espacial. Veámoslo:

Me llegaban las voces de la *povera Arianna* y su insistencia en suplicar que la dejaran morir, y yo me ajetreaba con el guiso de pescado y la colocación de unos vasos en la mesa; con cuidado, no fuera algún ruido

extemporáneo a perturbarte el éxtasis. Nunca te dije que asomé la cabeza y te vi con los ojos cerrados (la música había terminado ya) y muy quieta (Torrente Ballester, 1980: 21).

Se juega así con dos cuartos contiguos, el de la sala y el de la cocina, que se convierten en territorios casi contrapuestos: en el primero Ariadna vive una experiencia trascendente, mientras que en el segundo el profesor se afana en una tarea trivial y cotidiana. El contraste entre el *Lamento de Ariadna* y el guiso de pescado, entre la sublime vivencia y la banalidad culinaria, activa, por un lado, un mecanismo humorístico al que Torrente Ballester acude con bastante frecuencia, y que consiste en la yuxtaposición o mixtura de lo solemne y lo baladístico; y por otro lado, jerarquiza las posiciones de los personajes, elevando a Ariadna a las alturas de lo trágico o de lo místico y dejando al profesor en un estrato mucho más vulgar. De esta manera, el narrador construye en su relato la imagen de una Ariadna admirable, frente a la que él es poco menos que un pasmado espectador al que le está vedada la entrada en esos mundos.

La música, sin embargo, fluye y funciona como nexo entre los dos espacios; al profesor le “llegaban las voces de la *povera Arianna* y su insistencia en suplicar que la dejasen morir”. Se contempla la tragedia desde la comedia, el salón desde la cocina, Monteverdi desde el guiso de pescado, el periplo íntimo de Ariadna acude como un eco lejano a los oídos del profesor atareado. Se trata de un calculado efecto de distanciamiento: enfatiza la esencial inaccesibilidad de esa joven de la que el maduro profesor se está prendando, y que no llegará nunca a corresponderle.

La frase que acabamos de citar es, además, la única referencia explícita al contenido verbal del *Lamento...*, más concretamente a su célebre inicio:

Lasciatemi morire!  
Lasciatemi morire!  
E che volete voi che mi conforte  
in così dura sorte,  
in così gran martire?  
Lasciatemi morire!

<sup>2</sup> Este recurso hunde sus raíces, además, en los cimientos de las concepciones humorísticas del autor, que afectaban seriamente a su ontología: “La realidad es grotesca, pese a quien pese: entiéndase como que en ella anda todo mezclado y sin fácil discernimiento (...). El artista con sentido de lo real, ante el héroe inmarcesible, le tira los calzones hacia abajo y le recuerda que de niño se meaba en la cama”, afirma el ferrolano (Torrente Ballester, 1980a: 416).



(¡Dejadme morir!  
 ¡Dejadme morir!  
 ¿Y cómo queréis que me conforte  
 ante tan dura suerte,  
 en tan grande martirio?  
 ¡Dejadme morir!)

La alusión del narrador de *La Isla...* a este desconsolado ruego de muerte pone el foco ya no tanto en la música de Monteverdi como en el libreto de Rinuccini, y consecuentemente, en el mito de Teseo y Ariadna, en su cuerpo argumental<sup>3</sup>. Recordémoslo brevemente. Según la historia, Minos, rey de Creta, en venganza por la muerte de su hijo, invadió Atenas e impuso a su rey, Egeo, un duro tributo: cada cierto tiempo debía enviar siete jóvenes varones y siete doncellas, que serían devorados por el Minotauro en su laberinto. En una de esas ocasiones, Teseo, hijo de Egeo, pidió formar parte del tributo, con la intención de derrotar al Minotauro. Ya en Creta, Teseo conoce a la hija de Minos, Ariadna, que se enamora perdidamente de él. A cambio de que el príncipe la lleve consigo en su regreso a Atenas, Ariadna lo ayuda en su lucha con el Minotauro, dándole un hilo con el que guiarse por el laberinto. Teseo, efectivamente, acaba con la bestia, y huye de Creta junto con Ariadna, pero incumple su promesa: en la isla de Naxos la abandona mientras está dormida. La desgarradora desolación de Ariadna cuando descubre el engaño es justamente lo que con tal maestría expresaron Monteverdi y Rinuccini en su *Lamento...*

Torrente Ballester negó que para la creación de su Ariadna hubiese tomado como referencia esta fábula griega: “Hay mucha gente que piensa que la base es el mito de Ariadna, y hablan del laberinto y de Teseo. Es mentira, Ariadna se llama Ariadna porque se me ocurrió, porque es un nombre bonito. Es decir, exactamente la culpa de que se llame Ariadna la tiene el *Lamento de Ariadna*, de Monteverdi” (*apud* Pérez Gutiérrez, 1986: 9). A la luz de estas palabras, el pasaje que estamos analizando adquiere una nueva significación: que el profesor ponga en el tocadiscos a Monteverdi se convierte, más allá del universo ficcional,

<sup>3</sup> De acuerdo con Paolo Fabbri, aunque pueda haber bebido de otras fuentes como la Dido abandonada de la *Eneida*, el libretista italiano debió de haberse inspirado principalmente en la traducción que hizo Andrea dell'Anguilara de las *Metamorfosis* de Ovidio: “the most influential source seems to have been the long passage referring to the abandoned Ariadne in Giovanni Andrea dell'Anguilara's translation (...) of the *Metamorfosi di Ovidio* (VIII.92-150), which constitutes an extensive interpolation compared with the original” (Fabbri, 1985: 96).

en el debido homenaje del escritor ferrolano a una pieza musical que fue para él inspiración, estímulo creativo, en el bautismo de su personaje femenino.

Ahora bien, consideramos conveniente matizar su desvinculación respecto del mito clásico, porque, aunque sea de manera indirecta, mediada, la audición del *Lamento...* implica necesariamente, para quien lo conozca, la evocación del referente mitológico con todos sus ingredientes. A nuestro parecer, lo que Torrente Ballester perseguía con sus afirmaciones era disuadir de posibles sobreinterpretaciones que, con forzada rigidez, identificasen los diversos motivos del antiguo relato griego con otros tantos elementos de su novela. Sin llegar a ese extremo, sí juzgamos legítimo y cabal establecer una relación entre la desazón de la Ariadna mítica, abandonada en Naxos por Teseo, con la desazón de la Ariadna torrentina, que sufre los oscuros complejos y la impotencia de un Claire que, correspondiéndola sentimentalmente, no alcanza a consumir su amor en el lecho. Este paralelismo viene refrendado por las palabras del narrador, que ve en el profesor de historia la causa de la sentida actitud con que la joven escucha el *Lamento...*: “Entonces le tuve envidia a Claire por vez primera: (...) sencillamente sentí que ya me gustaría saber de una muchacha como tú que cerrase por mí los ojos y se dejase llevar por una música cualquiera, aunque no fuese aquélla” (Torrente Ballester, 1980: 21).

Tengamos presente, asimismo, que, aun cuando la acción principal de *La Isla...*, su relato marco, se ubica en Estados Unidos —donde se halla la universidad en la que trabajan el narrador, Ariadna y Claire—, recorre la novela un luminoso halo mediterráneo, gracias en buena medida al relato enmarcado, la fábula que el viejo profesor idea con fines persuasivos, y que se desarrolla en esa isla de La Gorgona que él describe así: “cierto pedrusco resplandeciente que emerge en las derrotas del Mediterráneo central, más historia que tierra, como quien dice toda la historia que cabe en un brazado de peñas amontonadas, Ulises, Eneas” (Torrente Ballester, 1980: 48). Que el narrador elija como escenario de su fabulación este lugar, con todas estas resonancias clásicas grecorlatinas, en pleno *Mare Nostrum*, guarda una nada azarosa ligazón con la nacionalidad griega de la mujer a la que pretende conquistar. En más de una ocasión el viejo profesor alude con admiración a la patria de Ariadna, y a ese mar que baña sus costas: “quería recordar tu nacimiento en las orillas de un mar glorioso, y que las aguas de un lago no demasiado grande, aunque sea tan hermoso como este nuestro (...), son apenas remedo de aquellas otras, azules, aunque grises a veces, y no siempre tranquilas, que te mecieron con su canción antigua” (Torrente Ballester, 1980: 17).

El *Lamento...* de Monteverdi que suena en *La Isla...* debe ser escuchado, creemos, dentro de estas coordenadas, con esa aura mediterránea que el narrador imprime frecuentemente a su discurso, y que tiene su foco en esa muchacha griega cuyo nombre, igual que la partitura del italiano, rememora la historia de amor y traición protagonizada por Teseo y Ariadna.

Cuenta otro mito que Marsias, sátiro frigio virtuoso del *aulós*, una suerte de oboe doble, retó a Apolo a un duelo musical, y el dios lo venció acompañando con su lira un conmovedor canto sobre la tragedia de Ariadna<sup>4</sup>. Monteverdi conquistaría los escenarios italianos a costa del sufrimiento de la misma heroína. El narrador de *La Isla...*, sin embargo, y como ya hemos apuntado, provoca con la música un efecto que lo aleja de la joven que desea. El *Lamento...* sume a Ariadna en un éxtasis que se prolonga en el silencio y del que está excluido el profesor, un éxtasis que ponen de manifiesto las palabras con que se describe su actitud corporal, gestual y anímica: “silenciosa”, “recogida”, “con los ojos cerrados”, “muy quieta”.

¿Cuál es exactamente la naturaleza de esa experiencia casi mística? Imposible saberlo con certeza. Aunque el narrador termine viendo en Claire la causa principal del arobo, y lo envidie por ello, al principio reconoce el carácter hermético de una vivencia que parece hundirse en aspectos insondables de la personalidad y de la vida de Ariadna: “comprendí que lo que estaba sucediendo te pertenecía enteramente, y acaso formaba parte de *tu secreto*” (Torrente Ballester, 1980: 21) (el subrayado es nuestro). Es así como el fragmento que estamos analizando contribuye a consolidar la imagen de una Ariadna con un punto de misterio, un dolor o pasión íntima y esencial de orígenes desconocidos que aflora muy sutilmente por momentos, y que despunta ya en la primera página de la novela:

el miedo que tienes de recobrar, de no perder jamás, esos monstruos de tu infancia que a veces se te recuerdan y te estremecen; meros fantasmas, te hacen temblar: ¿qué sería visibles? Bastaba ese secreto en otro tiempo para que yo me echase a inquirir, a conjeturar también, sin alcanzar ninguna conclusión suficiente, una hipótesis satisfactoria al menos, algo: todavía imagino, cuando me pongo a soñar, que en esa infancia tuya junto a las piedras más hermosas del mundo, un no sé qué o no sé quién dejó tu alma golpeada, la lastimó: eso de que te quejas a veces sin que-

<sup>4</sup> Véase Humbert, 2010: 58-59.

jarte, con un suspiro o un rictus que de buena gana evitarías, pues sabes a lo mejor lo que revelan. La verdad es que sé poco de ti, pese a lo mucho que tenemos hablado (...) (Torrente Ballester, 1980: 17).

La reacción de Ariadna ante el *Lamento*... se alinea con este tipo de pasajes. La sombra enigmática parece aumentar el atractivo de la joven. De hecho, fijémonos en que, si en el acto de poner el disco podría verse un arte de seducción del profesor, el curso de los acontecimientos sigue inversos derroteros, porque es al cabo Ariadna quien cautiva al narrador con su pose extática, con su gesto profundo y ensimismado. Aún más, podemos decir que el momento en que el profesor asoma la cabeza desde la cocina y contempla a Ariadna transportada, coincide con el instante justo del enamoramiento, pues, según sus propias palabras, es ahí cuando le tuvo “envidia a Claire por vez primera” (Torrente Ballester, 1980: 21). Digámoslo así: el narrador se enamora de Ariadna viéndola escuchar a Monteverdi. Sólo por esto, debe reconocerse en el *Lamento*... un motivo musical tan determinante como breves son las líneas que ocupa.

Por otra parte, tampoco es diáfana la índole positiva o negativa de los sentimientos que embargan a la joven. El carácter quejoso, elegíaco, de la letra y la música del *Lamento*... conducen a pensar, como más atrás hemos hecho, en alguna pena íntima, como la que enturbia su relación con Claire. Sin embargo, vuelta a la realidad, se muestra como salida de un dichoso raptó: “Apareciste, recuperada para el tiempo y la vida, en la puerta de la cocina, sin decir nada, resplandeciente como si te acompañase un halo, aunque sólo con una sombra de sonrisa, ¿reminiscencia de la dicha inmediata, del viaje feliz a que tu alma, quizá también tu cuerpo, se hubieran entregado?” (Torrente Ballester, 1980: 21).

Tal vez la música haya ejercido un efecto catárquico y liberador, el mismo que Aristóteles atribuía a la tragedia en su *Poética*.

En cualquier caso, el *Lamento de Ariadna* cumple múltiples e importantes funciones en *La Isla*... Es, para el profesor, un arma de seducción fallida y de doble filo; para Ariadna, la vía de acceso a un éxtasis íntimo. Permite al uno intuir (sin discernir) el alma o los abismos psicológicos de la otra. Un presupuesto subyace a este pasaje de *La Isla*...: el alma se transparenta en el gesto de quien escucha una música que le entraña; la música puede revelar el alma del oyente. En nuestra novela, esa revelación desencadena el enamoramiento.

Monteverdi es la chispa inicial que prende el amor sobre el que se sostiene el conjunto de la narración. Pero Monteverdi es, también, el anuncio de las cenizas últimas. Quizá quien más se asemeje a la heroína trágica no sea, al cabo,

esa moderna Ariadna fatalmente enamorada de un profesor de Historia impotente, sino el viejo profesor de Literatura. Es él quien, en las páginas finales, después de tanto fabular, de tanto afanarse, con su voz y su imaginación, en seducir a la mujer que ama, acaba solo en la cabaña de alquiler que ha compartido con la becaria durante el otoño, una cabaña situada en una isla rodeada por un lago. Si la mítica Ariadna llora en Naxos la desleal marcha de Teseo, el narrador, cuando ya su compañera ha partido, prosigue, en la estricta soledad de su isla, de su cabaña, ante las llamas de la chimenea, la historia de La Gorgona. Es ese su particular “lamento”, menos agitado, más sereno, más melancólico que el del “¡Lasciatemi morire!” de Rinuccini, pero igualmente conmovedor.

En más de una ocasión, se ha etiquetado como escritor culturalista a Gonzalo Torrente Ballester, y, efectivamente, es la suya una obra trufada por doquier de referentes culturales que pueden dificultar, a quien los desconozca, la íntegra y cabal comprensión del texto. Pero, por otra parte, los lectores que identifiquen o se preocupen de localizar tales referentes, y sepan interpretarlos y darles en vida en su contexto literario, hallarán gratas sorpresas, gozarán raros placeres que bien valen el esfuerzo.

Es lo que sucede con el *Lamento de Ariadna* en *La Isla de los Jacintos Cortados*, porque no es lo mismo leer el pasaje en modo mudo, por así decirlo, que leerlo poniendo de fondo la pieza de Monteverdi, haciéndola fluir por los espacios de la ficción, y envolviendo en ella las acciones, las posturas, los gestos y los silencios de los personajes. Nadie le roba a una película su banda sonora, ¿por qué robársela a una novela? Leer es imaginar con los cinco sentidos. Como en la vida real, tendemos a privilegiar uno de ellos, el de la vista. No descuidemos los otros cuatro. Fragmentos como este de *La Isla...*, en fin, nos enseñan que la literatura, en cuanto material fónico que puede, a su vez, dar vuelo imaginario, mental, a otros materiales fónicos, reúne condiciones idóneas para ir más allá de la mera alusión e integrar de una manera viva y dinámica la música en sus universos de palabras. Torrente Ballester comprendió que no bastaba con citar la música, había que hacerla sonar en la ficción.

### Obras citadas:

Becerra, Carmen (1990): *Guardo la voz, cedo la palabra. Conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*. Barcelona: Anthropos.

Fabbri, Paolo (1985): *Monteverdi* (trad. al inglés de Tim Carter). Cambridge University Press.

- Humbert, Jean (2010): *Mitología griega y romana*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Loureiro, Ángel (1990): *Mentira y seducción. La trilogía fantástica de Torrente Ballester*. Madrid: Castalia.
- Pérez Gutiérrez, Amparo (1986). "Conversación con Gonzalo Torrente Ballester". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, 428, 5-10.
- Ringer, Mark (2006): *Opera's first master. The musical dramas of Claudio Monteverdi*. Nueva Jersey: Amadeus Press.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1980): *La Isla de los Jacintos Cortados*. Barcelona: Destino.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1980a): "Sobre el humor, aquí". En *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Barcelona: Destino.

**POSIBILIDADES EN TORNO AL SUBTÍTULO DE  
LA ROSA DE LOS VIENTOS: MATERIALES PARA UNA  
OPERETA SIN MÚSICA.**

TERESA BRETAL MARTÍNEZ  
*Universidad de Vigo*

**RESUMEN:** En este artículo reflexionaremos sobre las posibilidades de análisis que abre la novela de Gonzalo Torrente Ballester, *La rosa de los vientos*, desde la perspectiva que ofrece su subtítulo: *Materiales para una opereta sin música*. Atenderemos a la funcionalidad de los materiales y a su viabilidad en dos vertientes: por un lado, si el autor adecuó la técnica a su intención de posibilitar la recreación de su obra en una opereta, y, por otro, si pretendió realizar una renovación del género, creando una “novela para ver y oír” desde un planteamiento lúdico especialmente sagaz que asimila recursos meta-teatrales.

**PALABRAS CLAVE:** Torrente Ballester, *La rosa de los vientos*, opereta, materialismo filosófico.

**RESUMO:** Neste artigo reflexionaremos sobre as posibilidades de análise que abre a novela de Gonzalo Torrente Ballester, *La rosa de los vientos*, desde a perspectiva que ofrece o seu subtítulo: *Materiales para una opereta sin música*. Atenderemos á funcionalidade dos materiais e á súa viabilidade en dúas vertentes: por unha banda, se o autor adecuou a técnica á súa intención de posibilitar a recreación da súa obra nunha opereta, e, por outro, se pretendeu realizar unha renovación do xénero, creando unha “novela para ver e oír” desde unha formulación lúdica especialmente sagaz que asimila recursos meta-teatrais.

**PALABRAS CHAVE:** Torrente Ballester, *La rosa de los vientos*, opereta, materialismo filosófico.

**ABSTRACT:** In this paper we shall consider the possibilities of analysis which Gonzalo Torrente Ballester's novel *La rosa de los vientos* uncovers for us, from the perspective which its subtitle offers: *Materiales para una operetta sin música* [i.e. Materials for an operetta without music]. We shall address the features of the materials and their feasibility in two ways: on the one hand, if the author adjusted the technique to his intention of allowing for the recreation of his work in an operetta and, on the other hand, if he pretended to undertake a renovation of the genre by creating a "novel to see and hear" from an especially astute and playful approach which assimilates meta-theatrical resources.

**KEY WORDS:** Torrente Ballester, *La rosa de los vientos*, operetta, philosophic materialism.



Desde la publicación, en 1985, de *La rosa de los vientos*, la crítica no parece haber prestado atención a su subtítulo, *Materiales para una opereta sin música*; o, con otras palabras, la traslación de la novela en una obra dramática musical, todavía no ha sido resuelta, aunque sí tratada en el anuario *La tabla redonda*<sup>1</sup>, en donde planteamos una primera aproximación a la identificación de los materiales que posibilitan su reelaboración en una concepción operística de tipo satírico. Esta invitación intermediadora, por parte del autor, que exige sabiduría y técnica, nos lleva a enfrentarnos con la cuestión de la existencia interrogando el sentido del ser<sup>2</sup>.

En esta obra, el autor, con una larga y reconocida trayectoria intelectual a sus espaldas, parece decidido a arriesgarse con una original e innovadora fórmula: proyectar un género musical tan específico, como la opereta, desde el dispositivo físico de una novela. Con una lucidez creadora unida a un notable valor de conocimiento, Gonzalo Torrente Ballester (GTB) propone un juego, fruto de la madurez de su conciencia artística, en el que transporta la música de manera homóloga, no exacta, a la literatura<sup>3</sup>. Su opereta, en fase de dispo-

<sup>1</sup> Este artículo es la continuación de otro anterior que puede resultar de interés como introducción a la caracterización de los personajes. Véase, Teresa Bretal (2015).

<sup>2</sup> Situándonos en el concepto de ficción en la literatura, en *La rosa de los vientos* la opereta es una construcción real que el ser humano realiza con los materiales reales que existen en la estructura de esta obra literaria: “En el materialismo filosófico, la posibilidad recibe el mismo tratamiento que la existencia: no se trata de la posibilidad, sino de su reconstrucción en términos de *composibilidad*, es decir, que la posibilidad remite a 1) un concepto un objeto, 2) las operaciones de las cuales se obtiene, y 3) un contexto de términos enclavados o estructurados. De este modo, un objeto es posible sólo si es susceptible de ser obtenido a partir de las operaciones entre términos compatibles, es decir, *composibles*. Si queremos examinar la posibilidad de un determinado objeto tendremos que examinar los elementos que lo componen y las operaciones de las que resulta, es decir, aquello que lo ha hecho ontológicamente posible” (González Maestro, 2006: 56).

Recientemente acaba de ser publicada por el mismo autor, en esta área de Teoría de la Literatura, una monumental obra de 3136 páginas, en tres volúmenes, que supone la aplicación a la interpretación literaria del Materialismo Filosófico construido por Gustavo Bueno. Véase Jesús González Maestro (2017).

<sup>3</sup> Dado que en esta obra literaria el autor entabla una conversación con el espectáculo escénico por involucrar el género de la opereta, cabe recordar que GTB entra en el mundo literario como dramaturgo, y, como en el caso de Cervantes, su teatro no fue representado, pero en cambio tuvo mucho éxito ejerciendo la crítica teatral posteriormente. Para conocer los valores de su teatro y de su actividad como crítico teatral puede consultarse el estudio de José A. Pérez Bowie (2006): *Poética teatral de Gonzalo Torrente Ballester*. Vilagarcía de Arousa: Mirabel Editorial.

sición, supone un apelativo al presente pues la literatura sólo exige el conocimiento previo para poder reproducirla desde sus coordenadas en contra de cualquier intención de fosilizar su construcción.

En cuando a su resonancia, buscando un eco en los materiales culturales con los que está construida, *La rosa de los vientos* presenta una idea multi-temática “fuera de concurso”<sup>4</sup>, como el propio escritor afirma. Poniente, lugar donde se sitúa la acción, es hermético<sup>5</sup> y en apariencia, el comportamiento de su sociedad puede confundirse con el de una nación étnica, como ocurre en *La Gitanilla* de Cervantes, donde el determinismo del linaje<sup>6</sup> es absolutamente insoslayable. En Poniente no se establece una genealogía de grupo humano ya que GTB crea una “ciudadela” que dispone de unas características similares a las del ducado independiente de Schleswig-Holstein<sup>7</sup> configurándola como una sociedad estatal o política, pero no gentilicia. En ella se contraen pueblo y país mimetizando la convivencia de esa España de línea tradicional, con esa otra España en línea con la cultura europea, presentadas por oposición y contraste como conciencia dividida en el mismo espacio y tiempo.

Para lograr la biocenosis de Poniente se describe un escenario de ficción atlántico que recuerda pictóricamente a Vigo, pues dicha ciudad está situada en “un estrecho famoso a causa de las batallas navales” y es “favorable a la poesía” (Torrente Ballester, 1985: 33). Ciertamente en Vigo tuvo lugar la Batalla de Rande, y fue en su bahía donde Julio Verne sumergió al Nautilus en busca

<sup>4</sup> En sus conversaciones con Carmen Becerra: “Yo creo que no hay un tema por cuanto que esta novela es una novela..., yo diría fuera de concurso. Es una novela que no está proyectada de antemano, que no está vivida, que es una ocurrencia inmediata. En ella utilizo materiales heterogéneos, siempre condicionados por la historia, y además experiencias de muy distinta clase” (Becerra, 1990: 112).

<sup>5</sup> Obsérvese cómo se dibuja el acordonamiento de Poniente en esta pregunta de la Emperatriz Úrsula Cristina al violinista Werfel: “Y usted, ¿por qué está encerrado en este pueblo, en este país? Usted pudiera ser el rival de Ruggiero” (Torrente Ballester, 1985: 122).

<sup>6</sup> Téngase presente que *La Gitanilla* no era gitana de sangre y este disfraz de raza gitana se desvanece cuando su abuela adoptiva delata el hurto de la joven cuando era niña. Una vez eliminada esa careta, pasa a ser considerada como la noble Constanza de Acebedo que le pertenecía ser, y Andrés Caballero, su marido, recupera su identidad como Juan de Cárcamo, su verdadero nombre de noble. Ellos alcanzarán la felicidad fuera de aquel poblado; en este sentido, existe cierta analogía con los personajes principales de *La rosa de los vientos* que “artimañan todo un enredo” para poder vivir felices en el exilio de manera anónima.

<sup>7</sup> La historia básica que GTB tuvo en cuenta fue la de cómo este ducado fue invadido y anexionado por el emperador de Alemania (cf. Becerra, 1990: 88). Podemos relacionar con el himno final de Poniente el anthem de Schleswig-Holstein, conocido como *Schleswig-Holstein, meerumschlungen*, compuesto para el festival de la canción de Schleswiger (*Schleswiger Sängerefest*) de 1844, que expresa sentimientos de unidad e independencia revertidos en la búsqueda de un camino mejor, pues comparte esa esencia de batalla por la libertad.

de tesoros. De esta ciudad recoge también determinadas características humanas y sociales, aunque de otro entonces<sup>8</sup>. Poniente tiene color de atardecer, y señala lo trágico, pues el Oeste es la dirección hacia donde queda “la fecha de la muerte personal” (Torrente Ballester, 1980:44), donde el sol penetra más allá de la curva del horizonte.

GTB vivió algunas temporadas en la ciudad de Vigo y quizá el cuadro que guarnece en ella sea el que mejor soporte “realidades tan poco tolerables y, sobre todo, tan poco inteligibles como el infinito y el absurdo” (cf. Torrente Ballester, 1980: 45). En una entrevista con José Luis Balbín, el periodista le preguntó sobre su estancia en París<sup>9</sup>, GTB explicó cómo fue su regreso: “Yo consigo pasaje en un barco inglés. Al pasar por Vigo telefoneé a mi padre y mi padre me arregló lo de desembarcar en Vigo después de haberme dicho por qué no continuas, porque aquí han matado a todos tus amigos” (Torrente y Suberviola, 2010: 11’18’’-11’45’’). Es posible que una parte de esa experiencia personal, de ese recuerdo amargo, se incorpore al mundo de *La rosa de los vientos*. Decía Max Estrella que “el sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada” (Valle-Inclán, 1973: 132) y precisamente en esta obra se traduce esa estética sobrevolando un margen histórico.

Alejada de las exigencias racionales, en esta novela lo sentimental aparece mezclado con lo mágico. La consciencia del presente que permite relacionar lo pasado con lo futuro es una consciencia perturbada, porque los personajes viven en un mundo abstracto, que se construye con referencia a elementos concretos, pero donde la razón está aniquilada. El empleo de la fecha recurrente del diecisiete, sin precisar mes ni año, sincretiza dos elementos concretos pudiendo sugerir simultáneamente aquel levantarse republicano del 17 de abril de 1931 o aquel 17 de julio de 1936 del estallido de la Guerra Civil. La visión conjunta de estos dos episodios refleja una idea del tiempo dibujando una panorámica inabarcable que se dobla como frontera infinita. Esa línea recta, que

<sup>8</sup> A modo de caracterización, para esta ciudad imaginaria crea un escudo en el que se lee *allende*, en gallego, que significa más allá, referencia al lema nacional *plus ultra* (anterior a *Una, grande y libre*), y también una bandera de cruces con colores rojo y blanco (Torrente Ballester, 1985: 33). Curiosamente, hay una coincidencia en el color de la bandera de Vigo con la del ducado Schleswig-Holstein que puede apreciarse en el cuadro *La toma de la isla de Als por Prusia*, de Wilhem Camphausen.

<sup>9</sup> En 1936 GTB viajó a París a principios de julio, y volvió en octubre; estando allí se produjo el estallido de la guerra civil. Había aprobado una oposición para la plaza de profesor auxiliar de Historia Antigua en la Universidad de Santiago que le había otorgado una beca para realizar dicha estancia de investigación (cf. Ponte Far, 2015: 11).

se hunde en círculo, admite los siguientes movimientos laterales, quedando “el pasado a la izquierda, enfrente lo presente y el futuro a la derecha” (cf. Torrente Ballester, 1980: 44). La elección de dicha fecha, como simbiosis de lo diverso, es idónea por poseer las cualidades necesarias para la utilización de tales procedimientos, casi más próximos a una fuga, como la retrogradación e incluso la inversión, permitiendo establecer paralelismos con el cambio de I República a Monarquía en el S. XIX, originando una imagen casi simétrica.

Aunque los efectos ambientales recuerden el París de las *Memorias*<sup>10</sup> de los hermanos Edmond y Jules Goncourt y dé la sensación de estar en los últimos años del Imperio de Napoleón III, todos, al fin y a la postre, son materiales históricos para crear una realidad poética. Puede decirse que percibimos el reflejo de una suma de determinadas condiciones históricas, económicas, políticas, culturales, etc., cuya síntesis está presente en ese marco de “ciudadela” en la que “lo que está fuera hace peligrar lo que está dentro”<sup>11</sup> (Sánchez Dragó, 1983: 17'36''- 25'25'').

Las páginas de esta novela son una fantasía derivada de los cuentos que GTB escuchaba de niño sobre la Santa Compañía, escrita sobre un palimpsesto que conserva las huellas y las pisadas de *Macbeth* y de *Noches Florentinas*<sup>12</sup>. En este mundo de brujas, de demonios, de espíritus, de exuberancia, misterio, oscurantismo, etc., etc. El escritor se nutre de Heine para caracterizar al personaje central masculino y de Shakespeare para caracterizar a sus hijas.

El Tonto, apodo por el cual es conocido el gran duque Ferdinando Luis, posee una facultad de transformación expedita, cualidad inherente al diablo y que facilita el parecer por fuera lo que no se es. Se trata de una habilidad que caracteriza a los espíritus elementales, aunque en esta novela de espanto y risa la posea un personaje divertido que carece de la terribilidad de un Lucifer y está más en analogía con un *demo* de tipo gallego al igual que su Leporello<sup>13</sup>, el cual también se encaja en la “figura del farsante”.

<sup>10</sup> En las conversaciones con Carmen Becerra, GTB expone, con ejemplos, los elementos que tomó de esta obra de los hermanos Goncourt (Becerra, 1990: 170).

<sup>11</sup> Para dar luz a la imagen y a la expresión concreta de “ciudadela”, puede resultar de interés escuchar un extracto del documental *España como problema* dirigido por Fernando Sánchez Dragó donde, en una mesa debate, se reflexiona sobre pasado de España para mirar hacia su futuro. Es además un documental cercano al momento creativo de *La rosa de los vientos*, que se publicó sólo dos años después.

<sup>12</sup> En el prólogo de *La rosa de los vientos* el autor confiesa estas dos deudas con Shakespeare y con Heine. De este último incluso cuenta que tenía la siguiente edición: Enrique Heine (1932).

<sup>13</sup> Leporello es un personaje de la novela *D. Juan* y su carácter de *demo* procede de los cuentos que GTB escuchaba de niño (cf. Becerra, 1990: 169).

El racionalismo de *El Tonto* es una licencia literaria, pues hace creer en sus Memorias que se acepta como un derrotado, pero pacta el destierro en lugar de la muerte y así vence al Destino. Sus propias “condiciones rompen leyes” y al marcharse de Poniente alcanza la felicidad, comentada ya en el prólogo, con una pareja desconocida. Quizá la persona que le acompaña sea su hijastra Myriam, quien parece fingir su marcha al inicio de la historia para regresar disfrazada, de forma muy grandilocuente, como una especie de Niña Bonita reeditada con atributos de Carlo Magno. Entra en Poniente destapando su tumba, emergiendo del Infierno y, por si el grado de inverosimilitud no fuera suficiente, llevando a su hermana colgada a caballo. Con la careta de ese otro yo y empleando una categoría muy superior a la del duque, la Emperatriz Úrsula Cristina, con su humor procaz, es la reina en un tablero donde lo natural se convierte en usurpar identidades falsas. Durante la narración se observa cómo entre pactos a escondidas, apariencias y mentiras, ellos mismos organizan esa invasión para justificar su partida, buscando su dicha; de este modo pueden ser libres como amantes fugitivos, aunque esto implique que alguien del pacto deba sacrificarse<sup>14</sup> y que, teniendo en cuenta el papel jugado por la otra hermana,<sup>15</sup> desdoblada en cómplice y atacante, siempre alguien se interponga en el camino de los amantes.

Así es cómo los días previos al destierro se reducen a una fiesta de seducciones, tentaciones y obras propias de quienes no renunciaron a Satanás. En esta guerra de final claro, toma relieve lo sutil e inadvertido. Pistas y conversaciones tensas, llenas de malicia y perspicacia, hierven en este juego de descubrir la identidad del otro, dejando ver un desarrollo argumental montado sobre una actitud lúdica.

La novela sostiene además en su contenido una idea que ratifica el materialismo filosófico como teoría de la literatura: la libertad siempre se ejerce a partir de causas. La renuncia a la felicidad de pareja es el claro punto de partida y, asimismo, lo que justifica que estemos ante una historia de amor, ya que el móvil de las acciones es alcanzar esa plenitud de hacer realidad un sueño de pareja.

El desenlace se conoce desde el inicio por lo que la intriga habitual desaparece, sin embargo los medios hacia esa libertad quedan por descubrir. Es una historia

<sup>14</sup> A la hora de idear y ordenar las acciones necesarias para realizar un proyecto entra en juego el burgomastre Cronstadt, que sacrifica la amistad al deber y muere en el lugar que correspondía al gran duque (Torrente Ballester, 1985: 263).

<sup>15</sup> El pacto entre las hermanas Myriam y Rosanna implica “aparentar lo que no es y mostrar, en lo que se finge ser, la verdad de lo que se quisiera ser” (cf. Torrente Ballester, 1985: 79).

escrita por alguien que se dirige al lugar en el que vivió esta pareja anónima y que cumple con la solicitud de publicar unos manuscritos enmascarando lo histórico y geográfico; o, con más precisión, un tal D. Mario entrega a un desconocido unos cartapacios exigiéndole que cuando publique los documentos que contienen, lo haga trastocando todo tipo de pistas que pudiesen identificarle<sup>16</sup>.

El resultado de esa adulteración se categoriza como “memorias”, pero en esa apariencia de estudio bibliográfico y crítico tal narración se aproxima a lo que podría denominarse “historia-poesía”<sup>17</sup>. “El hecho de estar escrito es lo que la hace real” (Torrente Ballester, 1985: 206) y, valiéndose de esta premisa, comienza la crítica desde la que se afirma que “la Historiografía no es más que una parodia de la opereta”<sup>18</sup>; es decir, mediante la emulación de lo pseudo-histórico crea una obra satírica que burla lo que parece una verdad inapelable o, como expone el autor, “lo que hay es una caricatura histórica del tipo opereta” (Becerra, 1990: 87).

A favor de lo propio de una opereta, estamos ante una historia de amor, usando unas figuras caricaturizadas, que tal vez no sean lo que son, sino *lo que representan*. En el personaje de la Emperatriz se plantea una doble anagnórisis que recoge el arquetipo de la púber/senex; suponiendo que es una mujer joven (Myriam) que finge ser y actúa como otra que dice tener cuarenta años (Úrsula Cristina) y que viene a participar, resucitada con otra hermana, en un episodio velado como Segundo Congreso de Karlsbad<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Todo empieza en un soslayado lugar al norte de Portugal adonde regresa D. Anníbal Mario Mkdonald de Torres Gago Coutinho Pinto da Camara da Rainha. D. Mario, es un personaje de *La sagalfuga de J. B.* En el prólogo de *La rosa de los vientos* se cuenta que murió casi sin dolor de un malestar que empezó a la hora del crepúsculo y se lo llevó a la madrugada. Los legajos que donó contenían *El manuscrito de la Princesa* (muy buscado por la Policía Imperial como una bomba que pudiera destruir el Orden), las memorias escritas por D. Mario y un poema que se tituló Reflexión XIII, muy apropiado para ir al lado oculto de la luna, es decir, a lo que ocurre en las noches. Esto significa que el nombre de D. Mario es como una careta puesta sobre el nombre Ferdinando Luis o que siembra esa duda.

<sup>17</sup> El término “Historia-poesía” es la manera en la que GTB prefiere designar a lo que algunos llaman despectivamente “Historia-ficción”. Tal como él lo expresaba, “es la historia que se acoge, no a las reglas de investigación positiva (aunque a veces las utilice), sino a la imaginación y a las musas, como género poético, a la manera de lo que fue la historia en sus comienzos, poniendo como ejemplo a Herodoto” (cf. Sánchez Dragó, 1980: 12-13).

<sup>18</sup> Esta cita de W.H. Finke está colocada en la página que GTB incluye entre la *Justificación* y la *Reflexión XIII*, donde se trata la intención de la obra antes de entrar en los capítulos. (Torrente Ballester, 1985: 17).

<sup>19</sup> La novela transcurre en un mundo fantástico lleno de brujas, fantasmas, etc. donde las figuras femeninas son extremadamente poderosas en asuntos políticos. El Segundo Congreso de Karlsbad puede interpretarse como un guiño a la II República, aunque realmente es una reunión de brujas (cf. Torrente Ballester, 1985: 221 y 253).

Hasta aquí, si Ferdinando Luis es el gobernante, la figura de ella adquiere la significación de una España frustrada, pero tozuda. La feminidad de su yo heterónimo podría interpretarse como la personificación de la sociedad estatal<sup>20</sup> que encarnaría la soberanía nacional, es decir, el poder político supremo que corresponde al pueblo, “como si su ser participase de todos los hombres” (Pessoa, 1966: 96). Este sujeto operatorio representa una entidad abstracta vinculada al espacio físico de Poniente, donde ondea una bandera que dice “*allende*”. Aunque cabe preguntarse qué España<sup>21</sup>, ambas figuras conforman el sentido de esa expresión imperial encaramada a las Columnas de Hércules, que sobrevive hasta nuestros días, pues de ambos, quien asume ese “ir más allá”, como representante ideológico, es el Gran Duque Ferdinando Luis, que al gobernar es quien designa los límites y acordona o flexibiliza la frontera de Poniente para alcanzar el infinito.

Existe una idea de libertad objetivada en ambas figuras<sup>22</sup>, y si, siguiendo a Gustavo Bueno, “la libertad es la lucha por el poder para dominar a los demás”<sup>23</sup>, GTB nos devuelve a Macbeth para conferir un poder sobrenatural a las hermanas Myriam y Rosanna otorgándoles las características propias de las antiguas Mujeres Poderosas y de las Magas (cf. Torrente Ballester, 1985: 16). Esta gran mujer enamorada del diablo puede desdoblarse, perderse en sí misma, y reordenar sus múltiples caras como una única facción indistinguible: “Thrice to thine, and thrice to mine, and thrice again, to make up nine”<sup>24</sup> (Torrente Ballester, 1985: 17).

<sup>20</sup> La figura principal femenina puede interpretarse como una personificación de la sociedad estatal y la masculina como la personificación del representante de la soberanía. A modo de ejemplo esta personificación femenina del estado, además de servir para humanizar lo que es mito, fue un recurso también empleado por Victoria Eugenia de Battenberg que, muy agudamente, describió a su marido diciendo que “a pesar de sus errores, Alfonso amaba profundamente a los españoles y se sentía como un enamorado al que su novia abandona sin ninguna razón”.

<sup>21</sup> En esta feminización del Estado, siguiendo la línea de Pessoa en la que el yo es movedizo, pueden estar representados los diferentes tipos de gobierno habidos en ese margen aproximado de 40 años: la república presidencialista, la monarquía constitucional, la república parlamentaria y entrada en la dictadura.

<sup>22</sup> Esto se subraya cuando la Emperatriz Úrsula Cristina y el Gran Duque Ferdinando Luis deciden disfrazarse de condes Korda. De hecho en una conversación con él, en su terraza, Úrsula Cristina le dice conjugando el modo condicional: “¿Cómo me gustaría pasar a la Historia como la condesa Korda, la que ayudó al Gran Duque Ferdinando Luis en su lucha a muerte por la libertad!” (Torrente Ballester, 1985: 100).

<sup>23</sup> Desde las coordenadas del sistema del materialismo filosófico puede servir de referencia la siguiente obra de Gustavo Bueno (1996): *El sentido de la vida, seis lecturas de filosofía moral*. Oviedo: Pentalfa.

<sup>24</sup> GTB termina su *Prólogo* con esta cita. Se trata de un extracto que aparece en la escena tercera del primer acto de Macbeth, y significa “tres veces por mí, tres veces por ti y tres veces de nuevo, para sumar nueve” y lo pronuncian las tres brujas de Macbeth, que suman nueve al girar en círculo cogidas de la mano. El círculo es una figura geométrica que se forma varias veces a lo largo del argumento de *La rosa de los vientos* y asociada al caos, siempre en momentos previos a la posibilidad de alcanzar la paz, en el que el encanto termina para intentar salir de esa realidad perturbada, pues la frase siguiente es *Peace! Charm's wound up* (¡Paz! El encanto terminó).

Con este tipo de deformaciones ominosas en las figuras, estamos ante una novela que pivota sobre la apariencia, y que además nos conduce hacia un apocalipsis mayúsculo, entendido tanto como revelación sobrenatural, como cataclismo que altera a los Reyes y a los Dioses. Contiene una apreciable cantidad de detalles y elementos grotescos para perfilar a los personajes y, de este modo, producir la impresión de que todo parece real y veraz. De estos materiales, que permiten dibujar y componer las figuras, se puede apropiarse una opereta, sin embargo, para saber cómo y dónde colocarlos, es imprescindible resolver el tema de la línea temporal que, en la novela, está deshilvanada.

Reintegrar la fluencia de los hechos requiere identificar los bloques de tiempo, tallar con exactitud y quitar de ellos lo que sobra, precisando el espacio dramático, escénico y pictórico, hasta lograr la perspectiva de un conjunto general y de cada parte, matemáticamente colocada<sup>25</sup>, bien sea arriba, abajo, en la lejanía o en la cercanía, otorgándole la “sensibilidad” que como “novela para ver y oír” le pertenece. A la hora de recomponer la historia sesgada, el lector será la máquina articuladora, y el mecanismo el artefacto operístico.

La adaptabilidad de los componentes de esta novela permite acomodarse a ese género dramático-musical, pues también se sirve de una serie de figuras a las que les da momentos de ópera. Con un adecuado reparto de voces podrían cantar arias, dúos y tríos a partir de los cuales se articularían las escenas y jornadas, siendo una opereta de barítono<sup>26</sup>; además, todos los movimientos y actividades de estas figuras están narrados atendiendo a un espacio escénico que presenta características propias de un escenario de ópera. La acción operística está sugerida hasta el punto de implicar a todo el equipo artístico necesario para llevar a cabo la representación, incluido el libretista y el compositor.

Si se contempla la posibilidad de materializar una recreación, por respeto al clima de la obra, debería trabajarse sobre el concepto de literatura sobre literatura y música sobre música, ya que en el texto hay citas y referencias explícitas a otros autores. Para lograr los cambios de ambiente y de atmósfera, podría uti-

<sup>25</sup> En cierto modo, GTB nos regresa a aquella civilización de la imagen, la medieval, donde el demonio también ocupaba un lugar privilegiado para dar explicaciones a lo rutinario y a lo sobrenatural. Cielo, Infierno, guerra, muerte son elementos suficientes para un apocalipsis y para una novela de espanto y risa.

<sup>26</sup> Valle-Inclán aparece caricaturizado como monsieur Sainte-Beuve, también llamado Barítono Frustrado, que es un gran fumador de puros habanos y está manco. Por esa descripción podemos entender que aquí está trasladado Valle-Inclán como una de las transformaciones que adquiere el protagonista. El humo de los habanos produce un efecto atmosférico similar a la niebla, creando incertidumbre, confusión... (cf. Torrente Ballester, 1985: 101).



lizarse como modelo *El retablo de Maese Pedro*<sup>27</sup>, de Manuel de Falla, obra en la que se crea una plantilla específica para buscar la sonoridad de los dos espacios temporales que existen a la vez: la representación de títeres que se remonta a los tiempos de Carlo Magno en el Alcázar de Zaragoza, y la del público que atiende a la representación. Así podría ocurrir en *La rosa de los vientos* cuando tiene lugar la escena de “El paso de Gasparini”<sup>28</sup>, recreación de un pasaje de *Noches Florentinas* tomando a Paganini como personaje novelesco, basada en su fama de relacionarse con el demonio (cf. Torrente Ballester, 1985: 255).

La cuestión reside en diseñar lo que se quiere para el fin que se pretende con un alto grado de minuciosidad<sup>29</sup>, pero lo más divertido de usar la música es cómo se puede ridiculizar la grandeza de alguien con instrumentos pequeños. Por ejemplo, en el *Retablo* cuando Maese Pedro canta a Dulcinea, suena de fondo un pícolo que se burla recurrentemente de él porque D. Quijote le acaba de destruir la hacienda, o también cuando en *Las bodas de Fígaro*, el sevillano Conde de Almadiva exclama “estoy aquí para juzgar”, momento en que le acompaña una flauta que pone en ridículo su poder. Podría recibir un tratamiento musical de este tipo la puesta en escena de los dos ejércitos que de un lado y de otro aparecen en *La rosa de los vientos*, casi como un contraste entre el mal y el bien, para ridiculizar el poder del ejército de esbirros de Águila del Este y enaltecer el de los 49 soldados de Ferdinando Luis, quizá alusión indirecta a aquella olvidada Oficina Pro-Cautivos de Alfonso XIII. Incluso los cuernos de pareja pueden ser elementos pictórico-musicales, como las llamadas de trompa (o corno francés) de *Las bodas de Fígaro* o de *Falstaff*, que también tendrían cabida en una posible adaptación de *La rosa de los vientos*. Aunque tal vez lo más importante, en cuanto a la relación texto-música, es que jamás ha existido un narrador aséptico.

En lo que se refiere a qué narrar, hay un orden operatorio<sup>30</sup> y, recordando que es necesaria una reconstrucción, debe tenerse en cuenta que “el lugar de los mate-

<sup>27</sup> En esta obra de media hora de duración aproximada sin pausa, se diferencian dos partes. La música está fragmentada hasta el suplicio del Moro, que es castigado por besar, y a partir de ahí va a haber más continuidad porque se acerca D. Gaíferos.

<sup>28</sup> Ruggiero Gasparini es un violinista, carbonario, que actúa con un acompañante en un teatro haciendo una especie de “concierto de humo” tan artístico como el de D. Torcuato en *La sagafuga de J. B.*

<sup>29</sup> Manuel de Falla, en el *Retablo de Maese Pedro*, incluso diferencia la orquesta de títeres dentro la de la plantilla completa como si hubiese una orquesta pequeñita dentro de una grande.

<sup>30</sup> Partiendo de que el narrador, Ferdinando Luis, dice: “El propio revoltijo de las cartas invita al orden” (Torrente Ballester, 1985: 65) se propone al lector un juego en base a la necesidad de organizar cronológicamente los hechos que vienen contados en cartas de las que salen apuntes sobre lo que ocurre tal mañana, tal mediodía, la tarde o tal noche. Hay un momento en el que llegan a superponerse las horas

riales se adapta al orden que nos impone el tiempo” (Torrente Ballester, 1985: 240), razón por la cual es preciso tener clara la dimensión de cada parte en proporción a su idea. Por otra parte, el ejercicio del conocimiento, debido al contexto fantástico, no debe de extrañar que también juegue en términos que no pertenezcan al orden de lo explicable. El hecho de estar situados en una realidad trascendental da rienda al uso propio de la precognición, retrocognición y simulcognición para poder ver el pasado, el futuro y lo que ocurre en varios lugares a la vez, de hecho la simulcognición puede ser lo más fácil de solucionar en un escenario.

En lo que atañe a la división en partes, el espacio dramático más reducido al que hace referencia varias veces, es el que empieza en el atardecer y acaba en el amanecer, es decir: la noche. Esta elisión supondría empezar por el himno en la Fiesta del Crepúsculo, contar lo sucedido aquella noche y llegar al polo opuesto térmicamente: el amanecer. ¿Cómo se llega hasta ese punto? hay una siguiente dimensión más amplia, con capacidad cíclica, que al menos completa las doce horas previas a esa sentencia de destronamiento<sup>31</sup>. ¿Cómo se consigue que parezcan unas memorias? añadiendo más años y más contexto para facultar la posibilidad de que exista una figura de observador<sup>32</sup>. Esta figura está demasiado alejada para pertenecer al espacio dramático y el hecho de estar incluida como participante es uno de los principales elementos del juego<sup>33</sup>. Es como si pudiese observar desde detrás de un telón con sus prismáticos y entrase en el relato puntual de “cómo se llevó el Destino a los Dioses de unos y a los Muertos de otros” (Torrente Ballester, 1985: 261) para variarlo y confundirlo anacrónicamente.

En cuanto a cómo es Poniente, se nos cuenta que a ciertas horas, detrás de una cortina, ve un mercado<sup>34</sup>, ubicado en un puerto con canales. Los mástiles

---

creando una nebulosa propia de un fenómeno paranormal (simulcognición), pero existe tal orden operatorio, dado que es inevitable que cada 24 horas transcurra un día. Lo más escondido en las referencias es la noche y entender qué significa el paso de Gasparini. Para Espinosa, al que me remito, la libertad es el ejercicio del conocimiento del orden operatorio, de lo inevitable porque rebasa la voluntad humana.

<sup>31</sup> Lo que confiere este sentido cíclico es la visualización de la llegada y de la partida de las figuras al puerto en barco. La conclusión de su significado se extrae comparativamente.

<sup>32</sup> En este caso tendríamos un marco histórico que sería aproximadamente desde la forma de gobierno de república presidencialista (1873-1874) hasta bien entrada la dictadura militar unipartidista de Franco (1939-1975). De esta manera el autor puede mostrar las diferencias entre ambas repúblicas, porque vuelve atrás con una perspectiva del tiempo más amplia.

<sup>33</sup> Se trata de la persona que se esconde en D. Mario y en el Gran Duque Ferninando Luis y que se sirve de su otro yo como Almirante, para corregir un aspecto de la historia que él contempla. Será de especial interés el paso de Gasparini para comprender su participación.

<sup>34</sup> Los coloridos y variopintos puestos del mercado se describen en la primera carta del Sargento Paulus al Gran Duque Ferdinand Luis (Torrente Ballester, 1985: 30-31).

de los veleros cierran el horizonte, quizá como aquella sebo o vallado<sup>35</sup>, pero en contraste con el infinito, literalmente la ciudadela es “la opresión de lo minúsculo” (Torrente Ballester, 1985: 241). Para hacerse una idea, Ferdinando Luis contaba que “es muy frecuente que, desde la cocina de un velero, un marmitón le pida un poco de sal a una señora que está barriendo la acera frente a su puerta” (Torrente Ballester, 1985: 33).

No muy lejos está el castillo desde donde Ferdinando Luis puede ver Poniente, salvo cuando se interpone “una cortina gris impenetrable” formada por la lluvia (Torrente Ballester, 1985: 64). Está equipado con una mesa de reuniones o conspiraciones, que recuerda el prototipo de la tabla redonda, sobre la que estaban todas las copias de las cartas de la estalefa real<sup>36</sup>, y, en sus inmediaciones, se encuentra un pequeño salón o terraza reservado para él, que “queda encima de la mar con espuma y acantilado al pie” (Torrente Ballester, 1985: 32) que trae a la memoria el que se describe en el final de *Quizá nos lleve el viento al infinito*: “A la vista de mi terraza, muy cerca, rompe la mar en unas rocas cuya cima más alta no he visto nunca barrida por las aguas, aunque sí por el viento, o levemente tocada por la brisa. Suelo sentarme allí para contemplar el horizonte, donde hay grises de plata y púrpuras intensos” (Torrente Ballester, 1984: 269).

Desde esa terraza contempla las puestas de sol en su mundo cotidiano distante pero conectado con el otro.

Poniente tiene un Palacio que cuenta con unas escaleras de mármol blanco que se mancharán de sangre<sup>37</sup>. Sus paredes son color escarlata y su salón está conectado por un corredor con otro salón pintado de dorado y éste con otro pintado de verde<sup>38</sup> ordenados según el tamaño, siendo el verde el más pequeño y con menos escaleras en su entrada. Conociendo los significados de esos colores entenderán a qué me refiero cuando les digo que más de un personaje agarrará

<sup>35</sup> Personalmente me sugiere una alegoría que puede proceder del poema *L' infinito* de Giacomo Leopardi.

<sup>36</sup> Las cartas son un elemento cuyo conocimiento da ventaja a unos sobre otros; por ejemplo Ferdinando Luis, que tenía el privilegio de poseer copias de todas ellas, decía: “Rosanna ignoró siempre y lo sigue ignorando que de todas las cartas que pasaban por la estalefa real, yo recibía copia” (Torrente Ballester, 1985: 77). El acceso a esa información es privilegiado y él la comparte con quien quiere, por eso en ese lugar se dan importantes citas.

<sup>37</sup> El humor torrentino se acompaña de episodios despiadados en su visión del hombre y del mundo. La temática de la muerte está presente y el color rojo de la sangre será especialmente vistoso sobre estas escaleras blancas (Torrente Ballester, 1985: 49).

<sup>38</sup> En esta conexión de habitáculos aparecen los colores que en el cristianismo representan la Sangre de Cristo, la Purificación y la Vida Nueva (cf. Torrente Ballester, 1985: 216).

una copa y beberá vino. La *Reflexión XIII* les hará preguntarse: ¿quién se pasará la lengua por los labios resecos? y... *La respuesta está flotando en el viento*<sup>39</sup>.

Podría considerarse la posibilidad de coexistencia de un pequeño escenario con un macro-espacio diferenciado por llevar siempre delante la palabra Gran, con mayúscula: una Gran Avenida de la Gloriosa Esperanza, una Gran Plaza de los Reyes Antiguos y una Gran Puerta adintelada. Se trata de un espacio escénico en el que se avecinan entradas solemnes, de pompa y circunstancia; mientras que, respecto al interior del edificio, el Palacio, o mejor dicho, el conjunto de “Salones Contiguos”, podrían convertirse en una gran pasarela de escaleras derribando sus paredes de pequeñas ventanas hasta alzarse monumentalmente esa Gran Puerta (sustituyendo el ventanal de la galería), en aquella alta explanada de la Colina de los Peñascos Mudos (cf. Torrente Ballester, 1985: 259). Es un decorado transformable y lleno de conexiones físicas que hace estallar la sensación de hermetismo. Incluso, la disposición a modo de escalera en la que acaba el escenario, crea el lugar idóneo para situar el coro de ópera y otorgar protagonismo al pueblo cantando cara el mar haciendo volar su pensamiento casi “al estilo *Va, pensiero*”<sup>40</sup>, si el ídolo caído es el de las alas doradas, como parece.

Ese es el momento en el que tiene lugar la Fiesta del Crepúsculo, una solemnidad a la que acuden los habitantes de Poniente que consiste en ver el atardecer; costumbre que seguramente tiene millones de años de antigüedad y que apela a un fondo antropológico prerromano. Como punto de origen contrasta con los otros dos linajes que giran en sentido cíclico: el grecorromano representado por los Dioses y el carolingio representado por los Reyes Antiguos<sup>41</sup>. Esta acción se produce en el lugar más emblemático y más espectacular escénicamente. Formalmente también marca lo que queda a la izquierda y a la derecha, como un antes y un después. En esa última tarde “la niebla gris rompe

<sup>39</sup> Es una referencia a Bob Dylan, a su canción *Blowin' In The Wind*, en homenaje a su reciente Premio Nobel de Literatura.

<sup>40</sup> Se trata del patriótico coro final de *Nabucco*, que está en la cuarta parte de la ópera: “el ídolo caído”. Lo plateado y lo dorado tienen una significación simbólica, asociada una a los dioses, icono del pensamiento liberal republicano, y otra a los reyes, la plata.

<sup>41</sup> Recordemos que GTB decía, en el Prólogo a *Gárgoris y Habidis*, que “Europa fue la gran aniquiladora de España enviando sus ideas y sus reformas desde París, desde Cluny, desde Roma (más tarde desde Londres, Berlín y Moscú)” y que la verdadera España no es la de las derechas o las izquierdas “sino esa que no llegó a ser, esa que tropezó en su camino con el Imperio Romano, con el cristianismo católico, con el racionalismo francés y quizás últimamente con el liberalismo y con el socialismo en cuanto variedades del racionalismo” (Sánchez Dragó, 1980: 11-12).

en grietas escarlata”<sup>42</sup>, es la primera vez que se ve el color escarlata, apelando a que una franja en la bandera es diferente; su color anuncia un sacrificio y vuelve a dialogar con el final de *Quizá nos lleve el viento al infinito*: “Lo que pienso es que, ese día, en esa cima de la roca, derramaré las cenizas de Irina y me transmutaré en vilano, porque nada hay más sutil en que pueda cambiarme. Lo haré un atardecer cuando el aire se mueva. Si escojo bien el instante, quizás nos lleve el viento al infinito” (Torrente Ballester, 1984: 269).

Además, el calado dramático del anacronismo que se produce en ese lugar de “la roca” está en coalescencia con la verdad más dura, si, con las notas que el autor nos da, pensamos en aquella puerta pétrea situada en el Monte del Castro (Vigo): “Hay, en mi pueblo, una enorme explanada, que llaman del Castillo, donde no hubo castillo jamás, ni proyecto, ni leyenda, ni más que nombre inexplicable; sí una puerta tremenda por lo ancha, por lo recio de sus piedras, que se conserva aislada como recuerdo no se sabe de qué ni tampoco de quién: puerta, probablemente de sí misma, ni recuerdo ni nada” (Torrente Ballester, 1985: 267).

Durante el año 1936 fueron ejecutadas varias personas justo en una de las puertas que hoy dan entrada a un espléndido mirador. Su arquetipo coincide con la de aquella ventana o gran puerta que en *La rosa de los vientos* los habitantes de Poniente atraviesan cogidos de la mano experimentando un placer espiritual. Si fuese cierto que en esta ficción esté guardada un pedazo del pasado del escritor, su reacción es la de alguien que sabe sobreponerse al sufrimiento de la pérdida humana y que a través de su libro sonríe, como Cervantes al escribir el *Quijote*, del mismo modo que Arnold Hauser descubría su humor tanto en el sentido de “transparencia de lo cómico a través de lo trágico, como de la presencia de lo trágico en lo cómico” (Montero, 2006: 115).

Toda la narración está envuelta de naturaleza y repleta de simbología visual. Por ejemplo, hablando del espacio pictórico, el autor revela que recreó una marina de Iván Aivazovsky<sup>43</sup> para imaginar cómo los barcos iban de un lugar a otro (cf. Becerra, 1990: 112). Puede ser útil también en esa *revelatio* final en la que las figuras se quitan la careta y cada uno se despide por un rumbo de la rosa diferente: Céforo, Noto, Euro o Bóreas:

<sup>42</sup> Dice el texto que en aquellos días hubo una niebla total hasta: “aquella tarde cuando rompió la niebla gris en grietas escarlata, y la gente se echó a la calle alucinada por aquel anuncio del sol. La Emperatriz se calmó, como solía acontecer, y después de los denuetos vinieron las sonrisas, y, tras los improprios, las reflexiones” (Torrente Ballester, 1985: 253).

<sup>43</sup> La imagen que se muestra a continuación es la del cuadro titulado *El zar Nicolás I pasa revista a su flota del Mar Negro*. De sus marinas, este cuadro es el que más se parece a la descripción citada.

A la hora del crepúsculo del día diecisiete, una linda fragata negra y verde se acercaba a la costa, dando bordadas, y pasó bastante cerca del faro y del espigón: tan esbelta, que la gente se recreaba en mirarla, un poco borrosa del perfil a aquella hora; y yo no sé en virtud de qué fenómeno, óptico o mágico, hubo un momento largo en el que se multiplicó en incontables fragatas, iguales y con las velas hinchadas, que surgían del horizonte como puede surgir la escuadra rusa cuando el zar la revista (Torrente Ballester, 1985: 88).



Regresando a la finalidad, tal como la expresaba el autor: “se puede recargar el arte de contenidos políticos, religiosos, filosóficos, pero aquello que lo soporta es impermeable a tales contenidos: es un sistema libre de formas, sin otra finalidad que ellas mismas, que se llama juego” (Torrente Ballester, 1987: 55). Pues bien, lo más llamativo de su juego, en este caso, es la arquitectura narrativa que, tomando como base aquella construcción de Salones Contiguos, genera un innovador procedimiento literario, en virtud del cual la conectividad espacial es cambiante al igual que es variable lo que se proyecta en cada habitáculo, de modo que se puede hacer girar o cambiar la perspectiva de la estructura<sup>44</sup>.

Si hay un personaje que nos conduce a través de estos conductos estructurales y a su vez encarna la representación del ser humano en momentos límite ese es Guntel. Había llegado en barco para tratar de impedir la inevitable in-

<sup>44</sup> Esta estructura arquitectónica está formada por salones de diferentes tamaños que están unidos por corredores separados por puertas. En los corredores puede haber espejos deformantes, como si al atravesarlos la figura del personaje cambiase. Pudiera pensarse que la imagen está inspirada en el siguiente verso del poema *Mar Português* de Pessoa: “Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas” (Pessoa, 1966: 93).

vasión de Poniente actuando de la manera más absurda, pues su cometido consistía en entregar algo tan burdo como el mensaje de una botella al Gran Duque, para así evitar su destronamiento. Lo más disparatado es que alrededor de su misión existe toda una trama de impedimentos que se toman su propósito como algo que es cierto. Una de las brujas lo engaña o él se deja engañar, perdiendo la botella, pero gracias a ese robo queda justificado el motivo reiterativamente absurdo por el cual el Gran Duque fue destronado. En esta última carta que escribe a su amigo Roberto, instando a entender lo decible en lugar de lo inefable, reconduce la dirección a través de la estructura:

Es evidente que los historiadores se reirán de mí, pero no lo es tanto que lo hagan las gentes de corazón, esas a las que no sólo convence la verdad, sino el modo como se cuenta. Pero tampoco puedo convertirme en el poeta frustrado que desciende de salón en salón, entiende bien, de salón importante a salón ínfimo, contando el mismo cuento con las mismas palabras encendidas, pero que con el tiempo serán pura rutina. Tengo suficiente sentido del ridículo como para comprender que sería al mismo tiempo el descenso a lo grotesco, ese exiliado político que sólo cuenta su caso, que vive para contarlo y acaba en caricatura de sí mismo. El ejemplo del Almirante se me impone: buena parte de su indiscutible dignidad le viene del silencio que guarda sobre su pasado (Torrente Ballester, 1985: 246).

Curiosamente esta es una carta que no llega a las manos del duque Ferdinando Luis, y su contenido obliga a rectificar todas las ideas que se tenían sobre Guntel, pues un nesciente utensilio manejado se convierte en el personaje más racional. El joven poeta que había desembarcado programado para salvar al gran duque del destierro es Nadie, pero nos dirige hacia su creador y nos insta a que averigüemos quién es. Él es sólo una botella, reducido al objeto que portaba, pero una botella con un mensaje dentro que reta al lector a “entender bien”, es decir, a “ser capaz de escuchar la forma narrativa de la misma manera cómo ve el número de partes de la forma de un puente”<sup>45</sup>. Le cuesta aceptar haber sido lanzado al mundo como burla o como excusa y, rayando el extremo épico, aunque su impotencia física le impida continuar; su programación es

<sup>45</sup> La frase original de Leonard Berstein, referida a la forma sonata, es “cualquiera es capaz de disfrutar de una melodía o de un ritmo. Eso es fácil. Pero un verdadero oyente escucha mucho más. Es capaz de escuchar la forma de una pieza de la misma manera cómo ve las tres partes de la forma de un puente” (Berstein, 2006: 265).

tan firme que es incapaz de abandonar la dirección para encontrar al gran duque, ya que es un accesorio narrativo a su servicio. Juzga que antes de contar unas memorias falsas conviene guardar silencio.

Pero su ánimo en alcanzar el objetivo no se frena y, como si viera un tema mal desenvuelto, cuenta cómo es capaz de llegar hasta el gran duque en dirección descendente, desde el salón importante al salón ínfimo. De haberlo alcanzado se hubiese transformado en la caricatura de su descenso, cosa que al Gran Duque no le interesaba narrar, y llegar al final depende del esfuerzo del lector, por eso es a él a quien dirige esa ventaja para completar el recorrido de vuelta. Está dando a *La rosa de los vientos* el sentido de pasatiempo necesario presentándose como un utensilio que obliga a reorganizar las acciones para, a través de esa estructura de Salones Contiguos, remprender la marcha atrás de los acontecimientos consecutivamente.

Lo que se nos presenta es la parte de marco dramático que tiene forma de *crescendo* y desde lo culminante la misma construcción nos dirige al Infierno, o quién sabe si a lo que los teólogos llaman “futuros libres”... Aquella operación castrense que Márrika y Satán habían planeado tenía “punto de arranque, impulso suficiente de su conducta histórica completa, como principio de un arco cuyo brillo y cuyo fin ni el propio Satanás pudiera adivinar, aunque le anduviese cerca” (Torrente Ballester, 1985: 205).

Finalmente, todo quedó en el aire, en la apariencia, en el suspense de una transmutación en vilano. Si se hubiese entregado la botella, el recorrido de esta historia hubiese acabado en la tonalidad principal, quizá en el mismo lugar donde Ferdinando Luis y el Almirante habían hecho aquel pacto fáustico justo marcado por el solsticio de invierno, punto de arranque desde el cual los días crecen, y desde el cual los salones contiguos aumentan de tamaño, pero una vez alcanzado el punto álgido, gráficamente y tonalmente, la naturaleza regresa a la llaneza esencial del inicio. Lo que parece plano es redondo.

GTB afirmaba que “la forma misma de la obra de arte es fundamentalmente un juego” y precisamente esta lectura hacia atrás, es el resultado de una aplicación teórica con la que el autor supera lo que Ortega y Gasset designaba como *elemento dinámico*<sup>46</sup>, pues el lector completa la forma como una averi-

<sup>46</sup> El significado de “elemento dinámico” está definido por Ortega y Gasset, quien despreciaba los argumentos de suspense encaminados a través de ese dinamismo a alcanzar siempre un destino. GTB precisamente crea un elemento estructural de la narración que permite volver la mirada atrás y dar el sentido exacto a todos los elementos a posteriori (Becerra, 1990: 237-238). Aplicando su teoría, los factores dinámicos de *La rosa de los vientos*, en parte, tienen que ver con desenmascarar a los personajes, incluyendo al narrador.



guación ejercida sobre los materiales de los que se dispone<sup>47</sup>. Esas relaciones rítmicas entre relato y pensamiento se materializan como la hipóstasis de un trayecto histórico que atilda esa decadencia del XIX, proyectada hacia el XX. Podría aplicarse a sí mismo lo que él escribió como prólogo a *Gárgoris y Habidis* quien sabe si ya moviendo la máquina de narrar y de contar hacia la futura *Rosa de los vientos*:

Mediante la reflexión, mediante la hipótesis, se intenta alcanzar un cúmulo de verdades acerca de un tema histórico, en este caso de los más controvertidos, de los que provocan opiniones y aun acciones encontradas, tan violentas a veces como pueden ser unas guerras civiles. Dicho lo cual, resulta inútil añadir que se trata de España, una vez más, pues es el único tema que, con estas formulaciones que anteceden, puede darse por aludido (Sánchez Dragó, 1980: 8).

El mensaje de aquella botella, que todos creían un talismán, se perdió, pero podemos extraer de esta narración que lo que importa es la reflexión, guiada a través de un argumento lúdico, sobre *España como problema*<sup>48</sup>. Es una vista de conjunto que irradia un mensaje en el que el protagonista es el pueblo. La guerra no se ve, pero se cuenta lo que pasó y cómo murió Condradt y cómo Raniero violó a Rosanna, donde puede que haya personajes concretos detrás<sup>49</sup>. Quizá Ferdinando Luis sea un holograma, pues “¿quién se puede fiar de un narrador vencido?” (Torrente Ballester, 1985: 264), por ello, participar de esta

<sup>47</sup> Se cumplen sus tres convicciones, recogidas en *Cotufas en el golfo*, de que “sin forma no hay arte, toda forma es un juego y las normas y los principios deben ser el resultado de una averiguación ejercida sobre los materiales de que se dispone” (Torrente Ballester, 1987: 54).

<sup>48</sup> En 1949, Pedro Laín Entralgo publica un libro con ese título, *España como problema* (Madrid: Escelicer). Título que, en 1983, también sirve de rótulo a la serie de cuatro emisiones del programa *Biblioteca Nacional*, dirigido y presentado por Fernando Sánchez Dragó, al que ya nos hemos referido; en ellas participó GTB junto a José María Jover Zamora, Ernesto Giménez Caballero, José Luis Abellán y Federico Jiménez Losantos. Es interesante escuchar la explicación que GTB da a la que denomina “tíbetización” de España. Consiste en una serie de condiciones históricas que no se deben entender como el resultado de un ciclo fatalista sino como el resultado de unas acciones de unos señores que gobiernan un país y que crean de su país ese algo semejante a una pequeña ciudadela para protegerla de exterior (cf. Sánchez Dragó, 1983: 17'36'' - 25'25'').

<sup>49</sup> En *Guardo la voz, cedo la palabra* se formula la pregunta sobre qué personajes reales están detrás y hasta qué punto puede considerarse *La rosa de los vientos* como una novela histórica. Él responde que “la novela en su tuétano no es histórica, pudiéramos llamarle una pseudo novela histórica. Los personajes centrales ni existen, ni existieron; el Gran Duque, su mujer, sus hijas, nunca fueron reales, aunque Guillermo Federico Carlos y Carlos Federico Guillermo sean disimuladamente emperadores alemanes” (Becerra, 1990: 170). De todos modos, en *La rosa de los vientos* se encuentran formulaciones que incitan a pensar

realidad parapsicológica nos ayuda a saber qué hay detrás de lo que vemos: quienes son Dioses y quienes Muertos y “cómo se los llevó el Destino” (Torrente Ballester, 1985: 261). Deja en el aire la pregunta de adónde se los lleva esa rosa de los vientos que es brújula y es aire. *Quizás “los” lleve el viento al infinito*, podríamos pensar y, en efecto, hallar esa conciencia individual que nos permite saber “de dónde venimos, dónde estamos y adónde vamos” no pertenece al orden de lo explicable y más bien camina entre dos palabras comprometedoras: absurdo e infinito<sup>50</sup>; llevar a cabo acciones como mirarse en un espejo pueden dar como resultado no verse, y acciones como mirarse en el infinito puede que resulten en lo contrario<sup>51</sup>.

Asimismo, como operación posibilitada mediante unos términos materiales, la incorpórea opereta es absolutamente material, entendida desde la perspectiva del materialismo filosófico, al existir suficientes planos comunicantes vinculados en la estructura, el argumento y el alcance de ambos géneros. Sólo falta aplicar lo que se proyecta y por pensar en una dirección, quizá sea bueno mudarse al callejón del Gato para divertirse y seguir caricaturizando. Mirándonos en el espejo que nos transforma en Sancho, en aquel Sancho que fue Duque en un sueño ¿por qué no aceptar la condición metafórica de lo real? Mientras tanto, *Que el viento sea suave*<sup>52</sup>.

### Obras citadas:

- Becerra Suárez, Carmen (1990): *Guardo la voz, cedo la palabra. Conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*. Barcelona: Anthropos.
- Berstein, Leonard (2006): *El maestro invita a un concierto. Conciertos para jóvenes*. Madrid: Siruela.

---

en la historia contemporánea española por alusiones a cifras, sobre todo el XIII de Alfonso XIII alrededor del que coloca la Reflexión XIII y el capítulo XIII y también por la fecha polisémica del 17, que ya hemos comentado, en relación al inicio de la II República y al golpe de estado que da paso a la Guerra Civil.

<sup>50</sup> Empleando estos dos términos, a los que GTB se refirió con claridad en obras como *La isla de los jacintos cortados*: “La vista del conjunto de la historia es accesible a todo el que sea capaz de soportar realidades tan poco tolerables y, sobre todo, tan poco intelegibles con el infinito y el absurdo” (Torrente Ballester, 1980: 45).

<sup>51</sup> Al reflexionar sobre esta dualidad existente entre absurdo e infinito el autor hace un homenaje oculto a Valle-Inclán y a Pessoa al recuperar el accesorio del espejo, como en *Luces de bohemia* y *Mar portugués*, respectivamente, y a Leopardi recreando pictóricamente ese lugar recogido de *L'Infinito* detrás de la sebe que forman las estacas de los barcos y las filas de abedules que rodean el *caro* Poniente.

<sup>52</sup> Se trata del título del terceto *Soave sia il vento* de la ópera *Così fan tutte* que cantan desde su jardín Fiordiligi, Dorabella y Don Alfonso, mientras contemplan cómo Ferrando y Guglielmo se alejan partiendo hacia la guerra en barco.

- Bretal Martínez, Teresa (2015): “Sobre la opereta oculta en *La rosa de los vientos*”. En *La tabla redonda*, 13, 79-105.
- Bueno, Gustavo (1996): *El sentido de la vida, seis lecturas de filosofía moral*. Oviedo: Pentalfa.
- Heine, Enrique (1932): *Noches Florentinas y espíritus elementales*. Madrid: Revista de Occidente.
- González Maestro, Jesús (2006): *El concepto de ficción en la literatura*. Vilagarcía de Arousa: Mirabel.
- \_\_\_ (2007): *Las ascuas del Imperio. Crítica de las Novelas ejemplares de Cervantes desde el materialismo filosófico*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- \_\_\_ (2017): *Crítica de la razón literaria*, Vigo: Academia del Hispanismo.
- Laín Entralgo, Pedro (1949): *España como problema*. Madrid: Escelicer.
- Montero Reguera, José (2006): *Materiales del Quijote. La forja de un novelista*. Vigo: Universidade de Vigo.
- Pérez Bowie, José Antonio (2006): *Poética teatral de Gonzalo Torrente Ballester*. Vilagarcía de Arousa: Mirabel Editorial.
- Pessoa, Fernando (1966): *Páginas íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Ática.
- Ponte Far, José Antonio (2015): *Las ciudades de Torrente Ballester*. A Coruña: Deputación da Coruña.
- Sánchez Dragó, Fernando (dir.) (1983): *España como problema*. En *Biblioteca Nacional* (documental). Madrid: TVE.
- \_\_\_ (1980): *Gárgoris y Habidís. Una historia mágica de España*. Madrid: Hiperión.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1980): *La isla de los jacintos cortados*. Barcelona: Ediciones Destino.
- \_\_\_ (1984): *Quizá nos lleve el viento al infinito*. Barcelona: Plaza & Janes.
- \_\_\_ (1985): *La rosa de los vientos*. Barcelona: Ediciones Destino.
- \_\_\_ (1987): *Cotufas en el golfo*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Torrente, Luis Felipe y Suberviola, Daniel (dir.) (2010): *GTB x GTB. Gonzalo visto por Gonzalo* (documental). Madrid: TVE.
- Valle-Inclán, Ramón (1973): *Luces de Bohemia*. Madrid: Espasa-Calpe.



## ÍNDICE ONOMÁSTICO



**A**

- Abeigón, Tomás 353.  
 Abella, Santiago 584.  
 Abellán, José Luis 675.  
 Accinelli, José 141, 142.  
 Acorde 249, 259.  
 Adalid Garrido, María del 224.  
 Adalid, Marcial del 3, 11, 69, 70, 111, 112, 114, 118, 127, 128, 138, 151, 160, 171, 174, 177, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 237.  
 Adam, Adolphe 216.  
 Adán García, Tamar 4, 12, 477, 479.  
 Afife 516, 536.  
 Aguado Sánchez, E. 234.  
 Águila, José de Juan del 337, 348.  
 Aguilar, José María 237.  
 Aguirre, Julián 565.  
 Aivazovsky, Iván 671.  
 Alarcón, Pedro Antonio de 20.  
 Albacete Fuster, Enrique 171.  
 Albéniz, Isaac 382, 448, 550.  
 Alberdi, Juan Bautista 559, 565, 578.  
 Alberti, Rafael 454.  
 Alcalá Galiano, Antonio 416.  
 Alcalde, S. 457, 460.  
 Alcántara, Isabel 279.  
 Alcántara, Pilar 276, 277, 282.  
 Alcorta, Amancio 560, 564.  
 Aldaz, J. 320.  
 Alegre, Bartolomé 142.  
 Alén Garabato, Pilar 10, 35, 36, 39, 59, 289, 295, 303, 514, 523, 536.  
 Alfonso el Sabio Vid. Alfonso X.  
 Alfonso X 81, 83, 88, 595, 597, 607.  
 Alfonso XIII 78, 104, 171, 289, 528, 665, 667, 676.  
 Alfredo Nan de Allariz Vid. Fernández, Alfredo.  
 Alier, Ildefonso 519, 524, 533.  
 Alíns Juanós, Eusebio 313, 314.  
 Alió Brea, Francisco 171, 174.  
 Allen, Raymond B. 502, 503.  
 Allú, Francisco 207, 215, 219, 484.  
 Alonso Mallo, Severino 484.  
 Alonso Monteagudo, Xulio 4, 11, 395.  
 Alonso Montero, Xesús 615, 616, 619.  
 Alonso Ríos, Antón 201, 570.  
 Alonso Rodríguez, Eusebio 484.  
 Alonso Torreiro, J. L. 142, 158.  
 Alonso Valverde, Moisés 527.  
 Alonso, Celsa 60, 61, 116, 549, 581, 601.  
 Alonso, Crisanto 484.  
 Alonso, Jesús 528.  
 Alonso, Miguel 228.  
 Alonso, Silvia 626, 643.  
 Alonso, Teresa 297.  
 Alsina, José 331, 332, 344.  
 Alvajar, Ana María 292, 294.  
 Alvarells, Enrique 183, 184, 202.  
 Álvarez Blázquez, Xosé M<sup>a</sup> 468, 470, 477, 515, 536.  
 Álvarez de Sotomayor, Pedro 226.  
 Álvarez López, Marcelino 194, 202.  
 Álvarez Mendizábal, Juan 34.  
 Álvarez Novoa, Leonardo 484.  
 Álvarez Novoa, Rafael 484.  
 Álvarez Novoa, Ramón 483.  
 Álvarez Olmos, José 485.  
 Álvarez Quintero, Joaquín 343.  
 Álvarez Quintero, Serafín 331, 343.  
 Álvarez Rodríguez, Basilio 77.  
 Álvarez, Constante 484.  
 Álvarez, Darío 617.  
 Álvarez, Emilio 397.  
 Ambrosio Vid. Soutullo Otero, Reveriano.  
 Amenedo de Gómez, M<sup>a</sup> Luisa 273.  
 Amezquita Gómez, Isabel 273.  
 Amoedo, Alejo 4, 12, 507, 508, 511, 525, 537.  
 Anday, Rosette 297.  
 Andreu, Lorenzo 519, 523.  
 Anta Seoane, Adolfo 207, 214, 234, 243, 259.  
 Aparicio, Francisco 247.  
 Arámbarrí, Jesús 297.  
 Arana Fernández, Eduardo de 3, 10, 93, 94, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 115, 123, 178.  
 Arana, Joaquín de 171, 178.  
 Arana y Pérez, Ramón de 3, 10, 69, 74, 94, 95, 96, 100, 104, 106, 107, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 125, 126, 127, 153, 156, 157, 159, 160, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 174, 176, 177, 180, 208, 213, 227, 235.  
 Arbones Carballido, Ramón 524, 528.  
 Arbones Román, Elisa 524.  
 Arbones Román, Rosa 524.  
 Arbós, Enrique F. Vid. Fernández Arbós, Enrique.  
 Arbulo, Damián 484.  
 Arce Bueno, Julio C. 551, 555.  
 Arenal, Concepción 439.  
 Ares Carballo, Susana 192.  
 Ares Espiño, Javier 3, 11, 181, 202, 609, 619.  
 Areses Vidal, Rafael 353, 356.  
 Arias Andreu, Luís 300.  
 Arias Bal, Javier 499, 508.  
 Ariel Vid. Mitjana, Rafael.

- Arija Soutullo, María Rosa 519, 525, 536.  
 Aristóteles 654.  
 Arizaga R. 569.  
 Armada y Losada, Juan Bautista de 77, 78, 90, 227, 228, 236.  
 Arnau Palomar, Luis 171.  
 Arniches Barreda, Carlos 331, 343.  
 Arouet, François-Marie 132.  
 Arrau, Claudio 296.  
 Arregui Garay, Enrique 336.  
 Arregui, Faustino 246, 247.  
 Arrieta, Emilio 24, 138, 214, 216, 228, 234.  
 Aruej, Luis 336.  
 Arufe, Ramón 60.  
 Asenjo Barbieri, Francisco 171.  
 Asensio Más, Ramón 338.  
 Atadill, Julio 139, 140, 141, 158.  
 Auber, Daniel-François 476.  
 Aubin, Tony 201.  
 Auer, Leopoldo 197.  
 Avellán, Julián 454.
- B**
- Bacarisse, Salvador 448, 454.  
 Bach, Johann Sebastian 105, 171, 448, 483, 489, 629, 630, 639.  
 Badía, Conchita 616.  
 Bal y Gay, Jesús 4, 12, 84, 85, 88, 89, 459, 460, 462, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509.  
 Balguer, Víctor 138.  
 Balbín, José Luis 661.  
 Balboa, Oliva G. 340.  
 Baldomir, José 39, 40, 60, 99, 105, 112, 113, 114, 115, 136, 339, 347, 529, 534.  
 Ballesteros, Calixto 72, 89, 138.  
 Ballesteros, Miguel 138.  
 Balzac, Honoré de 428, 433.  
 Bañados, Aníbal 506, 507.  
 Bañeras Torres, Francisco 171, 313.  
 Bañeras, Jaime 171.  
 Bañobre, Eugenio 251, 259.  
 Barbeito y Herrera, Manuel 359, 360, 362, 363, 370.  
 Barce, Ramón 24, 506.  
 Bárcena Franco, Augusto 466, 467, 468, 469, 528.  
 Bárcena Franco, Manuel 466, 478.  
 Baroja, Pío 50.  
 Barreiro Fernández, Xosé Ramón 33, 60, 289, 303, 318, 323, 562, 578.  
 Barreiro Viñas, Vicente 353, 369, 361.  
 Barrera, Tomás 342.
- Barrios Cordal, Ascensión 441.  
 Barros Presas, Nuria 35, 48, 60.  
 Barros, Lois 281.  
 Bartók, Béla 567, 571.  
 Barzin, León 202.  
 Basa, Leopoldo 585, 586, 599.  
 Bascoy, Arturo 485.  
 Bascoy, Leandro 484.  
 Bascuas, Felipe 228.  
 Bataillon, Marcel 597.  
 Battenberg, Victoria Eugenia de 665.  
 Baudot, Gregorio 81, 88.  
 Bautista Cachaza, Julián 197, 507, 569, 570, 572, 573, 574, 575, 576, 577.  
 Bauzá, Cosme 171.  
 Beade Méndez, Ramón 192.  
 Becali, Ramón 456.  
 Becerra Suárez, Carmen 5, 12, 623, 627, 630, 635, 643, 644, 647, 655, 660, 662, 664, 671, 674, 675, 676.  
 Bécquer, Gustavo Adolfo 20.  
 Bedghout, Phía 570.  
 Beethoven, Ludwig van. 44, 69, 75, 105, 214, 218, 244, 315, 356, 443, 483, 625, 638.  
 Beiras Iglesias, Manuel 320.  
 Bellincioni y Lumley, Gema 472, 476.  
 Bellini, Vincenzo 50, 474.  
 Bello Gascón, Ángel 484.  
 Ben, Ftorch 499.  
 Benavente, Jacinto 343.  
 Benavides, Ana 506.  
 Ben-Cho-Shey: Vid. Fernández Oxea, Xosé Ramón.  
 Bendamio Montero, Miguel 83, 89.  
 Berdós, D.V. 171.  
 Berea Rodrigo, Canuto 96, 98, 105, 115, 133, 171, 241, 243, 514.  
 Berea Rodríguez, Canuto 96, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 115, 171, 320.  
 Berea Ximeno, Sebastián Canuto 96.  
 Berenguer Carisomo, Antonio 599.  
 Bergua, Alba 109, 116.  
 Beristain, José Francisco 512.  
 Berlioz, Héctor 171.  
 Bernárdez, Francisco Luis 595.  
 Berstein, Leonard 673, 676.  
 Bertorini Jones, Josefina 242.  
 Bertorini, Camilo 242.  
 Beynes, Nicolás 144.  
 Bianchini, Antonio 472, 475.  
 Bianchini, Francisco 171, 174.  
 Bianconi, Lorenzo 23, 29.



- Biveinis, Karolis 507.  
 Blanco Amor, Eduardo 201.  
 Blanco Amorín, José 484.  
 Blanco Porto, Antonio 293, 294, 353, 361, 363, 365, 366, 370.  
 Blanco Villa, L. 121, 158.  
 Blanco, Isidoro 42, 171, 562.  
 Blanco, Lois 618, 619.  
 Blasco, Eusebio 71, 89.  
 Blasco, Julio 377, 393, 394.  
 Blein Costas, Primitivo 518.  
 Bocanegra, Alejandro 309.  
 Boccherini, Luigi 50.  
 Boedo, Manuel 300.  
 Bonaparte, Napoleón 648, 662.  
 Bonastre, Francés 95, 116.  
 Bonilla, Alfredo 499.  
 Borbón, Gabriel de 145.  
 Borges, Jorge Luis 388.  
 Borodín, Alexander 315, 548.  
 Borondo Díaz, Rogelio 189.  
 Bossoni, Carlos 472.  
 Boulanger, Nadia 451.  
 Boulez, Pierre 502.  
 Bourgault-Ducoudray, Louis-Albert 113, 171.  
 Bóveda, Alexandre 363.  
 Bóveda, Xavier 610.  
 Brage, Ángel 317.  
 Brahms, Johannes 447, 495, 496, 500, 508.  
 Brailowsky, Alejandro 296.  
 Braña Muñíos, José 42, 171, 176, 228.  
 Brañas, Alfredo 308.  
 Brañas, Román 98.  
 Brendel, Alfred 500.  
 Brescia, Mario 617.  
 Bresciani, Antonio 427.  
 Bretal Martínez, Teresa 5, 12, 628, 657, 659, 677.  
 Bretón, Tomás 28, 171, 315, 332, 341, 342, 348.  
 Bruhmel, Jorge 106, 117.  
 Bueno, Gustavo 659, 665 677.  
 Buey, R. 171.  
 Buñuel, Luis 493.  
 Burgoa Fernández, Juan José 141, 158.  
 Burguete, Sol 343, 347.  
 Bussy Rabutin, Roger de 430.  
 Buxán, Antonio 506.
- C**
- Caamaño, Roberto 570, 594, 595, 598, 599, 605, 614.  
 Cabanillas, Ramón 83, 517, 522, 593, 615, 616.  
 Cabrera, Ramón 171.  
 Cainzos Corbeira, A. 142, 158.  
 Cal, Antonio 185.  
 Calcagno, Elsa 594.  
 Calderón Collantes, Saturnino 142.  
 Calderón de la Barca, Pedro 344.  
 Calé, Emilia 397.  
 Calle García, José Luis 60, 117, 153.  
 Calleja, Rafael 171, 339.  
 Calvo, Rafael 452.  
 Cambeiro Alís, Carlos 4, 11, 373, 377, 378, 379, 381, 382, 384, 385, 387, 388, 392, 393, 507.  
 Campo, Conrado del 27, 28, 30, 241, 242, 486.  
 Campo, Sibila 606, 619.  
 Campos, Teodoro 605, 609, 619.  
 Camps, Pompeyo 569.  
 Camus, Raoul 541.  
 Canals, J. M<sup>a</sup> 171.  
 Canaro, Francisco 388.  
 Cancela Montes, Alberto 41, 50, 60, 107, 117.  
 Cancela Montes, Beatriz 4, 11, 35, 41, 42, 43, 44, 46, 50, 57, 60, 101, 107, 117, 305, 541, 555.  
 Canda, E. 260.  
 Candiani, Clara 451.  
 Canel, José 357.  
 Canónigo Sampere 43.  
 Canosa, Saúl 507.  
 Cánovas, Antonio 171, 179, 307.  
 Cantal Mariño, José Antonio 4, 11, 349.  
 Cantizano Márquez, Blasina 625, 643.  
 Cañada, Silverio 122, 158, 167, 351, 370.  
 Cao Luaces, José María 564.  
 Capelán, Montserrat 3, 10, 11, 13, 39, 40, 60, 93, 116, 117, 118, 158, 159, 160, 168, 169, 235, 339, 347, 490, 537.  
 Capell i Martí, José 442.  
 Cappa, Antonio José 28.  
 Carballeira, Johan 359, 360, 362, 363, 370.  
 Carlo Magno 663, 667.  
 Carlos III 309.  
 Carlos IV 18, 30.  
 Carlos V 69.  
 Carnicer, Ramón 28.  
 Carré Aldao, Uxío/Eugenio 397, 516, 536.  
 Carreira, Xosé Manuel 123, 142, 158, 167, 197, 200, 202, 207, 234, 243, 245, 260, 314, 323, 477, 586, 587.  
 Carreras, Tino 333, 334.  
 Carriego, Evaristo 613.  
 Carrión, C. 320.  
 Carro, Luís 507.  
 Casal, Eliseo 483.  
 Casal, José 320.

- Casal, Julio 353.  
 Casal, Victoria 292, 294.  
 Casals, Eugenio 247, 454.  
 Casanova Casanova, Alicia 440.  
 Casanova de Cepeda, Carolina 172.  
 Casanova, Sofía 397, 546.  
 Casares Rodicio, Emilio 3, 10, 15, 18, 21, 22, 29, 61, 158, 207, 234, 237, 260, 340, 348, 462.  
 Casas, Álvaro de las. 82, 89.  
 Cases, Guillermo 452.  
 Casona, Alejandro 459.  
 Cassadó, Gaspar 356.  
 Castelao Vid. Rodríguez Castelao, Alfonso Daniel.  
 Castelar, Emilio 20, 637.  
 Castell, Ángel M<sup>a</sup> 248, 249, 251, 255, 260.  
 Castellanos Pinzón, M. D. 460.  
 Castelli, Aldo 21, 30  
 Castillo, Manuel del 320.  
 Castro Buendía, Guillermo 390  
 Castro Fuentes, Gerardo de 483.  
 Castro Gil, Manuel 77.  
 Castro González, José 97, 98, 99, 132, 172, 228, 229, 232, 530, 532.  
 Castro López, Manuel de 126, 148, 208, 562, 564, 578, 584, 588, 589, 591, 599.  
 Castro López, Moisés 340, 348.  
 Castro, José María 197, 566.  
 Castro, Juan José 197, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 594, 595, 598, 599, 600, 605.  
 Castro, Marta de 618.  
 Castro, Ramón 528.  
 Castro, Rosalía de 79, 86, 243, 244, 323, 471, 522, 530, 533, 587, 594, 600, 610, 612, 613, 615, 617, 640.  
 Castro, Washington 197, 566.  
 Cavero, Pilar 296.  
 Cavestany, Juan Antonio 47.  
 Cela Trulock, Camilo José 241, 242, 260.  
 Cela, Manuel Jesús 34, 61.  
 Centeno Sanmartín, L. 207, 214, 215, 235.  
 Cernuda, Luis 569.  
 Cerone, Pedro 43.  
 Cervantes, Ignacio 376.  
 Cervantes, Miguel de 659, 660, 671, 677.  
 Cetina, Ricardo 512.  
 Chané Vid. Castro González, José  
 Chapí, Ruperto 4, 11, 17, 28, 79, 172, 227, 228, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 336, 337, 339, 340, 343, 344, 345, 346, 348, 455, 543, 552.  
 Chas Rodríguez. Obdulia 273.  
 Chaves, Manuel 228, 313, 314.  
 Chávez, Carlos 493, 500.  
 Cherubini, Luigi 44, 52.  
 Chispero 345.  
 Choncha Vid. Martínez Seijas, Antonia.  
 Chopin, Frédéric 75, 209, 212, 214, 448.  
 Christiansen, C. 367.  
 Chuca, Federico 172, 343.  
 Cicerón 418, 421.  
 Cid, Rodrigo 448.  
 Cinna, Oscar de la. 72, 73, 89, 112.  
 Cirio, Norberto Pablo 196.  
 Cisneros Luces, César 584.  
 Claudio Portales, Javier 472.  
 Clemente Rey, Ricardo 101.  
 Clémessy, Nelly 76, 77, 89.  
 Cobb, John 503.  
 Cobos, P. 172.  
 Coca, Juan de la 172.  
 Codesido, Santiago 317.  
 Colina, Carmencita 297.  
 Collazo, Manuel 484.  
 Colmeiro, Manuel 368, 571, 614.  
 Colón, Cristóbal 172, 375, 520.  
 Comesaña García, José A. 469, 478.  
 Comesaña, Antón 606, 609.  
 Conde de Morphy Vid. Morphy y Ferríz de Guzmán, Guillermo.  
 Conde de Romanones Vid. Figueroa y Torres, Álvaro de.  
 Conde de Torrecedeira Vid. Bárcena Franco, Manuel.  
 Conde, Antonio 531.  
 Confucio 172, 435.  
 Corallini, José 196, 609.  
 Córdoba Rozas, Pedro 313, 314.  
 Corrado, Omar 568, 569, 578.  
 Correa Calderón, Evaristo 615.  
 Corretjer, Leopoldo 565.  
 Cortadillo 520.  
 Cortizo, M<sup>a</sup> Encina 33, 60, 61, 123, 158.  
 Cortot, Alfred 451.  
 Corvino, Abelardo 487.  
 Cos, José María de 54.  
 Cossío, Manuel 446.  
 Costa Vázquez, Luis 61, 158, 167, 360, 370, 537.  
 Cotarelo Valledor, Armando 151, 239, 240, 246, 247, 248, 249, 250, 257, 260, 261.  
 Couceiro Freijomil, Antonio 122, 159, 167, 235, 351, 370.  
 Courtier, Hilario 41, 42, 46, 47, 49, 50, 51, 60, 99, 107, 108, 117, 172, 186, 222, 223, 319.  
 Courtier, José 41, 50.  
 Crespo Rivas, Felisa 527.

Crivillé i Bargalló, Josep 377, 379, 394.  
 Cruz, Pilar 297.  
 Cuba López, Soledad 632, 643.  
 Cubiles, José 295, 296, 353, 356, 357, 363, 364, 370, 447.  
 Cudillero, Francisco 142.  
 Cuenta, V. 235.  
 Cuiñas Pereira, Pío Lino 511, 512, 515, 516, 517, 518, 525, 526, 533, 535, 536, 537.  
 Cuiñas, Humberto 485.  
 Cunqueiro, Álvaro 481, 490, 642.  
 Cuns Lousa, Julio 185, 187, 191, 193, 194, 195, 202, 203.  
 Cuntín, Eduardo  
 Cuquejo Rodríguez, Áurea 273.  
 Curiel, A. 460.  
 Curros Enríquez, Manuel 75, 82, 172, 229.  
 Curros Vid. Gómez Veiga, Gerardo.  
 Curros, José 45, 46, 47, 49, 60, 172.  
 Cuyás, Arturo 28.  
 Czerny, Carl 72.

## D

Da Madina, Antonio 569.  
 Dahmen-Chao, Carlota 296.  
 Dalman, Luciano 98.  
 D'Annunzio, Gabriele 338.  
 Dávila, J. 227, 235.  
 De Marchis, G. 572, 578.  
 Debussy, Claude 382, 500, 509.  
 Deibe, Manuel 188.  
 Del Corno Aurora 586, 599.  
 Del Río Iglesias, Irene 532, 536.  
 Delgado, Sinesio 22, 30.  
 Delseit, Karl 296.  
 Devienne, François 503.  
 Devoto, Daniel 595, 596, 597, 599.  
 Devoto, Fernando 564, 578.  
 Díaz Baliño, Camilo 239, 240, 249, 250, 251, 256, 258.  
 Díaz Escovar, Narciso 397.  
 Díaz Fernández, José María 61.  
 Díaz Fernández, María 527.  
 Díaz González, Vicente 156.  
 Díaz Pardo, Isaac 201, 571, 614, 615, 617.  
 Díaz Taboada, Alba 4, 11, 287.  
 Díaz y González, V. 159.  
 Díaz, Avelino 612.  
 Díaz, Hernán 561, 578.  
 Dicenta, Joaquín 523.  
 Diego, Gerardo 569.  
 Díez Huerga, Aurelia 104, 117.

Díez Martín, Carmen 297, 449.  
 Díez Rodríguez, Cristina 22, 30.  
 Do Pico Orjais, Jose Luís 167.  
 Dolezel, Lubomir 626, 643.  
 Domingo, Plácido 457.  
 Domínguez Cao, L. 86, 89.  
 Domínguez, José 485.  
 Doncel, José 113.  
 Donizetti, Gaetano 50, 69, 172, 472, 474, 591.  
 Dopico Blanco, F. 156, 159.  
 Dorado Arroyo, Ricardo 186.  
 Dorfmann, Ania 297.  
 Doval, Arturo 562.  
 Drake, Francis 218.  
 Duchêne-Thégariid, M. 450, 460.  
 Dufallo, Richard 502, 503.  
 Dulilha Correa, Jesús 172, 174.  
 Dupin, Amandine Aurore Lucil 448.  
 Durán, Estanislao 353.  
 Durán, Juan 507.  
 Dutilleux, Henri 202.  
 Dylan, Bob 670.

## E

Echegaray, Martín 584.  
 Edison, Thomas Alva 470.  
 Eijjan, Fr. Samuel 526.  
 Eiras Roel, Antonio 61.  
 Eiras, Juan 507.  
 Eisenberg, Mauricio 296.  
 El Huérfano de Bembrive Vid. Soutullo Otero, Reveriano.  
 Elma, Mischa 297.  
 Elola, Gregorio 518.  
 Embil, Pepita 457.  
 Encina, Juan del 172.  
 Eslava, Bonifacio 219, 220, 235.  
 Eslava, Hilarión 28, 34, 36, 37, 51, 52, 53, 174, 207, 218.  
 Esnaola, Juan Pedro 565.  
 Esperanza y Sola, J. M. 172, 214, 229, 235.  
 Espina, Antonio 569.  
 Espinís, Víctor 172.  
 Espinós, Vicente 363, 364, 370.  
 Espinosa Rodríguez, José 516, 536, 466.  
 Esplá, Oscar 451, 486.  
 Estevarena, Ricardo 247.  
 Esteve Vaquer, José Joaquín 22, 30.  
 Estévez Vila, Jaime 521, 536.  
 Estévez, Salustiano 363.  
 Eurico Nagere Vid. Carré Aldao, Uxío.

**F**

Fabbri, Paolo 651, 655.  
 Facal Rodríguez, M<sup>a</sup> Jesús 466, 478.  
 Falla, Manuel de 28, 197, 382, 448, 493, 501, 567, 574, 577, 667.  
 Fariña, A. 397.  
 Farto, Mauricio 86, 612.  
 Fayes, Martín 228.  
 Feijoo, Benito Jerónimo 43, 79, 562.  
 Feijóo, Perfecto 67, 75, 76, 87, 89, 96, 117, 150, 153, 154, 155, 159, 168, 176, 177, 271, 354, 368.  
 Felipe II 172, 421.  
 Fernández Alonso, Manuel 176.  
 Fernández Álvarez, Emilio 22, 30.  
 Fernández Amor, Manuel 186, 293, 296, 614.  
 Fernández Arbós, Enrique 295, 296, 297, 301, 302, 444, 451.  
 Fernández Bordas, Antonio 75.  
 Fernández Caballero, Manuel 228, 528.  
 Fernández Carreira, Ricardo 81, 313, 314, 614.  
 Fernández de la Cuesta, I. 158, 237.  
 Fernández de la Mora, Pilar 443.  
 Fernández del Riego, Francisco 571, 614, 617.  
 Fernández Díaz, Francisco Miguel 571.  
 Fernández Diéguez, Eladio 332.  
 Fernández Espinosa, Luís M<sup>a</sup> 363, 612.  
 Fernández Fernández, Martín 477.  
 Fernández Fernández, Rufino 527, 531.  
 Fernández Fonseca, Sabela 354.  
 Fernández Grajal, Tomás 518.  
 Fernández Oxea, Xosé Ramón 615, 619.  
 Fernández Palomero, M. 340.  
 Fernández Santiago, M. 660.  
 Fernández Seira, José Luis 353, 356, 357, 370.  
 Fernández Vide, José 587, 588, 601.  
 Fernández, Alfredo 520, 522.  
 Fernández, Aurelio 500.  
 Fernández, Cándido 483.  
 Fernández, Enrique 172.  
 Fernández, José Agustín 106.  
 Fernández-Cid, Miguel 635, 643.  
 Fernández-Shaw, Guillermo 82, 257, 343.  
 Fernando II 172.  
 Fernando VII 145, 171.  
 Ferreira de Jesús, José 484.  
 Ferreiro, Celso Emilio 615, 617.  
 Ferrer, Juan Antonio 185.  
 Ferrer, Vicente 101.  
 Fetis, Melcior 172.  
 Ficher, Jacobo 181, 182, 197, 198, 199, 200, 203, 204, 566.  
 Figueiral, Eduardo 483.

Figueroa y Torres, Álvaro de 546.  
 Filgueira Valverde, José 56, 122, 155, 159, 163, 164, 167, 248, 250, 260, 285, 351, 352, 353, 362, 364, 365, 366, 367, 368, 370, 405, 410, 506.  
 Finke, W.H. 664.  
 Firpo, Roberto 388.  
 Fiscovich, Florencio 21, 29.  
 Fiúza Lestón, Ramón 321.  
 Flores, Anastasio 499, 500, 501, 508.  
 Flores, Ricardo 613.  
 Floria, Carmen 246.  
 Foglietti, Luis 339.  
 Fontanilla, Pedro 518.  
 Fontenelle, Bernard Le Bovier de 132.  
 Foss, Lukas 502, 503.  
 Fouz Moreno, María 5, 12, 603, 617, 619.  
 Fraga Penedo, Isaac 356.  
 Francisco Miguel Vid. Fernández Díaz, Francisco Miguel.  
 Franck, César 200.  
 Franco, Francisco 66, 264, 271, 278, 558, 668.  
 Franco, José María 245, 260, 296.  
 Franze, J. P. 616.  
 Fraser, Janet 570.  
 Freire de Andrade, Joaquín 272.  
 Freire, Ricardo 484.  
 Friedman, Ignaz 357.  
 Fuembuena, Rafael 516.  
 Fuente, Jenaro de la 466.  
 Fuentes Belón, Tomás 192.  
 Fuentes Cornán, Luís 194.  
 Fuentes Vasco, Juan 192.  
 Fuentes, Eduardo 340.  
 Fuentes, José Alfonso 42.  
 Fulgosio, Fernando 226.

**G**

Gabaldá, José 215, 542.  
 Galán, Natalio 375, 376, 382, 394.  
 Galán, Raúl 185.  
 Galindo, Blas 500.  
 Gallego Méndez, María Teresa 271, 285.  
 Gallo Suárez, C. 459, 460.  
 Galván y López, Eduardo 241.  
 Gálvez, Rafael 296.  
 Gamallo, Ignacio 353, 354.  
 Gamba Sans, M. 340.  
 Gan Quesada, Germán 542.  
 Gaos Berea, Andrés 99, 100, 127, 134, 161, 563.  
 Gaos Guillochón, Andrés 133, 134, 140, 141, 161, 379, 451, 472, 563, 567, 568, 569, 570, 576, 586, 594.

- Garaizábal Macazaga, Alberto 243, 260, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 296, 297, 300, 301.
- Garbayo Montabes, F. Javier 3, 10, 11, 13, 34, 35, 38, 61, 96, 112, 114, 117, 118, 119, 121, 123, 125, 146, 158, 159, 160, 168, 169, 177, 208, 226, 235, 509, 537.
- Garbousova, Lidia 296.
- Garbousova, Raya 296.
- García Acevedo, Mario 197, 203.
- García Álvarez, Enrique 331.
- García Ascot, Rosa 459, 494, 495, 496, 497, 498, 508.
- García Berges, Eduardo 171.
- García Caballero, María 38, 39, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 62.
- García de la Parra, Benito 443, 486.
- García de la Parra, Mónico 442, 443, 444, 479, 480, 481, 482, 483, 486, 487, 488, 489, 490, 513, 518.
- García Fernández, Emilio Carlos 608, 619.
- García Jiménez, Antonio 313.
- García Lorca, Federico 309, 310, 323, 493, 569, 615, 617, 618, 619, 620.
- García Martínez, José María 375, 376, 32, 388, 394.
- García Morillo, Roberto 197, 586, 616.
- García Muñoz, Carmen 197, 203, 569, 600, 660.
- García Rey, Francisco 186.
- García Sancho, Agustín 196.
- García Valero, Vicente 333, 334.
- García Velón, Manuela 191, 192.
- García, Manuel 23, 24, 27.
- García, Martín 498, 499, 508.
- García-Alas y Ureña, Leopoldo 138.
- García-Arenal, Fernando 441.
- Garrido Moreno, A. 244, 260.
- Garrido Rodríguez, Jaime 466, 468, 478.
- Garrido, Fanny 208, 217, 227.
- Gaset, Manuel 101.
- Gaspar, T. 524.
- Gastañaduy Ozores, Carlos 361.
- Gatot, Juan 184, 185.
- Gay, Ildefonso R. 612.
- Genovés, Tomás 28.
- George Sand Vid. Dupin, Amandine Aurore Lucil.
- Gerhard, Robert 507.
- Gerlin, Ruggero 296.
- Germaine Necker, Anne-Louise 425.
- Gevaert, Françoise Auguste 209.
- Gianneo, Luis 197, 566.
- Gil Carrasco, Enrique 249.
- Gil González, Antonio J. 630, 631, 643, 644.
- Gil Varela, Álvaro 615.
- Gil, Emilio 615.
- Gilardi, Gilardo 197, 566.
- Giménez Caballero, Ernesto 675.
- Giménez, Gerónimo 389
- Giménez-Rodríguez, Francisco J. 3, 10, 65, 66, 90.
- Gimeno, Luis 456.
- Ginastera, Alberto 197, 571.
- Giner de los Ríos, Francisco 441.
- Giráldez, Bernardo 484.
- Giráldez, Marcelino 512.
- Glinka, Mijaíl 138, 172.
- Glück, Christoph Willibald Ritter von 113.
- Godard, Benjamin 75.
- Godoy, Louis 215.
- Goethe, Johann Wolfgang von 343, 625.
- Goicoechea, Vicente 53, 58.
- Goizueta, José M. de 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 235.
- Gómez Blanco, A. 160.
- Gómez Cidre, Andrés 307, 313, 317.
- Gómez Curros, José 41.
- Gómez de Morais, Aljeo 484.
- Gómez García, Julio 18, 239, 240, 249, 251, 260, 486, 544, 548, 555.
- Gómez Renovales, Juan 522.
- Gómez Veiga, Gerardo 317.
- Gómez, Dámaso 196.
- Gómez, Julio 544, 548.
- Gomis, José Melchor 23, 24.
- Goncourt, Edmond de 662.
- Goncourt, Jules 662.
- Gondell, Ramón 188.
- González Barroso, Mirta Marcela 5, 12, 478, 581, 600.
- González Besada, Augusto 77.
- González del Valle, Anselmo 176.
- González López, Luis 71, 90.
- González Maestro, Jesús 659, 677.
- González Marín, Luis Antonio 25, 30.
- González Marín, Xerardo 465, 467, 478.
- González Martín, Gerardo 515, 516, 536.
- González Muñoz, Jesús 522.
- González Paramos, Juan 530, 531, 536.
- González Tiradas, Cándido Alfonso 533, 609, 613.
- González Yetes, Evangelina 179.
- González, Daniel 563, 591.
- González, L. M. 449, 453, 454, 460.
- Gool, Marcel von 297.
- Gosálvez Lara, José Carlos 519, 524, 536.
- Gounod, Charles 52, 69, 112, 212, 474, 627.
- Graetzer, Guillermo 197.

Granados, Enrique 28, 172, 180, 543, 550.  
 Granda, F. 454.  
 Grandío Seoane, Emilio 203.  
 Grieg, Edvard 97, 172, 209, 214.  
 Groba González, Xavier 3, 10, 11, 62, 95, 96, 111, 117, 121, 123, 124, 125, 146, 151, 155, 159, 165, 167, 168, 177, 208, 241, 243, 245, 252, 285, 366, 371, 406, 411, 521, 537.  
 Groba y Groba, Rogelio 259, 260, 507.  
 Groussac, Paul 564.  
 Guardiola, José 484.  
 Guede, José 83.  
 Guelbenzu, Juan 207, 210, 215, 216, 219, 220, 221, 222, 223, 228.  
 Guervós, José María 75.  
 Guridi, Jesús 81, 82, 88, 257.

## H

Hait, M. T. 197.  
 Halffter-Escriche, Rodolfo 239, 240, 245, 249, 255, 260, 454, 500, 501, 507, 509.  
 Handl, Jacob 363.  
 Hartmann, F. Guillermo 565, 578.  
 Hauser, Arnold 671.  
 Haydn, Franz Joseph 69, 109, 218, 221, 489, 591.  
 Heine, Heinrich 662, 677.  
 Heller, Stephen 112.  
 Hernández Abad, Carolina 3, 11, 263, 269, 285.  
 Hernández Romero, N. 440, 469.  
 Hernández, Miguel 74.  
 Hernández, Segundo 484.  
 Hernando, Rafael 228.  
 Hernanz Angulo, B. 572, 578.  
 Herodoto 664.  
 Herz, Henri 216.  
 Hidalgo C. 660.  
 Hierro, José del 373, 374.  
 Hindemith, Paul 500.  
 Hobsbawm, E. 439, 461.  
 Huarte, Antonio 297.  
 Hugo, Víctor 172, 406.  
 Humbert, Jean 653, 656.

## I

Ibañez Menta, Narciso 613.  
 Iberní, Luis G. 335, 337, 338, 339, 343, 344, 345, 348, 478.  
 Iglesia, Marcial de la 588.  
 Iglesia, Alfredo de la 235, 563.  
 Iglesias Fernández, M<sup>a</sup> Consuelo 4, 12, 463, 477.  
 Iglesias Ríos, Nelly 3, 11, 219, 235, 239.  
 Iglesias Vilarelle, Antonio 4, 11, 349, 350, 351,

352, 353, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370.  
 Iglesias Vilarelle, Cándida 368.  
 Iglesias, Antonio 388, 393, 394.  
 Iglesias, Eduardo 467.  
 Iglesias, José 317, 484.  
 Iglesias, Julio Augusto 274, 275.  
 Iglesias, Nieves 524, 537.  
 Iglesias, Ricardo 484.  
 Infante, Manuel 489.  
 Inzenga, José de 67, 68, 69, 70, 87, 90, 131, 159, 172, 174, 176, 215, 228, 236, 591.  
 Iruarrizaga, Luis 58.  
 Isabel II 24, 117.  
 Iturbi, José 357, 381, 392.  
 Izquierdo, M<sup>a</sup> Ángeles 449.

## J

Jackson Veyán, José 331, 338.  
 Jacopetti 249, 251, 256, 257, 260.  
 Jalvo, Julio 81.  
 Jaquotot, C. 249, 255, 260.  
 Jaroff, Serge 296.  
 Jiménez Losantos, Federico 675.  
 Jiménez, Juan Ramón 569.  
 Jolivet, André 202.  
 Jolson, Al 471.  
 Jover Zamora, José María 675.  
 Juan de Tui Vid. González Paramos, Juan.  
 Julião Bolseyro Vid. Juyão Bolseyro.  
 Julio César 632.  
 Jurado Luque, Javier 523, 537.  
 Juyão Bolseyro 594, 595, 596.

## K

Kagel, Mauricio 201.  
 Kalafati, Vasili 197.  
 Kalman, Emerich 340  
 Kastner, G. 172, 174.  
 Kierkegaard, Søren 628, 643.  
 Kohlrausche, Regina 643.  
 Kontski, Anton de 216.  
 Korguieff, S. 197.  
 Kreisler, Fritz 393.  
 Kvandal, Johan 503.

## L

L. Rals Vid. Soutullo Otero, Reveriano.  
 La Bella Otero Vid. Otero, Carolina.  
 Labarta Posse, Enrique 397, 517, 537.  
 Labiada, L. 228, 236.  
 Labunski, Félix Roderick 450.

- Lacerda, Francisco 446.  
 Lacruz, Carlos 506.  
 Lafuente, José 101.  
 Lago González, Manuel 532, 612.  
 Lago, Joaquín 112.  
 Lago, Pura 448.  
 Lahera, Hipólito 320.  
 Laín Entralgo, Pedro 675, 677.  
 Lama, Bernardino de 156, 159.  
 Lama, M<sup>a</sup> Jesús 660.  
 Lamas, Jorge 490.  
 Landín Carrasco, Rafael 354, 371.  
 Landín, Prudencio 47, 62, 517, 537.  
 Lapesa, Rafael 458.  
 Laxeiro Vid. Otero Abeledo, José.  
 Leal, Xosé 12.  
 Ledesma, Conchita 339.  
 Lehar, Franz 340, 456.  
 Leiva Piñeiro, Asterio 4, 12, 482, 490, 491, 507, 508, 519, 537.  
 Leman, Marta 296, 356.  
 Lence, José Ramón 588.  
 Lens, Enrique 41, 42.  
 Lenzano, Manuel 144.  
 Leon IV 416.  
 Léonard, Hubert 75.  
 Leopardi, Giacomo 669.  
 Leopoldo Alas, Clarín Vid. García-Alas y Ureña, Leopoldo.  
 Leprince de Beaumont, Jeanne Marie 419, 423.  
 Liaño, Dolores 96, 117, 245, 261.  
 Lidón, José 28.  
 Linares Rivas, Manuel 4, 11, 39, 40, 325, 326, 327, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 348.  
 Linares, María Teresa 375, 377, 378, 379, 394.  
 Lino, Carlos 353.  
 Lino, José Antonio 353.  
 Liszt, Franz 105.  
 Liz, Leandro 95.  
 Llano, Marcelino del 452, 453, 454, 455, 456, 457.  
 Lleó, Vicente 339, 520.  
 Llorca Freire, Guillermo 121, 123, 126, 151, 159, 167.  
 Lluna, Joan Enric 507, 508.  
 Lobo Montero, Constantino 77.  
 Longuerín, Juan Bautista 142.  
 López Ares, Teresa 192.  
 López Buchardo, Carlos 197, 567, 568.  
 López Cobas, Lorena 469, 78.  
 López Cortón, José Pascual 217, 236.  
 López Criado, Fidel 333, 340, 341, 342, 345, 348.  
 López de Ayala, Abelardo 20.  
 López de Haro, Rafael 81.  
 López Elcid, Perfecto 313, 314.  
 López Fariña, Miguel Ángel 34, 61.  
 López Ferreiro, Antonio 56, 62, 138.  
 López García, Carlos Vid. López García-Picos, Carlos.  
 López García, Carmen 191, 193.  
 López García, Consuelo 191, 193, 196.  
 López García, Josefa 191, 195.  
 López García, Ricardo 191.  
 López García, Rodrigo 191.  
 López García, Teresa 191, 192, 198.  
 López García-Picos, Carlos 3, 11, 181, 182, 183, 187, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 507, 586, 599, 609, 619.  
 López Laguna, Gerardo 506, 507.  
 López Mancera, Vicente 189.  
 López Noya, Antonio 321.  
 López Ojeda, Esther 629, 644.  
 López Otero, José 74, 90, 177, 397, 411.  
 López Peláez, Antolín 4, 395, 396, 397, 407, 410, 411, 412.  
 López Picos, José 183, 191, 192, 193, 194.  
 López Silva, José 338.  
 López Torregrosa, Tomás 331, 339.  
 López Veiga, Vicente 208.  
 López Yañez, M<sup>a</sup> Luisa 273.  
 López, Bernardo 353.  
 López, Juan M<sup>a</sup> 311, 312, 314.  
 López, Juan María 563.  
 López, Melchor 34, 43, 55, 145, 159.  
 López-Acuña López, Fernando 167.  
 López-Calo, José 33, 34, 35, 36, 37, 41, 52, 55, 57, 58, 60, 62, 158, 237, 247, 261.  
 López-Cobas, Lorena 62, 96, 98, 117, 168, 320, 323, 469, 478.  
 López-Suevos, Beatriz 105, 118.  
 Lopo 595, 596.  
 Loredó, Alberto 484.  
 Lorenzo Vizcaíno, M<sup>a</sup> del Carmen 4, 11, 325.  
 Lorenzo, Antonio de 616.  
 Lorenzo, Manuel 156, 159.  
 Lorenzo, Rafael 455, 457.  
 Losada Diéguez, Antón 349, 350, 352, 353, 356, 358, 359, 360, 366, 369, 371.  
 Losada Fernández, Álvaro 353, 371.  
 Losada Gallego, Carmen 4, 11, 118, 437, 441, 449, 461.  
 Losada, Claudio 359.  
 Loureiro, Ángel 649, 656.

- Lozano, Marcelino 55.  
 Lucca, Francesco 24.  
 Luna, Pablo 522.  
 Lustres Rivas, Manuel 563.
- M**
- Macías o Namorado 616, 618, 619.  
 Macías, Enrique X. 504.  
 Macías, Marcelo 397.  
 Madame Beaumont Vid. Leprince de Beaumont, Jeanne Marie.  
 Madame de Staël Vid. Germaine Necker, Anne-Louise.  
 Maetztu, María de 443, 451, 452.  
 Maimó, Francisco 186.  
 Máiz, Ramón 67, 90.  
 Maiztegui Pereiro, Isidro Buenaventura 533, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 621.  
 Maiztegui, Isidro 605.  
 Makanowitzky, Paul 296.  
 Malde, Carmen 111, 118, 125, 127, 135, 152, 160, 169.  
 Mallo, Albino 481, 490.  
 Manchado, Rafael 321.  
 Maneiro, Miguel 484.  
 Manso, Carlos 600, 616, 619.  
 Mantilla, Concepción 472.  
 Mantilla, María 472.  
 Mantilla, Teresa 476.  
 Maquieira, Joaquín 360, 354.  
 Marañón, Gregorio 448.  
 Marcellus, Robert 503.  
 Marco, T. 246, 261, 449, 453, 455, 461.  
 Marín López, Javier 542.  
 Marín, Sebastián 506.  
 Marqués de Figueroa Vid. Armada y Losada, Juan Bautista de.  
 Marqués de Riestra Vid. Riestra y Calderón, Raimundo.  
 Marqués de Sabuz Vid. Mouriño Estévez, José.  
 Marqués, Miguel 26, 228.  
 Márquez, Salvador 500.  
 Martí Amor, Joaquín 186, 188, 189.  
 Martí, Antonio 214.  
 Martín Bravo, Rosalía 459.  
 Martín Códax 138, 525, 595, 597.  
 Martín de Eugenio Linares-Becerra, José M<sup>a</sup> 341.  
 Martín de Eugenio Linares-Becerra, Luis 341.  
 Martín Pompey, Ángel 505.  
 Martín y Soler, Vicente 23.  
 Martín, Casimiro 216.
- Martín, Pablo 542.  
 Martínez Barbeito, Carlos 615.  
 Martínez Bazola, Manuel 484.  
 Martínez de Velasco, E. 213, 214, 229, 230, 236.  
 Martínez del Fresno, Beatriz 548, 549, 555.  
 Martínez García, Francisco 407.  
 Martínez Martínez, Francisco 313, 314, 315, 316.  
 Martínez Morás, Fernando 300.  
 Martínez Santiso, F. J. 184.  
 Martínez Seijas, M<sup>a</sup> Antonia 271, 272, 273, 274, 275, 276, 281.  
 Martínez Vigil, Ramón 54.  
 Martínez Villoch, Francisco 467, 468.  
 Martínez, C. 588.  
 Martínez, M<sup>a</sup> Rosario 105, 118.  
 Martínez, Purita 441.  
 Martínez, Regino 472, 476.  
 Martini, E. 616.  
 Marty Roca, Joaquín 186, 189.  
 Más y Serracant, Domingo 58.  
 Mascato Rey, Rosario 546, 555.  
 Maside, Carlos 571.  
 Matamoro, Blas 388, 394.  
 Matilla Jimeno, Alfredo 456, 460, 461.  
 Mato, Dolores 322.  
 Matusalén 172.  
 Maura, Antonio 78.  
 Maya, Roy 375, 376, 394.  
 McCabe, John 503.  
 Medel Iglesias, Lucínio 168.  
 Méhul, Étienne Nicolas 218.  
 Mejjide Pardo, A. 207, 236.  
 Mejuto Pallarés, José Manuel 317.  
 Melcior, Juan José 143, 160.  
 Mendelssohn, Felix 105, 134, 212, 223, 244, 487.  
 Méndez Brandón, Cástor 75.  
 Méndez Zunzunegui, Natalia 507.  
 Méndez, Dionisio 528, 543.  
 Mendiguehía, Fr. Facundo 525.  
 Mendizábal, Rosendo 215.  
 Menegón, Wenceslao 512.  
 Menéndez Pelayo, Marcelino 408, 555.  
 Menéndez Pidal, Ramón 84, 172.  
 Mercadante, Bienvenido S. 23, 41, 218.  
 Mesías, Santiago 485.  
 Messiaen, Olivier 202.  
 Meyerbeer, Giacomo 218, 474, 476.  
 Michaëlis de Vasconcellos, Carolina 172.  
 Mihura Álvarez, Miguel 333, 334.  
 Milhaud, Darius 201.  
 Millán, Pascual 172.  
 Millet, Lluís 172.



- Milstein, Nathan 296.  
 Mintz de Fridman, Raquel 500.  
 Miranda, Lida 660.  
 Mitjana, Rafael 74, 90, 172, 255.  
 Mme. Saunier Vid. Osterberger, Eugenia.  
 Mojica, Gildardo 500.  
 Moles Piña, Lucinda 459.  
 Moles Piña, Margot 459.  
 Molina Foix, Vicente 17, 30.  
 Molinari, Ricardo 595, 596, 597.  
 Molins, Francisco 470.  
 Monasterio, Jesús de 76, 133, 134, 138, 172, 207, 219, 221, 227, 228, 476.  
 Moncayo, José Pablo 499, 500.  
 Montero Aróstegui, José 141, 160.  
 Montero Reguera, José 671, 677.  
 Montes Capón, Juan 37, 41, 42, 47, 50, 61, 63, 70, 74, 86, 95, 99, 104, 110, 111, 112, 114, 115, 118, 119, 120, 124, 125, 127, 136, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 157, 161, 162, 167, 168, 172, 176, 177, 234, 362, 528, 543, 547, 548, 551, 553, 563, 589, 591, 610, 620.  
 Monteverdi, Claudio 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 653, 654, 655, 656.  
 Moreda, Eva 572.  
 Moreno Barcia, Segundo 98.  
 Moreno Noguera, Victorio 519, 537.  
 Moreno Torroba, Federico 448, 457.  
 Moreno, Benita 145.  
 Moreno, Francisco Javier 145.  
 Moreno, José M<sup>a</sup> 172.  
 Moris, Antonio 228.  
 Morphy y Ferríz de Guzmán, Guillermo 172.  
 Moryatov, Evgeny 379, 387.  
 Moscheles, Ignaz 209, 214, 216.  
 Mosquera, Eliseo 272.  
 Mosquera, Evaristo 615.  
 Mosquera, Javier 490.  
 Mossolov, Alexander 297.  
 Mourenza, Paco 268.  
 Mourriño Estévez, José 228, 236, 484.  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 28, 46, 69, 105, 200, 221, 222, 483, 625, 628, 637.  
 Mrygon, A. 450, 460.  
 Mucientes, Gonzalo 353.  
 Muiños, Generoso; 526, 517.  
 Muñoz de la Nava Chacón, José Miguel 552, 555.  
 Muñoz de Quevedo, María 532.  
 Muñoz, María 381.  
 Murguía, Manuel 67, 69, 79, 90, 113, 126, 138, 139, 143, 151, 172, 229, 232, 525, 562, 578, 584, 589, 590, 591, 640.  
 Muruais, Jesús 397.  
 Muruáis, Perfecto Conde 605, 619.  
 Myers Brown, Sandra 58, 62.
- N**  
 Nadaud, Edouard 373, 374.  
 Nagore, María 59, 62.  
 Nan de Allariz Vid. Fernández, Alfredo.  
 Navarro Rodríguez, M<sup>a</sup> Luisa 273.  
 Navarro Rodríguez, Mercedes 273.  
 Navarro, L. 222, 236.  
 Navarro, M<sup>a</sup> del Carmen 277.  
 Navaza, X. 121, 159.  
 Naveira González, Manuel 185.  
 Naya Pérez, Juan 272.  
 Neira Cancela, Juan 516.  
 Neira Vilas, Xosé 201, 203.  
 Nicolás I 671.  
 Nieto Pérez, M<sup>a</sup> de los Reyes 630, 643.  
 Nieto, Ramón 482, 490.  
 Nin y Castellanos, Joaquín 451.  
 Nobel, Félix de 570.  
 Noche García, Sergio 541, 555.  
 Nogueira, Santiago 323.  
 Nommick, Yvan 62, 660.  
 Novoa Docet, Juan 442.  
 Novoa González, Vicente 186.  
 Novoa Ortiz, Antonio 441.  
 Novoa Ortiz, Avelina 441.  
 Novoa Ortiz, Castor 441, 442.  
 Novoa Ortiz, Manuel 441.  
 Novoa Ortiz, Sofía 4, 12, 437, 440, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 450, 451, 452, 457, 458, 459, 460, 461.  
 Novoa Sanjurjo, Olalla 458.  
 Novoa, Joaquín 441, 442, 444, 446, 447.  
 Novoa, Nicolás 144.  
 Núñez Seixas, Xosé M. 561, 562, 578, 584, 600, 601.  
 Núñez, Faustino 377, 394.  
 Núñez, Manuel 484.  
 Nyssen, J. J. 427.
- O**  
 Obiols, Mariano 23, 28.  
 Ocampo Vigo, Eva 62, 99, 118.  
 Ocampo, Victoria 568.  
 Offenbach, Jacques 223.  
 Ogas Jofré, Julio 5, 12, 557, 569, 571, 576, 578, 601.  
 Olano, Manuel 101.  
 Oliva, Antonio 186.  
 Oliva, Susy 457.  
 Oliver García, José Antonio 22, 30.

- Oliver, Conchita 296.  
 Olmeda, Federico 43, 52, 172.  
 Onís, Federico de 457.  
 Oropeza, Agustín 499.  
 Ortega y Gasset, José 674.  
 Ortiz Novo, José 321.  
 Ortiz, Eduardo 46.  
 Ortuño, Laureano 81, 90.  
 Osterberger, Eugenia 105, 118.  
 Otaño, Nemesio 52, 57, 58, 62, 297, 300, 451.  
 Otaño, Pedro María 565.  
 Otero Abeledo, Xosé 368.  
 Otero Bermúdez de Castro, Prudencio 361.  
 Otero Parga, Carolina 518.  
 Otero Pedrayo, Ramón 615, 616, 619.  
 Otero Ríos, América 4, 12, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 459, 460.  
 Otero, Carolina 632.  
 Otero, Castor 445.  
 Otero, I. 159.  
 Otero, Manolo 441, 455, 457.  
 Ottein, Ángeles 296.  
 Ovidio 418, 421, 651.  
 Oviedo y Arce, Eladio 56.  
 Oya, Jacinto 485.
- P**
- Pablo, Vicente de 447.  
 Pacheco, Francisco 486, 522.  
 Pacheco, José 144, 145, 163, 172.  
 Padín Panizo, Á. 207, 236.  
 Padre Feijoo Vid. Feijoo, Benito Jerónimo.  
 Padre Martini Vid. Handl, Jacob.  
 Paganini, Niccolò 134, 667.  
 Pagano, Nora 564, 578.  
 Pahissa, Jaume 569.  
 Palacio, Manuel del 72.  
 Palacio, Ramón 43, 55.  
 Palacios, Antonio 77.  
 Palacios, Conchita 247.  
 Palacios, Miguel 338, 459, 460.  
 Palacios, Rafael 588.  
 Palmer, Micaela 321.  
 Palou, María 333, 334.  
 Panchón 194.  
 Panizza, Hector 565.  
 Parada y Barreto, José 53.  
 Pardo Bazán, Emilia 76, 77, 87, 89, 90, 105, 138, 172, 207, 208, 210, 212, 213, 214, 224, 225, 226, 236, 439, 530, 547, 548, 553, 555, 556.  
 Pariente Herrejón, Víctor 186, 195.  
 Parra, Enrique 613.  
 Pascual Hevia, Enriqueta 483, 487.  
 Pastor, Ricardo 520.  
 Paz Andrade, Valentín 617.  
 Paz Carbajal, Felipe 168, 176.  
 Paz Hermo, Egidio 563, 566, 583, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 598, 599, 612.  
 Paz, Felipe 512.  
 Paz, José: 586.  
 Paz, Juan Carlos 197, 566, 567, 568, 569, 586.  
 Pazos, Felipe 144.  
 Pazos, Luis 144.  
 Pedreira, Leopoldo 71, 90, 226, 237, 545, 555.  
 Pedrell, Carmen 172.  
 Pedrell, Felipe 3, 11, 28, 43, 51, 52, 53, 54, 55, 62, 69, 70, 76, 90, 95, 100, 104, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 122, 124, 125, 127, 131, 134, 136, 137, 152, 153, 154, 157, 159, 160, 161, 162, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 207, 208, 209, 213, 214, 225, 226, 229, 230, 235, 237.  
 Pedro Madruga Vid. Álvarez de Sotomayor, Pedro.  
 Peidró, Vicente 172.  
 Peinador Lines, Enrique 126.  
 Peixoto, Alfredo 484.  
 Peixoto, José F. 485.  
 Peleón, Antonio 172.  
 Pelitti, Giuseppe 102.  
 Pena Cal, Pedro 186.  
 Penderecki, Krzysztof 503, 629.  
 Penela, Daniel 47, 222, 223.  
 Penzol, Fermín 615.  
 Peña y Goñi, Antonio 138, 172.  
 Pepito Arriola Vid. Rodríguez Carballeira, José.  
 Peral Vega, E. J. 454, 461.  
 Peral, Isaac 131.  
 Perceval, Julio 566.  
 Pereira González F. 660.  
 Pereira Martínez, Carlos 353, 371.  
 Pereira, Aureliano 591.  
 Pereira, Graciela 196.  
 Pereiro, José 321.  
 Pereiro, María de las Mercedes 605.  
 Pereiro, Paulino 507.  
 Pérez Álvarez, David 5, 12, 630, 632, 644, 645.  
 Pérez Ballesteros, José 105.  
 Pérez Bowie, José A. 659, 677.  
 Pérez Camino, Ricardo 563, 576.  
 Pérez Casas, Bartolomé 507, 548.  
 Pérez Costanti, Pablo 44, 62.  
 Pérez del Río, Enrique 484.  
 Pérez Fraga, M<sup>a</sup> Luz 273.

- Pérez Galdós, Benito 20, 172, 441.  
 Pérez Gómez, Rafael 300.  
 Pérez Gutiérrez, Amparo 651, 656.  
 Pérez Manso, Tomás 186.  
 Pérez Muñoz, Manuel 483.  
 Pérez Piquer, Enrique 506, 507, 508.  
 Pérez Prieto, Victorino 357, 371.  
 Pérez Roda, Ángeles 273.  
 Pérez Rodríguez, Luis 617, 620.  
 Pérez Sala, José 467, 68.  
 Pérez, Armando 484.  
 Pérez, Camilo 485.  
 Pérez, Emilio 484.  
 Pérez, Enrique 484.  
 Pérez, Luis 202.  
 Pérez, Pablo 317.  
 Pérez, Rafael 219, 300.  
 Perez-Villanueva Tovar, I. 443, 461.  
 Periquet, Fernando 342.  
 Perón, Juan Domingo 276, 567.  
 Perrín, Guillermo 338.  
 Pessoa, Fernando 665, 672, 676, 677.  
 Petrarca, Francesco 420, 421, 426.  
 Pinheiro Almuinha, Ramón 532, 537.  
 Pino, Joaquina 333, 334, 337.  
 Pintado, Carlos 553.  
 Pinto, Alfredo 566.  
 Pintos Fonseca, Javier 356, 357, 358, 359.  
 Pintos, Octavio 352, 353, 356, 357, 361.  
 Piñeiro de Sanmiguel, E. 160.  
 Piñeiro Temprano, Eduardo 275.  
 Piñeiro, Francisco 106.  
 Piñeiro, Prudencio 47, 532, 612.  
 Piñero Sampayo, M. F. 440, 461.  
 Pío IX 37.  
 Pío X 53, 61, 62, 63, 147.  
 Pistocchi Pereira, Graciela Silvia 203.  
 Pita Cobián, José 353, 354.  
 Pita, Emilio 614.  
 Pitarch, Genovés: 541.  
 Pittaluga, Gustavo 239, 240, 245, 251, 256, 261.  
 Pizzicato Vid. Arana y Pérez, Ramón de.  
 Pondal, Eduardo 229, 232, 553.  
 Ponte Far, José Antonio 661, 677.  
 Ponte Gracia, Agustín 189.  
 Ponte y Blanco Juan 189.  
 Portal Fradejas, J. 407, 411.  
 Portela Pérez, Francisco 154, 155, 163.  
 Portela Sandoval, Francisco José 467, 478.  
 Porto Ucha, A. S. 441, 461.  
 Pose Antelo, José Manuel 35, 62, 318, 323.  
 Pothier, Joseph 57, 172.  
 Poveda Sanz, M. 459, 461.  
 Prego de Oliver, Manuel 571.  
 Prieto Camiña, Modesto 442, 448.  
 Prieto Marcos, Manuel 608, 609, 612, 613.  
 Prieto Nespereira, Obdulia 448, 449, 453.  
 Prieto, José Ignacio 58.  
 Prim, Juan 172.  
 Primo de Rivera, Miguel 27, 461.  
 Prjevalskaya, Marianna 379, 387.  
 Puchades, Ramón 340.  
 Puente Echeverri, Manuel 317.  
 Puente, Manuel 199, 317.  
 Puig, Eduardo 96, 97, 98, 104, 106, 107, 110, 112, 113, 115.  
 Puig, Mariano 96.  
 Pulido, Delfín 455.  
 Pulpeiro, Eliseo 592.  
 Purriños Vid. Cal, Antonio.
- Q**
- Queble, Pedro 185, 186.  
 Quintanilla, María 629.  
 Quintans, Rogelio 397.  
 Quiroga Losada, Emilio 353, 356.  
 Quiroga Losada, Manuel 4, 11, 296, 356, 357, 358, 359, 368, 373, 374, 376, 377, 378, 379, 381, 382, 384, 385, 386, 387, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 593.
- R**
- R. Núñez, Francisco 521, 528.  
 Raff, Joseph Joachim 75.  
 Ramírez Jerez, Pablo 78, 90.  
 Ramos López, Pilar 542.  
 Ramos, Francisco 96.  
 Raposo, Alfonso 317.  
 Ravel, Maurice 382, 489, 567.  
 Rebellón Vázquez, Felipa 241.  
 Rebollo Vid. Roig Pallarés, Celestino.  
 Redondo, Anselmo 519, 537.  
 Redondo, Marcos 457.  
 Reeves, G. 357.  
 Rego, Luis 504.  
 Rego, Manuel 617.  
 Regueiro Salgado, Begoña 77, 90.  
 Rei Ballesteros, Anxo 586, 593, 601.  
 Reinero, María 523, 537.  
 Reoyo, Enrique 520.  
 Reparaz, Antonio 28.  
 Reparaz, Federico 34.  
 Reventós, José 528.  
 Rey Caamiña, Elvirita 441.

- Rey Colaço, Alexandre 446, 450.  
 Rey Ramos, Francisco 488.  
 Rey Ramos, Adolfo 484.  
 Rey Rivero, Francisco 518.  
 Rey, Ángel 485.  
 Rey, Esteban 101.  
 Rey, Francisco 483.  
 Rey, Laureano 41.  
 Rey, Lorenzo 101.  
 Rey, Manuel 144.  
 Rey, Nicanor 75.  
 Ribas, Miguel 340.  
 Ribera, Julián 67, 83.  
 Ribó, Jesús A. 255.  
 Ricordi, Giulio 23, 24, 96.  
 Riega, Luis de la 397.  
 Riestra y Calderón, Raimundo 367.  
 Ringer, Mark 647, 656.  
 Rinuccini, Ottavio 647, 651, 655.  
 Río Parada, Bernardo del 313, 314.  
 Ríos, Fernando de los 459.  
 Ríos, Laura de los 459.  
 Ríos, Leandro 485.  
 Risco, Vicente 352.  
 Rivas, José María 144.  
 Rivas, Juan Antonio 144, 172.  
 Rivas, Severo 527.  
 Robles, Teodoro 20.  
 Roca Paz, Julio Argentino 560.  
 Roda, Cecilio de 115, 153, 163.  
 Rodao, José 397.  
 Rodrigo, Joaquín 451.  
 Rodríguez Albert, Rafael 505.  
 Rodríguez Carballeira, José 171, 190.  
 Rodríguez Castela, Alfonso Daniel 199, 201, 349, 350, 353, 359, 364, 365, 366, 367, 368, 370, 371, 570, 594, 610, 611, 620, 679.  
 Rodríguez de Viguri y Seoane, Luis 298.  
 Rodríguez Díaz, A. 142, 158.  
 Rodríguez Galdo, María Xosé 601.  
 Rodríguez Gómez, Santos 532.  
 Rodríguez López-Vázquez, Alfredo 635, 644.  
 Rodríguez Lorenzo, Gloria Araceli 5, 12, 539, 542, 544, 556.  
 Rodríguez Mourelo, José 172, 207, 208, 213, 224, 225, 228, 237.  
 Rodríguez Nache, Horacio 290, 296.  
 Rodríguez Rodríguez, Ignacio 313, 314, 315, 322.  
 Rodríguez Romero, Enrique 484.  
 Rodríguez Sesmero, Alejandro 478.  
 Rodríguez Suso, C. 142, 163.  
 Rodríguez, Antonio 485.  
 Rodríguez, Cesáreo 274.  
 Rodríguez, Fe 455.  
 Rodríguez, Marcial 528.  
 Rodríguez, María Teresa 500.  
 Rodríguez, Mariano 542.  
 Rodríguez, Miguel 359, 371.  
 Rodríguez, Santos 528.  
 Rodríguez, Silvia 449.  
 Rodríguez-Aragón, Lola 297.  
 Rodríguez-Losada Ozores, Camilo 241.  
 Rodríguez-Losada Rebellón, Carmen 241.  
 Rodríguez-Losada Rebellón, Dolores 241.  
 Rodríguez-Losada Rebellón, Eduardo 3, 11, 83, 88, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 250, 251, 252, 253, 255, 256, 258, 259, 260, 261, 287, 288, 300.  
 Rodríguez-Losada Rebellón, Jacoba 241.  
 Rodríguez-Losada Rebellón, José 241.  
 Rodríguez-Losada Rebellón, Luisa 241.  
 Rodríguez-Losada Trulock, Carmen 241, 242, 243, 261.  
 Rodríguez-Losada Trulock, Pilar 242.  
 Roig Pallarés, Celestino 247.  
 Roig, Gonzalo 83.  
 Roldán, Belisario 588.  
 Roldán, Rafael 609.  
 Rolón, Zenón 565.  
 Romani, Felice 23, 216.  
 Romero Donallo, Felipe 308.  
 Romero, Antonio 73, 82, 89, 90, 219, 257, 542, 556.  
 Romero, Marina 457, 459.  
 Romeu, Pepe 520.  
 Rosa, Carmen 296.  
 Rosende Valdés, Andrés 35, 62.  
 Rosillo, Ernesto 340.  
 Rossini, G. Antonio 23, 69, 172, 476, 545.  
 Rubén, Darío 611, 612, 621.  
 Rubio, Pedro 506.  
 Ruiz de Arana, Pedro 333, 334.  
 Ruiz de la Serna, E. 249, 261.  
 Ruiz-Aznar, Valentín 58.
- S**
- Saborido, Francisco 483.  
 Sacau, Enrique 477, 478.  
 Saco del Valle y Flores, Arturo 295, 506.  
 Sáenz, Lucas 320.  
 Sáenz-Díez Vázquez, Rafael 353, 356.  
 Sáenz-Díez, Paulino 353.  
 Sáez Mon, Juan Manuel 353.  
 Sagardía Sagardía, Ángel 327, 344, 348.

- Sagasta, Mateo 20.  
 Said Armesto, Víctor 27, 30, 63, 95, 117, 118, 122, 151, 159, 164, 177, 237, 399, 412, 555.  
 Salazar, Adolfo 26, 27, 30, 249, 250, 251, 255, 257, 258, 261, 500.  
 Salazar, Juan Rafael 144, 172.  
 Saldoni, Baltasar 28, 143, 163, 172.  
 Salgado, Laureano: 545.  
 Salgado, Susana 197, 203.  
 Salinas Rodríguez, Galo 189, 203.  
 Sampedro Mon, Ricardo 356, 366.  
 Sampedro, Casto 56, 62, 63, 74, 95, 111, 117, 122, 123, 124, 125, 151, 152, 159, 163, 167, 168, 172, 176, 177, 228, 279, 280, 281, 284, 285, 354, 366, 367, 371, 395, 396, 397, 405, 406, 407, 410, 411, 521, 537.  
 San José de la Torre, Diego 528.  
 San José, Teodoro 172.  
 San León, Felicitas 278.  
 San Miguel, Mariano 542.  
 Sánchez Allú, Martín 207, 215.  
 Sánchez Alonso, Blanca: 561, 578.  
 Sánchez Cantón, Javier 351, 352, 353, 354, 355, 357, 361, 362, 363, 366, 367, 368, 370, 371.  
 Sánchez de Andrés, L 452, 461.  
 Sánchez de Fuentes, Eduardo 382, 384, 385.  
 Sánchez Dragó, Fernando 662, 664, 670, 675, 677.  
 Sánchez Mosquera, Manuel 196.  
 Sánchez Sánchez, Víctor 335, 341, 342, 348.  
 Sánchez, Jesús Ángel 35, 63.  
 Sanclemente Torquemada, Juan de 318.  
 Sandi, Luis 500.  
 Sanhuesa, María 54, 63, 555.  
 Sanjurjo De Oza, M<sup>a</sup> Luisa 441, 442.  
 Sanjurjo, Manuel 189.  
 Sanjurjo, María Antonina. 457.  
 Sanmartín, José 57.  
 Sans, Juan Francisco 110, 118.  
 Santalices, Faustino 154, 155, 163, 615, 616.  
 Santaló, Bernardo 320.  
 Santiago, R. A. de 207, 214, 237.  
 Santiso Girón, L. 91, 251, 256, 257, 261.  
 Santiso Medín, M. do C. 156, 159.  
 Santodomingo Molina, Antonio 541, 556.  
 Santullano, Gloria 449.  
 Sanz, Policarpo 466.  
 Saralegui y Medina, Leandro de 121, 126, 141, 163, 168.  
 Sarasate, Pablo de 133, 139, 158, 393, 471.  
 Sariñena, Manuel 296.  
 Sas, Julio 192.  
 Saturde Olea, Tirso 357.  
 Saumell, Manuel 376.  
 Scalhao, Cecilia 584, 601.  
 Scarabino, Guillermo 567, 578.  
 Schmitt, Florent 202.  
 Schotelius, Renate 201.  
 Schubert, Franz Peter 212, 223, 244, 447, 483, 625.  
 Schumann, Robert 105, 212, 236, 443, 448, 625.  
 Schweickhardt, Brian 503, 504, 508.  
 Searle, Humphrey 214, 237.  
 Sebastiani, Pia 197.  
 Segovia, Andrés 357.  
 Segura Penalva, Antonio 186, 189.  
 Segura, Luis 500.  
 Sendón, Manuel 606, 607, 621.  
 Séneca 425.  
 Señoráns, Vicente 397.  
 Seoane, Luís 199, 201, 203, 570, 571, 572, 575, 577, 578, 594, 614, 621.  
 Serrallach, Lorenzo 197.  
 Serrano Clavero, Venancio 588.  
 Serrano Simeón, José 331, 332, 548.  
 Serrano, Emilio 22, 28, 30, 172.  
 Serrano, José 339.  
 Serrano, Juan 528.  
 Sesmero, Domingo 467.  
 Setaro, Nicolás 141, 142, 158, 163.  
 Shakespeare, William 632, 662.  
 Shostakovich, Dmitri 197.  
 Sibelius, Jean 571.  
 Siccardi, Honorio 197, 566.  
 Silva, Joaquín 101.  
 Silva, Modesto 101.  
 Sobrino Buhigas, Luis 353, 356.  
 Sobrino, Ramón 33, 60, 61, 556.  
 Sohn, A. M. 439, 452, 461.  
 Sokoloff, Nicolai 197.  
 Solá, Jaime 515, 16.  
 Soldevilla, Fernando 548, 556.  
 Soler Palmer, Joaquín 321.  
 Soler Palmer, Manuel 314, 321.  
 Sopeña Ibañez, F. 443, 461.  
 Soriano Fuertes, Mariano 37, 143, 163, 172, 174, 207, 222, 237.  
 Soriano, L. 588.  
 Sorozábal, Pablo 454.  
 Sota, Daniel de la 366.  
 Soto Viso, M. 207, 212, 214, 215, 237.  
 Soto, Emilio 476.  
 Soto, Rita 294.  
 Sousa Jiménez J. 660.

- Souto González, Xosé M<sup>a</sup> 478.  
 Souto, Arturo 571.  
 Soutullo Otero, Daniel 518.  
 Soutullo Otero, Reveriano 4, 12, 321, 511, 512, 513, 515, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 528, 529, 530, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 545, 551.  
 Soutullo Valenzuela, Manuel 518, 529.  
 Spangenberg, Ciriaco 426.  
 Stadler, Maximilian 109.  
 Steinberg, Maximilian 197.  
 Stieger, Franz 21, 30.  
 Stoliarsky, Piotr S. 197.  
 Stravinsky, Igor 30, 200, 493, 496, 497, 508, 567, 579, 629.  
 Suárez Canal, Xosé Luis 606, 607, 621.  
 Suárez do Pazo, Antonio 196.  
 Suárez Fernández, Luís 277, 285.  
 Suárez Pajares, Javier 258, 261, 578, 601.  
 Suárez Picallo, Ramón 77, 201, 588, 592.  
 Suárez, José 96, 605, 606, 607, 618, 621.  
 Suárez, Marcial 614.  
 Suberviola, Daniel 661, 677.  
 Subirá y Nicolau, 409, 411.  
 Suco Vid. Mosquera, Eliseo.  
 Suggia, G. 357.  
 Suppo Lago, José 483.
- T**
- Taboada Coca, Luís 515.  
 Taboada Leal, Nicolás 70, 91, 397, 467, 478.  
 Taboada, Luís 75.  
 Tabucho Vid. Pintos, Octavio.  
 Tafall Abad, Rafael 41.  
 Tafall Abad, Santiago 33, 34, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 53, 55, 56, 57, 60, 61, 63, 67, 83, 84, 88, 95, 99, 122, 123, 124, 125, 139, 151, 154, 155, 159, 163, 168, 172, 176, 246.  
 Tafall y Miguel, Mariano 61.  
 Taibo, Luis 612, 613.  
 Tamagno L. 660.  
 Tamberlick, Enrico 4, 12, 463, 464, 470, 471, 472, 473, 475, 476.  
 Tapia Colman, S. 450, 451.  
 Tapia Dafonte, Berta 273, 276, 281.  
 Tarasti, Eero 571, 574, 579.  
 Tarrío Varela, Anxo 163, 164.  
 Tcherepnin, Nikolay 197.  
 Teichmüller, Robert 445.  
 Teijeira, Emilio 484.  
 Teijeiro, Ángel 484.  
 Telmanyi, E. 357.
- Temes Diéguez, Faustino 186, 191.  
 Temprano, Alejandro 272.  
 Temprano, Pepe 268, 274, 275, 279.  
 Teodoro, Miguel 317.  
 Tercero y Farías, Juan Domingo 450.  
 Terraza, Emilio 201.  
 Tettamancy, Francisco 126.  
 Thibaud, Jacques 373, 374.  
 Thomas, Ambroise 218.  
 Thomas, Susan 83, 91.  
 Tilve, Xoán 155, 159.  
 Tojo Tojo, Luis 317.  
 Toledo, Nicolás 489, 542.  
 Torrado Piñeiro, Bernardo 321.  
 Torrecilla Parodi, Eusebio 483.  
 Torrente Ballester, Gonzalo 12, 307, 323, 623, 624, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 639, 640, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677.  
 Torrente, Luis Felipe 661, 677.  
 Torres Adalid, Fernando de 210.  
 Torres Adalid, Marcial de 210.  
 Torres Clemente, Elena 542.  
 Torres Creo, José 532, 612.  
 Torres Regueiro, Xesús 203.  
 Torres, Eduardo 484.  
 Torres, Hernâni 445.  
 Torres, Jacinto 96, 118.  
 Torres, Juan Carlos 559, 560, 561, 565, 566, 579.  
 Touriñán Morandeira, Laura 3, 11, 104, 118, 127, 205, 225, 237.  
 Tragó y Arana, José 448.  
 Trillo, Joám 27, 30, 35, 63, 111, 118, 381.  
 Troupenas, Eugène 24.  
 Trulock Bertorini, María 242.  
 Trulock Glascott, John 242.  
 Tulasne, L. 588.  
 Turina, Joaquín 251, 255, 256, 261, 297, 340, 550.  
 Turrull, J. M. 448.
- U**
- Ucha, Gabino 484.  
 Uninsky, Alejandro 297.  
 Uretra, Alicia 500.  
 Uria, Félix 144.  
 Uriarte, Eustoquio de 54, 74, 172, 174.  
 Urquijo, Ernesto 484.  
 Urrutia, Pedro 172.  
 Urriaga y Barañanos, Fernando 320.

## V

- Valenzuela, Ramón de 201.  
 Valera, Juan 20, 138, 172.  
 Vales Vía, J. D. 217, 237.  
 Vales Villamarín, Francisco 189, 272.  
 Valladares, Marcial 397.  
 Valle Pérez, José Carlos 12, 352, 371.  
 Valle, Antonio 222.  
 Valle-Inclán, Ramón del 50, 368, 597, 661, 666, 676, 677.  
 Valverde Sanjuán, Joaquín 42, 331.  
 Varela de Vega, Juan Bautista 35, 43, 50, 63, 146, 167, 173.  
 Varela Iglesias, M. 462.  
 Varela Lenzano, Indalecio 71, 124, 125, 144, 145, 146, 162, 163, 168, 175, 227, 228, 237, 562, 563, 564, 579, 589.  
 Varela Mañá, Lolita 487.  
 Varela Silvani, José María 65, 66, 69, 79, 81, 83, 90, 91, 98, 130, 138, 143, 144, 149, 154, 155, 163, 172, 173, 228, 233.  
 Varela, Atanasio 194.  
 Varela, José 562.  
 Varela, Lorenzo 201, 570, 572, 575, 577.  
 Varela, Luciano 397.  
 Vasconcellos, Cándido 173, 174.  
 Vázquez Carril, Fernando 183, 184, 185.  
 Vázquez da Silva, Evaristo 353.  
 Vázquez Gil, Bernardo; 519, 537.  
 Vázquez Izquierdo, Dolores 449.  
 Vázquez Ramil, R. 439, 457, 461, 462.  
 Vázquez, Dositeo 489.  
 Vázquez, Graciana 609, 613, 621.  
 Vázquez, Guillermo 484.  
 Vázquez, Mariano 219, 220, 227, 228.  
 Vázquez, Octavio 507.  
 Vázquez. Víctor María 208.  
 Vega, Ventura de la 340.  
 Veiga Ferreira, Xosé M<sup>a</sup>. 202.  
 Veiga Paradís, José Adolfo 530.  
 Veiga Valenzano, Augusto 189, 190.  
 Veiga Valenzano, Julio 73, 91.  
 Veiga, Pascual 70, 71, 86, 90, 97, 128, 163, 173, 188, 189, 190, 226, 227, 234, 237, 532, 539, 540, 543, 545, 546, 547, 548, 551, 552, 553, 554, 555, 572, 593.  
 Veintimilla Bonet, Alberto 542, 556.  
 Vela, Aníbal 247.  
 Vela, Augusto 340.  
 Velazco, J. 450, 462.  
 Velázquez Moreno, Norberto 466, 467.  
 Vélez Camarero, Esteban 614.  
 Verdi, Giuseppe 17, 28, 50, 173, 474, 476, 497.  
 Verdugo, Diego 35.  
 Verges, Jacinto 563.  
 Verne, Julio 660.  
 Versteeg, Margot 338, 348.  
 Vert Carbonell, Juan Bautista 519, 529.  
 Vesteiro Torres, Teodosio 68, 69, 74, 91.  
 Vianna da Motta. José 442, 444, 445, 446.  
 Viaño Sánchez, Olga Cristina 289, 298, 303.  
 Vicente Nieto, Andrés 308.  
 Vicenti, Alfredo 546.  
 Vidal García, Manuel 191.  
 Vidal Llimona, Andreu 524.  
 Vidal Pereira, José Ramón 541, 556.  
 Vidal, Andrés 524.  
 Vidales Espinosa, Maximiliano 483.  
 Vieira Durán, Ramiro 397, 398, 405.  
 Vila, Bonifacio 484.  
 Vila, Eligio 507.  
 Vilanova Rodríguez, Alberto 609, 610, 621.  
 Vilavedra, Dolores 660.  
 Villa, Ricardo 539, 540, 543, 544, 545, 548, 549, 550, 553, 555, 556.  
 Villaamil y Castro, José 144.  
 Villalba, Luis 51, 52, 53.  
 Villanueva Domínguez, Manrique 525, 24, 533.  
 Villanueva, Carlos 3, 10, 27, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 42, 44, 47, 50, 57, 61, 62, 63, 99, 111, 117, 118, 122, 123, 124, 125, 145, 158, 159, 160, 163, 164, 167, 168, 227, 235, 237, 256, 261, 285, 321, 394, 399, 412, 444, 459, 462, 504, 508, 509, 533, 537, 571, 572, 579, 587, 588, 594, 595, 597, 601.  
 Villanueva, Darío 625, 626, 629, 644.  
 Villar González, Arximiro 587, 601.  
 Villar Ponte, Antón 257, 593.  
 Villar, Rogelio 80, 81, 91.  
 Villares, Ramón 57.  
 Villa-Rojo, Jesús 504, 505, 506, 507, 508, 509.  
 Villelga, Emilio A. 397.  
 Viñas, D. 560, 579.  
 Viñoly Barreto, Román 613.  
 Virgili, M<sup>a</sup> Antonia 37, 57, 58, 63.  
 Viro, Ángel 531.  
 Viso, Margarita 507.  
 Vitalbó, Juan 609.  
 Vitale, Vincenzo 296.  
 Vivas, Gaspar 340.  
 Vives, Amadeo 79, 80, 81, 87, 91, 173, 257, 339, 342, 343, 347, 520, 548.  
 Voltaire Vid. Arouet, François-Marie.

## W

Wagner, Richard 105, 116, 137, 173, 252, 315,  
543, 579, 647.  
Weber, Karl 106.  
Whitewell, David 541.  
Wieniawski, Henryk 134, 379.  
Wilenski, Osias 201.  
Williams, Alberto 563, 564, 565, 566, 567, 568,  
586, 599, 601.  
Winkler, Herbert 297.  
Wissmer, Pierre 202.

## Y

Yáñez, Jorge 186, 188.  
Yáñez, María-Paz 632, 644.  
Yuste, Miguel 507, 543.

## Z

Zabalza, Dámaso 221, 222.  
Zaratiegui, Enrique 397.  
Zárraga, Miguel de 516.  
Zarryki 134.  
Zincke, Ramón 300.  
Zipman, Boris 197, 204.  
Zubiaurre, Valentín de 28, 228.  
Zugazagoitia, Joaquín 41, 228.  
Zulueta, Carmen de 458, 459, 460.



«NUN ENTRAR DO HOME NA PAISAXE E DA PAISAXE NO HOME  
CREOUSE A VIDA ETERNA DE GALIZA»  
(Castelao)

*Ollando ó mar.*  
*Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)*  
rematouse de imprimir no prelo de  
Tórculo Comunicación Gráfica, S.A.  
entrando na primavera de 2018







