

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE Y MUSICOLOGÍA



***EL CORO AIRES DA TERRA COMO
HERRAMIENTA DE CREACIÓN DEL CANON
MUSICAL GALLEGO***

SABELA FERNÁNDEZ FONSECA

***MÁSTER INTERNUNIVERSITARIO EN PATRIMONIO MUSICAL POR LAS
UNIVERSIDADES DE OVIEDO, GRANADA E INTERNACIONAL DE
ANDALUCÍA.***

Curso 2012/2013

**DIRECTOR DEL TRABAJO FIN DE MÁSTER: DR. JULIO RAÚL OGAS
JOFRE**

Oviedo, Julio de 2012

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE Y MUSICOLOGÍA



***EL CORO AIRES DA TERRA COMO
HERRAMIENTA DE CREACIÓN DEL CANON
MUSICAL GALLEGO***

SABELA FERNÁNDEZ FONSECA

***MÁSTER INTERNUNIVERSITARIO EN PATRIMONIO MUSICAL POR LAS
UNIVERSIDADES DE OVIEDO, GRANADA E INTERNACIONAL DE
ANDALUCÍA.***

Curso 2012/2013

**DIRECTOR DEL TRABAJO FIN DE MÁSTER: DR. JULIO RAÚL OGAS
JOFRE**

Oviedo, Julio de 2012

Fdo: Julio Raúl Ogas Jofre

Fdo: Sabela Fernández Fonseca

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	4
INTRODUCCIÓN.....	5
JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS.....	5
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	6
METODOLOGÍA.....	8
FUENTES Y ARCHIVOS.....	9
ACLARACIONES.....	9
1. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA.....	10
1.1. BREVE HISTORIA DE AIRES DA TERRA.....	10
1.2. CONTEXTO POLÍTICO – ECONÓMICO Y ACTIVIDAD CULTURAL.....	12
1.3. EL GALLEGISMO DE CAMBIO DE SIGLO.....	15
2. IDEOLOGÍA Y PENSAMIENTO NACIONAL A TRAVÉS DE LOS MIEMBROS DEL CORO AIRES DA TERRA.....	19
2.1. EL PENSAMIENTO NACIONAL DE PERFECTO FEIJÓO.....	19
2.2. VÍCTOR SAID ARMESTO.....	22
2.3. FRANCISCO PORTELA PÉREZ.....	28
2.4. ENRIQUE CAMPO SOBRINO.....	33
2.5. TORCUATO ULLOA VARELA.....	37
2.6. ALFONSO DANIEL RODRÍGUEZ CASTELAO.....	40
2.7. EMILIA PARDO BAZÁN.....	46
3. AIRES DA TERRA COMO HERRAMIENTA DE CREACIÓN DEL CANON DE IDENTIDAD MUSICAL GALLEGO.....	49
3.1. DISCURSO ESTÉTICO – MUSICAL DE AIRES DA TERRA.....	49
3.1.1. REPERTORIO.....	50
3.1.2. IMAGEN DE LA TIERRA.....	58
3.2. ETNIZACIÓN Y FIJACION DEL CANON MUSICAL GALLEGO.....	60
3.3. REPRODUCCIÓN Y TRANSFORMACIÓN DEL MODELO.....	62
4. CONCLUSIONES.....	74
BIBLIOGRAFÍA.....	78
ANEXO.....	83

AGRADECIMIENTOS

La realización de este trabajo ha sido posible gracias a la ayuda desinteresada de muchas personas que me han brindado su apoyo y colaboración a lo largo de estos meses. Por ello, no puedo dejar de dedicar unas líneas para expresar mi sincero agradecimiento al director de este trabajo, el Dr. Julio Raúl Ogas Jofre, cuyas orientaciones e infinita paciencia han hecho posible y agradable la realización de estas páginas.

Gracias también a mi familia, en especial a mis padres, por brindarme el apoyo necesario para afrontar con entusiasmo todos estos años de estudio.

Mi sincero agradecimiento al personal del Museo de Pontevedra y de la Biblioteca Suárez Llanos, por su amable atención y eficacia. Doy las gracias también al grupo Treixadura, por responder desinteresadamente a mis preguntas y resolver todas mis dudas.

Por último, gracias a todos los amigos y compañeros que han estado a mi lado para apoyarme y asesorarme en todo momento, regalándome sus consejos y sus conocimientos.

INTRODUCCIÓN

JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS

El acercamiento al estudio del coro Aires da Terra viene motivado por la necesidad de conocer el entramado ideológico que subyace en la creación del que se ha considerado el primer coro gallego y que desempeñaría un papel fundamental en el establecimiento de un modelo de agrupación musical típicamente gallega.

Consecuentemente, el objetivo principal de este trabajo radica en conocer el impacto de Aires da Terra en la elaboración de un canon musical susceptible de ser utilizado como herramienta de identidad legitimadora del discurso galleguista.

Partiendo de este objetivo general, se postulan los siguientes objetivos específicos:

- Delimitar el contexto político – cultural en el que tiene lugar la actividad de Aires da Terra, con el fin de aportar una visión global del fenómeno músico – cultural.
- Estudiar el pensamiento de los miembros del coro para delimitar la base ideológica que sustenta al conjunto.
- Esclarecer, a partir de las fuentes primarias y secundarias, las características principales del pensamiento de Perfecto Feijóo y el traslado de las mismas al ideario de la agrupación.
- Reconstruir el discurso estético musical de Aires da Terra a través del análisis del repertorio, la sonoridad y la imagen de la agrupación.
- Delimitar los procesos mediante los cuales se lleva a cabo la fijación de un canon musical que sea susceptible de representar la identidad gallega.
- Analizar de qué manera se reproduce el canon musical creado por Aires da Terra y estudiar las progresivas transformaciones y reevaluaciones del mismo a través de las agrupaciones creadas con posterioridad.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

A la hora de abordar el estudio de Aires da Terra, se tendrán en cuenta cuatro tipos de publicaciones, divididas en cuatro bloques. Por un lado, se abordarán las investigaciones de tipo general, relativas a los estudios de identidad musical en España. En un segundo bloque se sitúan aquellos estudios dedicados al galleguismo y a la construcción de la identidad nacional gallega. Se tendrán en cuenta, en un tercer apartado, los principales trabajos dedicados al estudio del folklore gallego. Por último, se atenderá a las investigaciones y publicaciones dedicadas de manera específica a Aires da Terra y a su fundador, Perfecto Feijóo.

Pese a que el estudio que nos ocupa se centra específicamente en el contexto gallego, es necesario tener en cuenta los estudios de ámbito nacional e internacional en relación a la música como herramienta de construcción de identidades y su uso por parte de una determinada ideología. Destacan como estudios de referencia internacional las publicaciones de Fred K. Prieberg, como *Mißbrauchte Tokunst. Musik als Machtmedium* o *Musik im NS-Staat*, en las que estudia el uso de la música como medio de poder, en relación, por lo general, al Tercer Reich. En España, se toman como referencia los trabajos del Dr. Josep Martí, entre los que sobresalen sus publicaciones *El folklorismo: Uso y abuso de la tradición* y *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. También a estas cuestiones está dedicado el libro *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, en el que encontramos un compendio de artículos de diversos autores, dedicados al estudio de la música como herramienta creadora de símbolos nacionales. Recientemente se ha publicado la monografía *Discursos y prácticas musicales nacionalistas: (1900 – 1970)*, coordinado por Pilar Ramos López, que reúne diversos capítulos en relación a los nacionalismos musicales.

En el caso específico de Galicia, son varios los autores dedicados al estudio del galleguismo y la creación de la identidad nacional gallega desde diferentes puntos de vista. En el ámbito de la política y la sociología, Ramón Máiz Suárez ha publicado numerosos trabajos acerca del galleguismo y la construcción del nacionalismo gallego. Destacan sus artículos "Etnia o Política: hacia un modelo constructivista para el análisis de los nacionalismos", "Nación

de Breogán: oportunidades políticas y estrategias en el movimiento nacionalista gallego (1886 – 1996)", "Raza y mito céltico en los orígenes del nacionalismo gallego: Manuel Murguía" o "Os alicerces políticos da diferenca", entre otros. En el caso específico de la música, cabe destacar la tesis doctoral realizada por Luis Costa Vázquez, titulada *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*, además de las diferentes publicaciones de menores dimensiones de este autor, entre los que se encuentran los artículos "Las rumbas olvidadas: transculturalidad y etnización en la música popular gallega" y "O baile tradicional en Galicia: procesos de folklorización". También en esta línea, Carlos Villanueva coordinó la publicación *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego: Música*.

Tomaremos también en cuenta, los estudios de música popular de tradición oral en Galicia que se realizaron en torno a la época objeto de estudio, a los que se han dedicado en profundidad Jesús Bal y Gay, coautor junto a Eduardo Martínez Torner del *Cancionero Gallego*. Bal y Gay ha realizado, además, diversos trabajos acerca de las características del folklore gallego, como es el breve artículo titulado "Panorama de la música popular gallega". También a estos temas ha dedicado Casto Sampedro y Folgar gran parte de sus investigaciones, materializadas en su *Cancionero musical de Galicia*. Por último, tendremos en cuenta las investigaciones recogidas en el *Cancioneiro Popular Galego* de Dorothe Schubart y Antón Santamarina.

Entrando ya en el caso concreto de Aires da Terra, se tendrá en cuenta como publicación de referencia el libro *Aires da Terra: la poesía musical de Galicia*, publicado por José Luis Calle, en el que se reconstruye en profundidad la historia de la agrupación. Calle recoge, en los últimos capítulos de su obra el repertorio recogido por Perfecto Feijóo y que hasta entonces no había visto la luz. En el año 2001, Estrella Omil realiza un catálogo de la documentación del fondo «Perfecto Feijóo» del Museo de Pontevedra. Con anterioridad, otros autores se habían acercado brevemente a la figura de Perfecto Feijóo, pero siempre de manera breve. Se sitúa en este apartado el breve artículo "Emilia Pardo Bazán y Perfecto Feijóo: elogio y defensa del folklore musical gallego" de Nelly Clemessy. Alfredo de la Iglesia dedicó unas páginas a ensalzar la figura de Feijóo como fundador de los coros gallegos, en un artículo titulado "Los

coros Feijóo”, al igual que Xosé Neira Vilas, en “Perfecto Feixóo: fundador dos coros galegos”.

METODOLOGÍA

En la realización de este trabajo se combinarán diferentes metodologías, que serán utilizadas en función de la etapa de la investigación que se aborde en cada momento.

En una primera fase de documentación, llevamos a cabo la localización de las fuentes primarias acerca de Aires da Terra y de su fundador. Durante esta labor de documentación, se realizará la transcripción de la correspondencia de Feijóo, así como de los documentos y anotaciones que se consideren pertinentes para el estudio. Contrastamos las partituras editadas por José Luis Calle con las originales conservadas en el Fondo «Perfecto Feijóo» del Museo de Pontevedra. Al mismo tiempo, realizamos una búsqueda exhaustiva de todas las referencias bibliográficas acerca de Aires da Terra, tanto en la Biblioteca Suárez Llanos de Pontevedra, como en el resto de Bibliotecas Gallegas. Posteriormente ampliamos la búsqueda de referencias bibliográficas y hemerográficas a todos los aspectos que se van a tratar en este trabajo. Para ello, buscamos aquellas publicaciones relacionadas con cada uno de los principales miembros del coro, así como diversos estudios acerca del nacionalismo gallego y las agrupaciones posteriores a Aires da Terra. Se realizaron breves entrevistas a miembros de las distintas agrupaciones que se mantienen en activo en la actualidad.

A continuación analizamos el material recogido. El material sonoro, las partituras y las imágenes conservadas del coro se analizaron desde un principio básico, relacionado con la idea de canon musical y el denominado hecho diferencial gallego. En este sentido, en relación a las grabaciones se realizó un trabajo de análisis comparativo con las de otras agrupaciones posteriores y las descripciones realizadas en trabajos relacionados con el folklore del país. En cuanto a las partituras el análisis se realizó especialmente con el trabajo de Bal y Gay, como un referente fundamental del estudio académico de este ámbito musical y por ende valedor de previas y futuras propuestas a su trabajo. También se tomaron en cuenta para este análisis los

estudios de Casto Sampedro y Folgar, así como los recogidos en el Cancionero de Dorothe Schubart y Antón Santamarina. Para el trabajo sobre las imágenes se ha tenido en cuenta especialmente la iconografía y mitología celta. Por último se completaron los resultados de este análisis comparativo con el resto de datos procedentes de la realización de entrevistas, la bibliografía consultada y la información obtenida en el estudio de las diferentes ideologías de los componentes de la agrupación.

FUENTES Y ARCHIVOS

Para la realización de este trabajo se consultan una serie de fuentes primarias, localizadas en su mayor parte en el fondo «Perfecto Feijóo» del Museo de Pontevedra, tales como partituras, correspondencia, recortes de prensa, anotaciones, etc. Se realizan consultas en otros fondos de ese mismo museo, que puedan estar relacionados con el tema de esta investigación.

Se realizan, a través del correo electrónico, entrevistas breves a algunos miembros de agrupaciones gallegas actuales, que nos aporten datos acerca de sus diferentes idearios estéticos y musicales. Se consultan, además, las fuentes sonoras y bibliográficas localizadas en la Biblioteca Suárez Llanos del Museo de Pontevedra, en la Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela y en la Biblioteca de la Universidad de Oviedo.

ACLARACIONES

Todos los textos que en las fuentes originales están escritos en gallego han sido traducidos al español por la autora de este trabajo.

1. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA

1.1. BREVE HISTORIA DE AIRES DA TERRA

La creación de Aires da Terra en 1883 no responde a una cuestión de arbitrariedad histórica, sino que tiene lugar de forma pareja a una serie de hechos que acontecen en la ciudad de Pontevedra y en general en Galicia en ese momento. Por ello, no es casual que el coro se funde en el mismo año en que se crea – a imitación de las Sociedades de Folklore de Antonio Machado y Álvarez – la Sociedad de Folklore Gallego, siguiendo las pautas de la Folklore Society británica que llevaba ya una década en funcionamiento. Además, es también en 1883 cuando aparecen en Pontevedra las primeras publicaciones en gallego, a cargo de algunas de las personas que van a formar parte del coro¹. También en la década de 1880 se fundan en Galicia los primeros Orfeones: Orfeón Coruñés (1875), Orfeón Birgantino (1877), El Orfeón Pontevedrés (1883). A la par que surgen esta serie de iniciativas, Perfecto Feijóo reúne a un grupo de ocho aficionados que frecuentaban las tertulias de su botica para crear Aires da Terra, un grupo vocal destinado a interpretar “la música popular gallega acompañada en algunos casos por instrumentos gallegos, y que se vestían con trajes gallegos”². La finalidad principal de Aires da Terra era la redención del folklore gallego para salvaguardar la cultura rural que se consideraba amenazada por varios factores: la sociedad industrializada, la urbanización y la introducción progresiva en Galicia de nuevos estilos musicales que – aun contando con el favor popular – eran rechazados por los defensores de la conservación perenne de la tradición.

Las primeras décadas de vida de Aires da Terra se caracterizaron por el recogimiento y la reunión privada. No es hasta 1898 cuando aparece la primera noticia en la prensa dedicada a la agrupación. Sin embargo, es a partir de su viaje a Madrid en 1901 concertado por la Condesa de Pardo Bazán, cuando Aires da Terra comienza a realizar de forma frecuente sus actuaciones en público. Desde ese año y hasta 1908 tiene lugar la que se ha llamado “Fase de los Salones”, caracterizada por las actuaciones de carácter privado en los círculos sociales de las clases altas, entroncando con la tradición de las

¹ CALLE, José Luis. *Aires da Terra: la poesía musical de Galicia*. Madrid: el autor, 1993, pp. 32-33.

² *Ibidem*, pp. 22.

serenatas ofrecidas a los veraneantes que tenían lugar en Pontevedra. Durante esos años y sobre todo a partir de 1907, el grupo encabezado por Feijóo se dio a conocer con abundantes actuaciones en las principales ciudades y villas gallegas. Desde el comienzo del S.XX, el número de componentes de Aires da Terra fue aumentando de manera progresiva, llegando a duplicar su número. Como novedad, en el año 1909, se introduce la presencia femenina en la agrupación, aunque su participación no fue siempre una constante³.

En 1913, se le presenta a Aires da Terra la oportunidad de realizar un viaje a América. Se proyectan inicialmente tres actuaciones en la Ciudad de Buenos Aires, aunque finalmente se realizarán muchas más. El coro parte en agosto de 1914 hacia la ciudad argentina, haciendo escala en Lisboa, en Río de Janeiro y en Montevideo. El 9 de octubre de ese mismo año, la agrupación finaliza su viaje y embarca hacia Galicia. Es durante esos días precedentes a la partida cuando se hace pública la noticia de la disolución de Aires da Terra, por motivos que están poco claros hasta el momento. José Luis Calle, analiza algunas de estas posibilidades, siendo quizás la más convincente la que tiene que ver con la frustración de Feijóo al ver convertido su proyecto en un producto sometido a la explotación mercantil.⁴

No han sido pocas las alabanzas recibidas por Aires da Terra durante su existencia y también tras su disolución. Sus actuaciones, tal y como se narra en la prensa de la época conseguían exaltar y emocionar a grandes masas, tanto en Galicia como fuera de sus fronteras:

El coro pontevedrés *Aires da Terra*, organizado y dirigido por D. Perfecto Feijóo, y acompañados por la gaita y tamboril, terminó el espectáculo a las dos y media de la madrugada. Complacidísima quedó la concurrencia; verdaderamente entusiasmados, los hijos de las montañas y las más hermosas rías españolas, y los madrileños que asistimos tenemos aún las manos doloridas por tanto aplaudir⁵.

Sin embargo, también la iniciativa de Perfecto Feijóo tuvo algunos grupos de detractores. De entre ellos, tal y como señala José Luís Calle⁶, el más importante fue el “Club Karepas”, que reaccionó frente al carácter inmovilista de Aires da Terra, pugnando por un tratamiento más serio de la

³ *Ibidem*, pp. 56 – 69.

⁴ *Ibidem*, pp. 71-76.

⁵ *Heraldo de Madrid*, n. 3754, 22/02/1991, p. 1.

⁶ CALLE, José Luis. *Aires da Terra...*, pp. 39 – 40.

música popular como medio para combatir el pintoresquismo de los coros que comenzaban a surgir en Galicia. También Casto Sampedro se opuso a la estética de la agrupación, manifestando su desaprobación a la actividad musical de meros aficionados.

1.2. CONTEXTO POLÍTICO – ECONÓMICO Y ACTIVIDAD CULTURAL

El coro Aires da Terra se crea bajo la agitación cultural y las condiciones políticas que traía consigo el cambio de siglo. Pontevedra era un hervidero de pensamiento donde convergían los ideales de los máximos representantes de la intelectualidad gallega. Por ello, no es casual que fuese en ese momento y en ese lugar donde se llevase a cabo la puesta en marcha de una agrupación tan característica como deudora de su tiempo y que se acabaría por convertir en una útil herramienta al servicio de diferentes formas de pensamiento, con un objetivo en común: la recuperación del folklore gallego que amenazaba con desaparecer.

La proclamación real de Alfonso XII, abre el periodo de la Restauración (1875 – 1931) y cierra el ciclo de inestabilidad política que arrastraba España durante todo el S. XIX. Así, se articuló un nuevo marco político, asentando un nuevo orden social y económico en el que las nuevas élites burguesas surgidas tras la caída del Antiguo Régimen, vieron la manera de conservar su protagonismo. Esta nueva política se basaba en el sistema parlamentario y el “turnismo” de partidos (Cánovas – Sagasta), con el objetivo de poner fin a los motines como métodos de acceso al poder. Será la Constitución de 1876, la que plasme este nuevo sistema y sirva para consolidar el liderazgo de una burguesía que se vuelve cada vez más conservadora⁷.

Económicamente, se llevó a cabo una política proteccionista que eliminó las medidas de libre comercio de la época precedente. Se realizaron intentos para reformar las estructuras económicas y de desarrollo industrial. Sin embargo, quedaban sin abordar los principales problemas del país: el ejército como sostén, el caciquismo, la política centralista que estimuló el desarrollo del catalanismo y el despertar nacionalista vasco y gallego. La crisis

⁷ GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando y GONZÁLEZ VESGA, José Manuel. *Breve historia de España*. Madrid: Alianza Editorial, 1994, pp. 528-529.

desencadenada tras la pérdida de las colonias americanas, llevará a la reflexión por el ser de España característica de la Generación del 98⁸. Se trata de una oleada de pensadores que se debaten en la contradicción de amar a España y detestar lo español, pidiendo, por un lado, la europeización y, por el otro, suministrando elementos nacionalistas. Estas reflexiones propiciarán la expansión de ideas regeneracionistas, el aislamiento de la España Oficial y el inicio del proceso de descomposición de los grandes partidos monárquicos, a la vez que toman presencia las fuerzas republicanas, obreras y nacionalistas⁹.

En el contexto autonómico gallego debemos remontarnos a los dos primeros tercios del S. XIX, en que tiene lugar el fin de la dependencia señorial de Santiago de Compostela, obteniendo Pontevedra la capitalidad de provincia. Esta nueva situación va a provocar una mayor conexión de la ciudad con la política española y una mayor apertura a las ideas de Europa. Los partidos dinásticos responden a los del ámbito nacional: elitistas, clientelistas y escasamente ideologizados; siendo muy fuerte el caciquismo que sustenta el sistema electoral. Son varios los políticos vinculados a Pontevedra que adquieren importancia nacional, convirtiéndose esta ciudad en la capital política de Galicia. Al margen del turno de partidos, se encuentran los partidos republicanos y obreros, siendo la primera una corriente sólida en la ciudad, aunque poco representativa hasta principios del S. XX¹⁰.

La Restauración en Pontevedra se caracteriza, igual que en el resto de España, por el desarrollo económico y por profundas transformaciones que llegan a su cima a finales de los años ochenta y principio de los noventa. Se plantean cambios urbanísticos importantes y se avanza en el terreno de las comunicaciones y servicios¹¹. Sin embargo, a comienzos del periodo seguía siendo una pequeña capital de provincia y su grado de industrialización era muy deficiente¹². A principios de siglo la actividad del sector terciario aumenta,

⁸ MARTÍN, José Luis; MARTINEZ SHAW, Carlos y TUSELL, Javier. *Historia de España II: La edad contemporánea*. Madrid: Taurus, 2005, pp. 207.

⁹ GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando y GONZÁLEZ VESGA, José Manuel. *Breve historia...*, pp. 532-533.

¹⁰ FORTES BOUZÁN, X. FORTES BOUZÁN, X. *Historia de la ciudad de Pontevedra*. A Coruña: La voz de Galicia, 1993, pp. 630 - 6.

¹¹ MUSEO DE PONTEVEDRA, *Pontevedra 1898: sociedade, arte e cultura*.

Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1998, p. 43.

¹² FORTES BOUZÁN, X. *Historia de...*, p. 687

desarrollada por una burguesía establecida en la ciudad que va a conformar una nueva mesocracia compuesta por un grupo heterogéneo, con diversas actitudes políticas y que carecía de señas de identidad históricas. La ciudad se caracteriza, de este modo, por un alto grado de oligarquización, estando el poder económico concentrado en unas pocas familias y las profesiones liberales ejercidas por los titulados universitarios que tomarán participación activa en las tertulias políticas y literarias de la ciudad¹³.

Poco a poco la ciudad se ve inmersa en un despegue económico y demográfico, que la convertirá en el centro comercial de la Comarca. Además, a esto ayudan también las mejoras en las comunicaciones con otras ciudades, saliendo de la marginación que la ciudad había sufrido con el trazado del ferrocarril de Noroeste. La crisis y los gastos en mejoras urbanísticas y servicios van a afectar a la política municipal, dando lugar a la subida de impuestos que provocarán revueltas y motines entre los trabajadores de diferentes sectores¹⁴.

En el día a día, la sociedad pontevedresa se caracterizan por la fuerte separación entre los distintos grupos sociales y por la interiorización de esas diferencias por parte de la población, tal y como se observa en el siguiente extracto:

Por lo que respecta a Pontevedra, la vida cultural y social se desarrollaba en torno a dos espacios: el teatro del Liceo y la Alameda. En ambos lugares, los individuos ocupaban el puesto que les correspondía según su clase social: el "paraíso" estaba reservado a los trabajadores y los palcos a las clases altas en el primero de ellos y en los llamados "andenes" de la Alameda podía observarse una división social igualmente rígida¹⁵.

La población estaba dividida en grupos en torno a tres sociedades: El Liceo, frecuentado por aristócratas y titulados universitarios de clase media; el Recreo de los Artesanos, a donde asistía la burguesía media o el artesanado; y La Casa del Pueblo, lugar de organizaciones obreras¹⁶. Era frecuente además, que las clases elevadas intercalasen el ocio con las actividades dedicadas a la

¹³ GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando y GONZÁLEZ VESGA, José Manuel. *Breve historia...*, pp. 536.

¹⁴ FORTES BOUZÁN, X. *Historia de...*, pp. 687-700.

¹⁵ RUIBAL OUTES, Tomás. *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del S. XIX*. Dirigida por José Romera Castillo. Tesis Doctoral. Universidad de Educación a Distancia, 1997, p. 34.

¹⁶ FORTES BOUZÁN, X. *Historia de...*, pp. 665

beneficencia, por lo que muchos de los espectáculos tenían como objetivo recaudar fondos para la Cocina Económica, el hospicio o el asilo¹⁷.

Una de las mayores evoluciones acontecidas en Pontevedra desde los últimos años de la década de los ochenta, fue la enorme reducción del analfabetismo, debido en parte a las inversiones políticas en educación y de la asimilación de las innovaciones pedagógicas de la Institución Libre de Enseñanza por parte de los profesores de Pontevedra. Esto va a favorecer el elevado nivel cultural que inundaba la ciudad. Es destacable también la presencia de una gran cantidad de publicaciones periódicas.¹⁸

La vida cultural de la época abarcaba todos los campos de la expresión artística. La sociedad del podía disfrutar de los conciertos semanales que tenían lugar en la Alameda o en la Herrería a cargo de la Banda de Música¹⁹. Además, la ciudad contaba con diversos espectáculos en los cafés cantantes, numerosas representaciones teatrales en el Teatro Liceo y el Circo Teatro, las audiciones de fonógrafo, los espectáculos de toros y, desde el año 1887, las sesiones de cine en la Alameda o en la Plaza de la Constitución²⁰. La actividad cultural y social se canalizaba también a través de las concurridas tertulias filosófico-literarias que servían como cauce para canalizar las inquietudes en una sociedad marcada por la estancada vida política y la sosegada vida provinciana. Concurridas eran las reuniones en el Café Moderno, en el banco de la botica de Perfecto Feijóo o en la Plaza de la Peregrina²¹. También eran frecuentes los bailes, que tenían lugar en el Liceo Casino, en el Recreo de Artesanos y en el Liceo Gimnasio²². Este panorama cultural dio lugar a que en Pontevedra proliferasen orfeones y bandas y grupos, así como ilustres solistas.

1.3. EL GALLEGISMO DE CAMBIO DE SIGLO.

La historia del nacionalismo gallego está marcada por una serie de crisis y frustraciones que hacen que no obtenga un carácter más o menos oficial hasta la segunda década del S. XX. La época que nos ocupa, tiene como

¹⁷ MUSEO DE PONTEVEDRA, *Historia de...*, pp. 57-8.

¹⁸ FORTES BOUZÁN, X. *Historia de...*, pp. 667-671.

¹⁹ Banda Municipal, Banda del Hospicio, Banda Militar y más adelante la Banda de los Exploradores.

²⁰ MUSEO DE PONTEVEDRA, *Pontevedra...*, pp. 61-3.

²¹ FORTES BOUZÁN, X. *Historia de...*, pp. 672-4.

²² MUSEO DE PONTEVEDRA, *Pontevedra...*, pp. 64-5.

trasfondo una nueva etapa dentro del galleguismo, que se dio en llamar Regionalismo y que abarca desde el año 1886 – fecha en que Manuel Murguía publica su libro *Los Precursores*²³– al año 1914; coincidiendo prácticamente con la vida del coro objeto de estudio.

El Regionalismo gallego tiene sus antecedentes en el Provincialismo, un movimiento formado por un grupo de jóvenes de la izquierda liberal, que gestan el concepto de una identidad diferente y la necesidad de un autogobierno para su supervivencia. En el tercer cuarto del S. XIX tiene lugar un resurgimiento literario que propiciará la recuperación del gallego como lengua válida para una literatura de calidad y que se verá sustentado por una prensa escrita en gallego que ayude a la difusión del sentimiento nacional. Este “despertar” gallego va a estar desde el principio muy ligado al pensamiento del romanticismo, caracterizado por el cultivo de los valores tradicionales, la devoción por el pasado y la pasión por la cultura popular²⁴. De entre todos los enfoques, destaca en este momento el de Manuel Murguía, que será considerado ideólogo del nacionalismo gallego y que se decantará por nuevos métodos para argumentar el concepto de Galicia como nación, todavía no asumido por todos²⁵.

Tras este panorama inicial, el Regionalismo se abre camino siguiendo los pasos de sus antecesores y continuando con el programa ideológico construido por Murguía, que reside en la “naturaleza del nacionalismo”. Este pensamiento se basa en la conjugación del modelo nacionalista germánico de carácter histórico-organicista – basado en la teoría de la raza y el la supremacía de unas frente a otras – con el movimiento liberal-revolucionario italiano de carácter voluntarista – que otorga el derecho de la nación a disponer libremente de su destino basándose en la conciencia nacional –²⁶.

²³ ALONSO FERNÁNDEZ, Bieito. *Breve historia do nacionalismo galego*. Vigo: A Nosa Terra, 1999, p. 17.

²⁴ LORENZO IBÁÑEZ, Ramón. “Literatura”, en: *Enciclopedia temática de Galicia*, tomo IV. Barcelona: Ed. Natura, 1990, p. 154.

²⁵ ALONSO FERNÁNDEZ, Bieito. *Breve historia...* pp. 8-15.

²⁶ MÁIZ SUÁREZ, Ramón. “Raza y mito céltico en los orígenes del nacionalismo gallego: Manuel Murguía”, en: *Revista española de investigaciones sociológicas*, n.25, 1984, pp. 138 - 145.

De esta manera, la fundamentación ética de Galicia se va a llevar a cabo a través de la reformulación del “mito celta”, considerado por Ramón Máiz como un “subtema del arianismo”²⁷, en cuanto a que recurre a la pureza de una raza celto-sueva que presenta rasgos tanto físicos como psicológicos, como son: el sentido de la religiosidad, combatividad y resistencia, lirismo, costumbres, hábitos folklóricos, etc. Este celtismo, no es sólo espiritual sino que se caracteriza por su permanencia de la raza, que ha sabido mantenerse inmutable y ha resistido a toda invasión ajena, considerando que es en las costumbres y tradiciones populares donde tiene continuidad la mitología. Para ello se hace hincapié en la escasa o nula penetración de esas culturas consideradas ajenas y que se sitúan en el enemigo histórico y opresor de Galicia, la raza semita – romanos y árabes – y se apela al carácter gallego como conformador de la entidad nacional de Galicia, dibujando su perfil psicológico y el “alma gallega”²⁸.

La “redención de la tierra” es una de las finalidades de programa del regionalismo, de forma que en las obras de estos pensadores se atisbe la imagen de una “Galicia sometida” que se plasma en los escritos y manifestaciones culturales, que no son otra cosa que una manera de manifestar los males de la nación sobre la sociedad labradora, depositaria de las esencias de la raza, la lengua y la tradición. De esta forma y gracias al conservadurismo y ambigua participación política de las clases populares en la época, las manifestaciones culturales surgidas en el ámbito del galleguismo pueden ser interpretadas como verdaderos materiales didácticos con los que se pretendía trasladar a la ciudadanía la defensa de la galleguización²⁹. Sin embargo, si por algo se caracteriza el Regionalismo es por su déficit político-institucional derivado de las condiciones sociales que hacían mella en Galicia durante todo el S. XIX: una población altamente rural y dispersa en pequeños núcleos aislados; una economía de subsistencia, el escaso peso de las ciudades, el minifundismo, el control de la Iglesia y el caciquismo, la emigración, etc.

²⁷ *Ibíd.*, p. 150.

²⁸ *Ibíd.*, pp. 160 – 168.

²⁹ F. VIEITES, Manuel. *Creación dramática, educación popular e creación nacional. Galicia (1882 – 1936)*. Lugo: Tris tram, 2005, pp. 129 – 132.

Por otra parte, el pensamiento regionalista se encontraba dividido en tres grupos muy heterogéneos y conflictivos entre sí. En un primer bando se encontraban los regionalistas liberales. Este grupo pugna por la modernización económica del país y dirige su discurso a las capas urbanas y a la burguesía ilustrada, a la par que manifiesta su rechazo al federalismo, abogando por la descentralización y el autogobierno. En un segundo grupo encontramos a los católicos tradicionalistas que, predominantes en esta época, realizaban una fuerte apología del Antiguo Régimen, utilizando el galleguismo como defensa frente a la modernización, la industrialización y la urbanización que amenazaba el mundo religioso y tradicional. Por último, un tercer grupo minoritario encaramado en torno al federalismo³⁰, trataba de promover una síntesis entre el regionalismo, el federalismo y el republicanismo. Encabezaba su lucha hacia la democratización de instituciones, la supresión de los foros, la modernización de la economía y la lucha contra el clientelismo. Defienden a su vez un modelo federal y un galleguismo articulado con los intereses del campesinado³¹.

Así pues, a rasgos generales, el regionalismo de esta época se manifiesta en una consciente necesidad de autogobierno surgida tras la comprobación de la marginalidad de Galicia; la consciencia de una historia propia; la defensa de la raza que une a los gallegos dotándolos de una conciencia de sí mismos; la redención de Galicia a través del ensalzamiento de su pasado céltico; la representación simbólica de la tierra y el paisaje; unas raíces fuertemente románticas; la valoración del mundo popular y tradicional; el esencialismo y el carácter natural de ese galleguismo y por último, el idioma como experiencia colectiva de un pueblo. La mayor parte de estos aspectos van a ser decisivos en la fundación y puesta en marcha de Aires da Terra y van a relacionarse directamente con la creación de su discurso estético – musical.

³⁰ BERAMENDI, Justo. "Republicanismos y nacionalismos subestatales en España (1875 – 1923)", en: *Ayer*, n.39, 2000, p. 145.

³¹ MÁIZ SUÁREZ, Ramón. "Nación de Breogán: oportunidades políticas y estrategias en el movimiento nacionalista gallego (1886 – 1996)", en: *Revista de estudios políticos*, 1996, pp. 37-45.

2. IDEOLOGÍA Y PENSAMIENTO NACIONAL A TRAVÉS DE LOS MIEMBROS DEL CORO AIRES DA TERRA.

Son estas circunstancias políticas que afectan a Galicia y concretamente a la ciudad de Pontevedra, las que sirven de marco a la gestación y desarrollo del coro Aires da Terra. Agrupación que, pese a estar fundada y dirigida por el boticario D. Perfecto Feijóo, va a ser un importante reflejo de la heterogeneidad de pensamiento que arroja toda la maquinaria constructiva de la ideología galleguista de la época. No han sido pocos los eruditos que han formado parte del coro y como miembros activos del mismo han aportado con su pensamiento y concepción del patrimonio tradicional su grano de arena al engranaje cultural que supuso el mismo. A continuación realizaré un acercamiento a la ideología del fundador de Aires da Terra y analizaré los aspectos más significativos del pensamiento de algunos de los miembros del coro que han tenido más peso a lo largo de sus treinta años de actividad, para poder así tener una visión global del fenómeno musical que nos ocupa.

Gracias al libro publicado por José Luis Calle tenemos constancia de que fueron aproximadamente una decena los miembros con los que el *Aires da Terra* comenzó su andadura en 1883 y de la poca variación que en ellos se produce hasta sus actuaciones en público en 1901. Es posteriormente cuando el grupo va a recibir una continua oleada de personalidades interesadas en formar parte de él³². Pese a carecer de información de muchos de los nombres que figuran en la plantilla del coro, analizaré algunas de las más importantes personalidades que han tenido de uno u otro modo relación con la agrupación.

2.1. EL PENSAMIENTO NACIONAL DE PERFECTO FEIJÓO.

Perfecto Feijóo supo reunir en Aires da Terra a un considerable número de miembros de la sociedad gallega del momento. Formaron parte de Aires da Terra personalidades dedicadas a las más variadas profesiones liberales. Entre ellos se encuentran personajes Víctor Said Armesto, Torcuato Ulloa, Francisco Portela Pérez, Enrique Campo, los abogados José María Rianza e Hipólito Reguenga, el periodista José Millán, el empresario Eduardo Feijóo, el seminarista Juan Sesto, el farmacéutico y funcionario Carlos Gastañaduy, el pintor Demetrio Durán, el médico José Mao, etc. También figuran entre los

³² CALLE, José Luis. *Aires da Terra...*, pp. 79 – 98.

miembros del coro personalidades dedicadas al mundo del espectáculo y del canto, como fue el actor Sánchez de Puga; los tenores Cao Quiroga y López Fraga o el que sería la voz estrella de la agrupación Víctor Cervera Mercadillo. Todos ellos pertenecían a la clase burguesa que ganaba peso en la época, excepto el campesino Manuel Castro, natural de Campañó³³, que pronto se hace con el cargo de tamborilero de Aires da Terra³⁴. Pese a existir entre ellos diferencias ideológicas significativas, cabe suponer que todas estas personalidades compartían, en gran medida, la concepción de la tradición y del folklore gallego defendida por Feijóo. Es éste aspecto el que se alza como punto de unión de un grupo de pensamiento heterogéneo y a través del cual se materializó la existencia de Aires da Terra.

Perfecto Feijóo Poncet nace en Pontevedra en el año 1858, en el seno de una familia que descendía de la casa del Codesal de Celanova, en la provincia de Ourense. Sus inicios en la música comienzan en su niñez, recibiendo clases de solfeo con el director de la Banda de Música del Hospicio. Ya desde joven expresa su preferencia por las romerías populares de Galicia antes que por las importadas fiestas de salón burgués. Tras terminar sus estudios de Farmacia en la Universidad de Santiago de Compostela, se traslada a Madrid para ejercer como boticario, donde reside hasta el año 1880, que regresa a su ciudad natal adquiriendo la farmacia de la Peregrina. Allí alcanzarán gran fama sus tertulias, que servirán pronto como lugar de encuentro de toda la intelectualidad gallega y española de la época. En ella participaron importantes intelectuales, como Ortega y Gasset, Pérez Galdós, Manuel Murguía, Unamuno, Canalejas o Sagasta³⁵. Las conversaciones que allí tenían lugar trataban muy diversos temas, mostrándose Feijóo muy participativo en aquellas que versaban sobre música y limitando su participación en las de índole político³⁶.

Feijóo decide compaginar el trabajo en la botica con su afición musical. Retoma su inquietudes musicales aprendiendo a tocar la gaita, asesorado por el gaitero retirado Manuel Villanueva. Se interesó también por las técnicas de

³³ Parroquia rural perteneciente al municipio de Pontevedra.

³⁴ CALLE, José Luis. *Aires da Terra...*, pp. 86-98.

³⁵ *Ibidem*, pp. 103-110.

³⁶ CLÉMESSY, Nelly. "Emilia Pardo Bazán...", p. 68.

construcción del instrumento, como muestra una de las cartas que recibe, en la que le describe detalladamente el modo en el que puede fabricarse el fuelle de la gaita a la manera tradicional.³⁷

Perfecto Feijóo responde perfectamente al perfil del perfecto folklorista definido por Pardo Bazán, ya que su principal objetivo fue el de “restituir la música popular de la tierra en su mayor grado de pureza”³⁸. Esto es, recoger y conservar el folklore tal cual lo canta el pueblo, sin alteraciones ni hibridaciones de ningún tipo. Sin embargo, su intención era que las melodías que iba recopilando fuesen difundidas por todo el territorio gallego e incluso más allá de sus fronteras, para que el folklore de Galicia no se viese deformado o destruido por las influencias de la música importada que había alcanzado gran popularidad en el momento. Es ese objetivo de difusión el que le lleva a fundar Aires da Terra, cuya innovación más importante radica en esta concepción de la tradición diferenciada de la labor de los orfeones del momento. Así lo muestran las siguientes palabras de Feijóo:

Algunos de los coros que interpretan concienzudamente algunos cantos gallegos, van separándose más y más de mi creación, de mi ideal: eso no es Galicia más que en el traje. Galicia poética, campesina es otra cosa en mi mente, es lo que yo hice y no más de lo que hice, copiándolo íntegro de la realidad.³⁹

Esta fidelidad a la realidad no sólo era tenida en cuenta a la hora de recopilar las canciones. Perfecto Feijóo también trataba de plasmar esa “originalidad” en el aspecto sonoro e interpretativo del repertorio. Emilia Pardo Bazán deja constancia del carácter novedoso y la importancia de la labor folklórica de Feijóo:

Sin duda los temas musicales gallegos circulaban ya por el mundo, y eran aprovechados por compositores con independencia de la obra de Feijóo. Pero ésta tiene otro carácter. Los compositores se van tras un bonito motivo, lo glosan, lo bordan, a veces lo desfiguran, quitándole el sello propio, con tal de adaptarlo al gusto del público (...) No está en ellos el alma gallega, o por lo menos, está en la melodía original y no en el comentario.⁴⁰

³⁷ Carta enviada por Juan Miguel Sueiro a Perfecto Feijóo el 19 de julio de 1909, custodiada en el “Fondo Feijóo” del Museo de Pontevedra.

³⁸ CLÉMESSY, Nelly. “Emilia Pardo Bazán...”, p. 74.

³⁹ IGLESIA, Alfredo de la. “Los Coros Feijóo”, en: *Almanaque Gallego*, 1994, p. 81.

⁴⁰ PARDO BAZÁN, Emilia. “La vida contemporánea”, en: *La Ilustración Artística*, n. 1609, p. 702.

Perfecto Feijóo es reconocido por muchos de sus contemporáneos y continuadores como “redentor de la música gallega”, tal y como lo definió el escritor Xosé Neira Vilas⁴¹, que afirma que su verdadero objetivo era “esparcir nuestra música popular y hacer que se organizaran agrupaciones semejantes en todas las ciudades y villas gallegas” para que “las tradiciones folklóricas de nuestro país no desfalleciesen, ni fuesen degeneradas por influencias ajenas”. Perfecto Feijóo ve su labor continuada por numerosas agrupaciones que siguen sus pasos. Muere en el año 1935, viendo reconocido su trabajo al ser nombrado, en 1919, presidente honorario de los coros gallegos.

2.2. VÍCTOR SAID ARMESTO.

Víctor Hipólito Saiz Armesto nació en Pontevedra en 1871 y tras la separación amistosa de sus padres se traslada a vivir con sus abuelos maternos a Bueu⁴². Su educación se verá influenciada en gran medida por la persona de su tío Indalecio Armesto, conocido por su condición de abogado, filósofo y escritor; así como sus tendencias políticas republicanas, progresistas y federales y su consideración como católico heterodoxo cercano a las teorías krausistas⁴³. En la personalidad de Víctor Said – apellido con el que se haría conocer más adelante – confluyen muchas de las efervescentes ideas de su época y su pensamiento resulta de gran interés en cuanto que aúna aspectos de diversas ideologías configurando una propia de carácter ecléctico. A lo largo de su vida, Said va a tomar puntos de vista diferentes y sobre todo su participación activa en unas y otras vertientes de pensamiento va a sufrir numerosas transformaciones que reflejan la situación de bullicio intelectual que imbuía a la sociedad del momento.

El pensamiento de Víctor Said va a estar orientado hacia el progreso. Su condición de republicano y sus grandes dotes como orador le llevan a ser el representante de la Juventud Republicana en Madrid. Said estaba igualmente convencido de su propia capacidad para hacerse escuchar por grandes masas, como muestra una de sus frases a menudo utilizadas: “Dadme la palanca de un

⁴¹ NEIRA VILAS, Xosé. “Perfecto Feixóo: fundador dos coros galegos”, en: *Coro Galego Brétemas e Raiolas*, 1958, p.5.

⁴² Municipio de la provincia de Pontevedra situado en la península de O Morrazo.

⁴³ GROBA, Xavier. *O legado musical de Casto Sampedro Folgar (1848 – 1937). O canto galego de tradición oral*. Tesis doctoral. Dir. Carlos Villanueva Abelairas. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2011, pp. 244 – 245.

sentimiento, más el punto de apoyo de una idea y moveré la sociedad a mi antojo”⁴⁴. La ideología republicana de Said está determinada en gran medida por sus fervientes valores democráticos, que en su opinión no casan de ninguna manera con la monarquía por no ser electa. Sin embargo su republicanismo va a ir mitigándose a lo largo de su corta vida, llegando, incluso, a aceptar la monarquía. No abandona, sin embargo, sus dotes de liderazgo y su participación en todos los acontecimientos en los que tiene ocasión.⁴⁵ Fascinado por la doctrina de masas, Said utilizará esas dotes de liderazgo para llegar a más gente que a la selecta élite. Considerándose contrario a las clases altas que desprecian al pueblo, se muestra partidario de impartir cultura a las clases bajas. Por ello, Said no solo dará charlas en los círculos elitistas, sino que también lo hará en el centro de artesanos de su ciudad natal. Aunque también se va a considerar contrario a los movimientos anarquistas.⁴⁶ En cuanto a su pensamiento religioso, Said es un católico heterodoxo, al igual que lo era su tío Indalecio. Pese a su anticlericalismo y a su negativa de aceptar algunos de los dogmas del cristianismo, como la vida más allá de la muerte, se considera un cristiano aferrado y siente gran admiración por Jesucristo⁴⁷.

Víctor Said va a dedicarse de lleno a la vida literaria, en la que destacará en un primer momento por el cultivo de una poesía de corte romántica siempre al servicio de un ideal utilizada como propaganda política, como se observa en las siguientes líneas citadas por Fernando Díaz – Plaja:

Debes pues alegrarte, sol brillante
aún tienes quien te ayude con afán
siempre el pueblo español te rinde
dispuestos están todos a luchar
para llegar España a ser la gloria
con República, orden y moral.⁴⁸

Este poema en el que se ensalza la gloria de España va a contrastar con otros aspectos del pensamiento de Said. Existen diferencias entre los

⁴⁴ Víctor Said Armesto (*Datos para una biografía*). Con una carta inédita de Miguel de Unamuno. Ed. M^a Eugenia Said Armesto. Madrid: Aro – Artes Gráficas, 1971, p. 19.

⁴⁵ DÍAZ – PLAJA, Fernando. *Vida y obra de Víctor Said Armesto*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993, p. 56.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 31 - 44.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 129 -134.

⁴⁸ *Ibidem*, p.30.

estudiosos que se han dedicado a la persona de Víctor Said acerca de su pensamiento nacional.

Si analizamos algunas de sus obras y determinados aspectos de su vida, podemos concluir que el escritor sentía un gran apego hacia Galicia y sus contribuciones se sitúan en la línea del pensamiento galleguista de la época. Según Díaz – Plaja, Said “no se distinguió de una manera radical en la defensa de los valores regionales y su obra en idioma vernáculo es mínima” y añade que “su galleguismo, que para algunos llegaba al nacionalismo, para otros entre los cuales me cuento, se limitaba a un amor grande a la región y a su cultura sin olvidar nunca que era parte de España”⁴⁹.

Pese a todo, para poder sacar una conclusión acertada acerca del pensamiento nacional de Said Armesto, hay que tener en cuenta muchos otros aspectos de su vida y obra. En primer lugar, es significativo que el escritor se adscriba a la tertulia literaria coruñesa conocida como *A cova céltica*, en donde se daban cita los más conocidos pensadores galleguistas de la época: Manuel Murguía, Francisco Tettamancy, Eduardo Pondal, Martínez Salazar, etc., En ese lugar, según Tettamancy, “se aspiraba una solencia de rescendente cultura y de «exebrismo» galego simulando a los celtas”⁵⁰. Por otro lado, es significativa su designación – junto con Casto Sampedro – como representante de la provincia de Pontevedra en la fundación de la Real Academia Gallega⁵¹. Además, Said luchó duramente por conseguir que se crease la cátedra de *Lengua y Literatura gallego – portuguesa* en la Universidad Central, que obtuvo pocos meses antes de su prematura muerte en 1914. Otro aspecto que ayuda a comprender su pensamiento en relación al galleguismo radica en la que fue su obra más conocida, *La leyenda de D. Juan*. En esta obra, Said intentará justificar el origen gallego de la conocida historia *El burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, rebatiendo a Arturo Farinelli que había cuestionado el españolismo de dicha leyenda. En él, Said realiza comparativas entre los romances que él mismo recoge de las aldeas de Galicia y la historia de la leyenda de D. Juan Tenorio, llegando a la conclusión del origen celto – gallego

⁴⁹ *Ibíd.*, p.165 – 166.

⁵⁰ TETTAMANCY GASTÓN, Francisco. *Víctor Said Armesto*. A Coruña: Imprenta Obreira, 1917, p.13.

⁵¹ GROBA, Xavier. *O legado musical...*, p. 248.

de la misma. Otro de los argumentos de esta procedencia gallega radica en la similitud de elementos místicos entre la citada leyenda y la mitología celta, como es el caso del banquete fúnebre, que el autor empareja con los rituales de la *Santa Compañía* gallega.

Los banquetes en honor de los difuntos se introdujeron en Galicia mucho antes del siglo xvi; segundo: las tales fiestas funerarias, si bien constituían un rito escandaloso, ese rito no era raro y, menos todavía, único. En las campiñas normandas, en las playas bretonas, en los fjords escandinavos, en mil partes, el necrolátrico festín era una de tantas ceremonias fúnebres que, como preparación á la nueva vida del alma, se tributaba á los finados⁵².

Además, Víctor Said afirma que Tirso de Molina debiera de haberse inspirado en estas historias, debido a su estancia en tierras gallegas⁵³ y atribuye el apellido de D. Juan a la comarca pontevedresa de Tenorio: “como la comarca de Tenorio os en Galicia el país clásico de los picapedreros, pudiera ser que allá en siglos remotos los naturales rindiesen á Taranis culto patronal”⁵⁴. Estos y otros argumentos son los utilizados por Said Armesto a la hora de explicar el origen celta de la leyenda. Podemos observar que el origen celta de Galicia se da por hecho en sus escritos, por lo que como observamos, su pensamiento concuerda con el galleguismo de la época. Este tipo de argumentaciones, Said no las utiliza exclusivamente en esta ocasión. Por un inventario de sus obras inéditas realizado por María Isabel Mateo Fernández⁵⁵ sabemos que el autor aboga por una influencia de la poesía gallega en el género del romance castellano.

Víctor Said, tiene una firme opinión sobre el regionalismo, que Díaz – Plaja refleja en su estudio:

Hay dos regionalismos: el de los propietarios que luchan contra los efectos del libre cambio y el de los que buscan por el camino de la diferenciación la integración suprema. Hay un regionalismo retrógrado, del terruño, mezquino y pobre que forma juntas de defensas para evitar el traslado de una capitania general, el que pide cruceros, guarniciones, limosna de la que mancha y envilece y empobrece. Y hay un regionalismo que pide que se deje a cada pueblo desenvolverse y desarrollarse según es. El uno, atizando los odios entre las regiones sirve a los que explotan, el otro pide la separación de elementos

⁵² SAID ARMESTO, Víctor. *La Leyenda de Don Juan. Orígenes poéticos de El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando, 1908, p. 133.

⁵³ *Ibidem*, p. 70.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 91.

⁵⁵ Consultado en el Fondo “Víctor Said Armesto” del Museo de Pontevedra.

antitécnicos violentamente unidos para que comprendan y se unan al cabo en coordinación santa y libre, no en subordinación maldita y autoritaria⁵⁶.

Por un lado, Víctor Said defiende la autodeterminación – entendida en el contexto de la época – de los pueblos. Sin embargo, por otro lado, se deja llevar en ocasiones por el patriotismo exacerbado, como sucede en lo tocante a la pérdida de las colonias americanas en 1898:

A España se lo deben todo, desde la luz de la inteligencia hasta la idea de Dios y que todavía en las tres cuartas partes del Nuevo Continente en español se aprende, en español se reza y en español se ama⁵⁷.

En lo que a música se refiere, Víctor Said era un gran aficionado y un virtuoso pianista con gran talento para memorizar cualquier melodía con tan solo escucharla una vez. En colaboración con Conrado del Campo se dedicará también a la dramaturgia, con romances como *A Flor da I-auga*, donde se observan, según el estudioso Carlos Villanueva, fuertes influencias wagnerianas y el espíritu regeneracionista de la Institución Libre de Enseñanza. También es llevado por su afición musical a su pertenencia a las tunas estudiantiles de Santiago de Compostela. Pero la mayor contribución a la música la realiza Said a través de sus labores de investigación como colaborador de D. Casto Sampedro y Folgar, sirviéndole de gran ayuda en la recogida de temas folklóricos para su cancionero⁵⁸. Esta faceta, alentada en gran medida por Perfecto Feijóo – director del coro al que perteneció desde muy joven – hizo posible que se dotase de una gran cantidad de repertorio al mismo, por lo que se trata de un personaje con gran incidencia en la vida de la propia agrupación y que se mantendrá como miembro del coro desde sus inicios hasta su muerte.

En cuanto a las aportaciones realizadas por Said al ámbito de la investigación de las músicas de tradición oral, la más significativa es la que tiene que ver con la modernización en cuestiones de metodología, que según Xavier Groba⁵⁹ es debida a la pertenencia del autor a la Generación del 98, con la que Said compartía también “la imagen más triste de la España de la Virgen

⁵⁶ DÍAZ – PLAJA, Fernando. *Vida y obra...*, pp.158 – 159.

⁵⁷ *Ibíd*em, p. 153.

⁵⁸ GROBA, Xavier. *O legado musical...*, pp. 256 - 281.

⁵⁹ *Ibíd*em, p. 243.

y el toreo”⁶⁰. Y es que Said Armesto, como persona de su tiempo, concibe la tradición como puente hacia el progreso: “Respetaba la tradición, pero siempre que sirviera, además de respetado recuerdo, de trampolín para lanzarse a los nuevos caminos que él, como tantos otros regeneracionistas, esperaba”⁶¹.

Eliane Lavaud, pone de manifiesto el carácter interdisciplinar y eclético de Víctor Said a la hora de reunir libros⁶² y lo mismo sucede cuando se trata de recopilar la tradición popular; ya que “con cada nuevo romance para su Romancero, una nueva canción para su Cancionero, y una nueva leyenda para su diccionario gallego”⁶³. El modo en que basaba estas recopilaciones consistía en no alterar ni rechazar nada, sino en recoger el la tradición tal y como el pueblo la cuenta: “Volvamos a la naturaleza con plena sencillez de corazón. Sin rechazar nada, sin alterar nada”⁶⁴. Queda clara la importancia otorgada por Said a la tradición oral, motivada por el deber que el autor siente de difundir la riqueza musical de Galicia. Sin embargo, también se observa que su fuerte amor por lo popular corresponde, en cierto modo, al exotismo que a Said le produce todo lo que tiene que ver con el pueblo gallego. Como puede observarse en su correspondencia, más bien parece que se tratase de una relación de amor – odio ocasionada probablemente por su condición social y entendida siempre dentro del contexto socio-cultural en el que vive:

Sr. D. Conrado del Campo.

Queridísimo amigo: desde hace doce días estoy en Marín (Pontevedra) de veraneo (...). Es éste un lugarcito encantador, pero, en cierto modo, funesto para mí, porque lo sedante y plácido del clima me ha sumido en un enmollecimiento tal, que desde que llegué no he trabajado nada”⁶⁵.

Lo mismo se observa en el siguiente fragmento extraído por Díaz – Plaja, en el que hace gala de su entusiasmo pintoresco por el paisaje rural:

Me he vestido como Tolstoy, de aldeano; gasto blusa de astracán, gorra de pelo y canto el *a-lalá* como cualquier vecino de estas tierras”⁶⁶.

Y continúa lamentándose por las condiciones que allí tiene que padecer:

⁶⁰ DÍAZ – PLAJA, Fernando. *Vida y obra...*, p. 24.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 152.

⁶² LAVAUD, Eliane. “Esbozo de la figura de Víctor Said Armesto a través de su biblioteca”, *El Museo de Pontevedra*, XXVI, 1972, pp. 40 – 45.

⁶³ *Víctor Said Armesto (Datos...*, p. 39.

⁶⁴ DÍAZ – PLAJA, Fernando. *Vida y obra...*, p. 141.

⁶⁵ Carta de Víctor Said a Conrado del Campo el 4 de agosto de 1909, custodiada en el fondo *Víctor Said Armesto* del Museo de Pontevedra.

⁶⁶ DÍAZ – PLAJA, Fernando. *Vida y obra...*, p. 81.

Figúrese usted un lugarcillo todo cubierto de bosques y arboledas, salpicado de casitas blancas y cerrado por un anfiteatro de montañas cuyas cimas están eternamente ocultas por la nieve. Allá al pie de un monte levántase la Iglesia parroquial con su pollada de casas rústicas (...). Aquí me tienen pues que me paso la vida imaginando trazas para matar el tiempo, llorando mi querido Madrid y renegando de mi suerte, de la aldea, del bizantismo, de la vida patriarcal y de todos los bucólicos del orden, desde Virgilio a Velarde⁶⁷.

Observamos pues, que la visión ensalzada de carácter “enxebrista” que Said realiza de la aldea contrasta con las quejas que realiza de sus estancias prolongadas en esos parajes, alejado de las comodidades de la gran ciudad.

2.3. FRANCISCO PORTELA PÉREZ

Francisco Portela Pérez, conocido también como Farruco Portela, es una de las personalidades más destacadas que ha dado la ciudad de Pontevedra del cambio de siglo, en lo que a la prensa se refiere. Su periodo vital es objeto de controversia entre los distintos autores que se han acercado brevemente a esta figura⁶⁸. Si bien su fecha de nacimiento es incierta – aunque la mayoría de autores la hacen coincidir con el primer lustro de la década de 1860 – sí se encuentran pruebas⁶⁹ que retrasan su fallecimiento, dando mayor veracidad a los autores que lo datan en el año 1948. En cualquier caso, su inserción en el coro es bastante tardía y no se produce hasta la actuación que tiene lugar en Lugo en el año 1908. Su papel en el coro, además de ser instrumentista de bombo, va más allá de sus aportaciones directas al mismo. Portela se encarga en sus diversos artículos de ensalzar entusiastamente el prestigio de esta agrupación, funcionando como una especie de propagandista del coro y sus principios⁷⁰.

Es en Pontevedra donde Francisco Portela pasa toda su vida, a excepción de la década de los años veinte, que reside en Madrid para desempeñar su cargo de funcionario en el Ministerio de Fomento. Aunque su labor principal se la deba a la escritura, se trata de un personaje con una gran participación en la vida cultural de Pontevedra. Este activismo lo llevará a cabo

⁶⁷ Ibídem, p. 81.

⁶⁸ Para José Luis Calle (*Aires da Terra: la poesía...*, p. 92) nace en 1862 y muere en 1848, mientras que para Álvaro Varela (VARELA SUANZES-CARPEGNA, A. “As Antoloxías literarias galegas: do Rexurdimento a 1936”. *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, 2001, pp. 78) vivirá de 1849 a 1931.

⁶⁹ Carta de Francisco Portela a Sánchez Cantón en el año 1947, custodiada en el Museo de Pontevedra.

⁷⁰ CALLE, José Luis. *Aires da Terra...*, p. 92.

desde la presidencia de la Sociedad Artística Musical y desde la Sociedad Económica de Amigos del País. En estos años de frenética actividad se hará cargo del “Certamen de Maios” y de una serie de homenajes a artistas y escritores gallegos; siendo nombrado miembro correspondiente de la Academia Gallega desde su fundación. Sin embargo, su actividad más sobresaliente es la que ejerce como redactor y colaborador de diversas publicaciones periódicas, como el *Diario de Pontevedra*, *A Monteira*, *Faro de Vigo*, *Vida Gallega*, *Galiciano*, *Galicia da Habana*, etc.⁷¹. Francisco Portela fue fundador y redactor del semanario *La voz de Helenes* (1883 – 1984). Años más tarde creó una nueva publicación de tirada semanal, *A tía Catuxa* (1889 – 1891), definido en su cabecera como “semanario gallego de intereses y literatura regionales”⁷². Este último es, tal vez, el hecho que más evidencia el pensamiento regionalista del autor. En primer lugar, es una publicación dedicada a los intereses regionales, como se hace constar en el subtítulo antes comentado. Por otro lado se trata de una publicación escrita íntegramente en gallego, continuadora del semanario *Galiciano* y que ha sido calificada por muchos estudiosos de nuestro tiempo como antecedentes directos de la prensa nacionalista⁷³. El nieto de Francisco Portela caracteriza estas publicaciones como ejemplos de humor fino y talante liberal⁷⁴.

A excepción de otros galleguistas de la época, Portela Pérez utiliza como lengua vehicular el gallego en la mayoría de sus textos. Este hecho que hoy en día parece algo inherente a cualquier movimiento de reivindicación nacional, muestra que el pensamiento de este autor se sitúa en la línea más progresista y reivindicativa en cuanto a la defensa de la autodeterminación de Galicia. Si atendemos a la situación en la que se encontraba el galleguismo de la época, observamos que son una minoría los autores que usan el gallego como lengua de expresión, aun tratándose de los más fervientes representantes del regionalismo.

⁷¹ ÁLVAREZ RUIZ DE LA OJEDA, Victoria. “Sobre a demisión de Rosalía: unha carta inédita de Manuel Murguía”. *Grial*, 131, 1996, pp. 392-393.

⁷² Título original en gallego: *Semanario galego de intereses e literatura rexionales*.

⁷³ CAL, Rosa. “Origen de la prensa nacionalista gallega: apuntes divulgativos”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 11, 1998. Consultado el 17 de mayo de 2013 de: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a/16rosa.htm>

⁷⁴ PORTELA SANDOVAL, Francisco José. “Galicia en los dibujos de Agustín Portela”. *Madrygal, Revista de Estudios Gallegos*, 8, 2005, p. 136.

Pero además de la lengua, existen otros aspectos mediante los que podemos constatar la cercanía del pensamiento de Portela con el de otros autores galleguistas de la época. Si realizamos un repaso a su obra escrita podemos observar la insistencia del autor en la cultura gallega y su afán por otorgar reconocimiento y prestigio a los autores que siguen sus derroteros. Destacan, de este modo, su *Colección de poesías gallegas de algúns autores* (Pontevedra 1882), que es reconocida por Carballo Calero como “la primera antología de poesía exclusivamente gallega de los tiempos modernos”⁷⁵. Los títulos de sus folletos *Apuntes biográficos acerca de los marinos Nodales, hijos de Pontevedra* y *Notas descriptivas sobre as romarías en Galicia*, además de esta insistencia en la cultura gallega, nos muestra a Portela Pérez como recopilador de costumbres o, en cierto modo, como historiador aficionado. Estamos ante un gran coleccionista de noticias relativas a escritores gallegos y como cuenta José Luis Calle⁷⁶, es esa documentación recogida la que le servirá de base para sus escritos. De entre esas tareas documentales son significativas sus colecciones de noticias relativas a escritores gallegos. En una de sus cartas⁷⁷, el propio autor cuenta que está elaborando una carpeta para una biografía de Sánchez Cantón y menciona también que ha recogido 72 entradas para una futura obra titulada *Pintores y dibujantes que sin ser gallegos se han ocupado de Galicia en sus obras*.

El artículo de Portela titulado *Cantos populares de Galicia* nos aporta valiosos datos a la hora de conocer más en profundidad el pensamiento del autor. En este sentido, observamos que se encuentra muy cercano a la línea de los mayores representantes del pensamiento galleguista:

Si por la música de un país puede adivinarse su carácter especial, ninguno hay entre los muchos cantos con que cuentan las diversas regiones de España que retrate con tanta verdad el de la tierra gallega, como el melódico, tierno y sentimental a-la-láa. Este canto, uno de los más viejos de esta céltica región, se conserva como tradición veneranda⁷⁸.

⁷⁵ CARBALLO CALERO, Ricardo. “Castellano y gallego en el «álbum de la caridad»”. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, II, 1979, p. 34

⁷⁶ CALLE, José Luis. *Aires da Terra...*, p. 92.

⁷⁷ Carta enviada por Francisco Portela a Sánchez Cantón el 3 de abril de 1940, custodiada en el Museo de Pontevedra.

⁷⁸ PORTELA PÉREZ, Francisco. “Cantos populares de Galicia”. *Galiciano*, 223, 19/05/1889, pp. 1-2.

En este primer párrafo del artículo podemos observar que sus tendencias nacionalistas son bastante claras, ya que se refiere a Galicia como “país”. También podemos ver que en estas palabras subyace la idea de la llamada alma gallega y del sentimiento propio y exclusivo de los gallegos que había postulado ya Murguía en la línea de la “naturaleza del nacionalismo”. También con este autor tiene en común los aspectos relativos al origen celta de Galicia, como se observa en el fragmento citado. Sin embargo, Portela remonta el origen del alalá a los fenicios, dotando más todavía a la tradición de un carácter ancestral: “Heredado por los fenicios a los griegos, estos los transmitieron a los cartagineses al posesionarse de Galicia: y así de generación en generación llegó hasta nosotros”. El autor se muestra consciente de la hibridación entre culturas, y lo aclara al final del texto diciendo que “esta fusión cantable celta-fenicia nos manifiesta filosóficamente la fusión de razas y costumbres”⁷⁹, pero no hay que perder de vista que deja al margen cualquier latinización en este proceso, siguiendo así los principios del pensamiento regionalista gallego. Todos estos principios se trasladan al ideario de su semanario *A tía Catuxa*, por lo que no es de extrañar que en él encuentren un medio de expresión propicio para la difusión de sus ideas los autores más nacionalistas de la época, como así lo hizo el propio Manuel Murguía⁸⁰, con el que Portela estuvo en contacto por carta en alguna ocasión⁸¹. El autor recurre a la búsqueda de “noticias históricas para buscar el origen de este canto”⁸², con el fin de que otorguen validez a sus argumentaciones, mostrando una vez más su carácter historicista.

En cuanto a la temática, algunos autores han señalado que la poesía que recopila Portela en su *Colección de poesías gallegas de algúns autores*, se sitúa en una línea “lírico – intimista y que presentan costumbres, tipos y situaciones populares mascadas por el humor y el pintoresquismo”⁸³. Este carácter es extensible a sus propios escritos, en los que manifiesta ser un escritor de su tiempo, en cuanto a que trata los temas de carácter social que

⁷⁹ Ibídem, p. 2.

⁸⁰ C.T., Santiago. “Manuel Murguía: una mirada a los orígenes de la lengua y la literatura gallega”, en: *ABC*, 17/05/2000, pp. 27-28.

⁸¹ ÁLVAREZ RUIZ DE LA OJEDA, Victoria. “Sobre a demisión...”, pp. 190-191.

⁸² PORTELA PÉREZ, Francisco. “Cantos populares de Galicia...”, p. 1.

⁸³ VARELA SUANZES-CARPEGNA, A. “As Antoloxías literarias galegas: do Rexurdimento a 1936”. *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, 2001, pp. 79-80.

más afectan a Galicia en esos momentos (emigración, sufrimiento, nostalgia, morriña...) y lo hace desde un intimismo y una perspectiva naturalista-romántica que recuerda a la poesía de escritores como Eduardo Pondal o Rosalía de Castro:

El a-la-laá es el eco del país y el amor de sus montañas, y el angustioso gemido de sus hijos que debilitados por la terrible morriña, lloran lejos de su amada patria los dolores de la ausencia (...); es el plácido canto que encierra en sí lamentos, suspiros y quejas de los que lloran y sufren (...). No cabe duda, pues, que aquella civilización fenicia, copió en el alalá toda la armonía secreta que tienen el murmullo de nuestros riachuelos; los conciertos que la brisa forma al pararse agitadora en el verde follaje de los árboles; los armoniosos sonidos que el viento hurta a las muy altas copas de los pinos cuando las menea sosegadamente. (...) En las notas del a-la-laá está condensada la melancolía y el sufrimiento de los hijos del Noroeste⁸⁴.

La concepción de la tradición de Francisco Portela queda también evidenciada en sus escritos, en los que valora especialmente la inalterabilidad de la tradición, concretamente de la música popular y la importancia de mantener las costumbres del pueblo: “Lástima que otros cantos más en moda, pero de menos, de muchísimo menos valor, vayan reemplazando a nuestras alegres alboradas, y a nuestras un tanto características muiñeiras y ribeiranas”⁸⁵. Portela ejemplifica la tradición a través del folklore, utilizándolo como medio eficaz para plasmar su pintoresquismo y costumbrismo, como sucede cuando recuerda la primera vez que escuchó el alalá, “cantado por una robusta aldeana que volvía al establo con una pareja de bueyes”⁸⁶. Este valor que otorga a la música tradicional justifica su pertenencia al Aires da Terra y sus repetidas alabanzas a la agrupación.

Por otro lado, Portela Pérez es un hombre liberal y modernista, no solo en el uso anteriormente mencionado de la lengua gallega, sino en sus posicionamientos regeneracionistas que lo llevan a mostrarse afín al proceso de industrialización. De esta forma, el escritor mantiene un equilibrio entre el modernismo y la tradición que se ve reflejado en el siguiente extracto:

El silbido de la locomotora, – esa arrogante y majestuosa señora de hierro, ataviada con el penacho de blanco, que lleva la civilización y el progreso a las apartadas regiones de las que se enseñoorea al visitarla, – hirió su oído, y al despertar, siéntese orgullosa, sacude su

⁸⁴ PORTELA PÉREZ, Francisco. “Cantos populares de Galicia...”, pp. 1-2.

⁸⁵ *Ibíd*em, p. 2.

⁸⁶ *Ibíd*em, p. 2.

pereza, encuéntrase nuevamente fortalecida y se dispone a entrar en el armónico concierto de las ciudades que van á la cabeza de los modernos adelantos. (...) Pero ¡oh, contraste! En medio de esta verdadera manifestación del progreso, adviértese un visible vacío. Ni una sola inscripción; ni una sola lápida, les dirá á los que nos visitan que esta tierra, á más de hermosa, es patria de ilustres varones”⁸⁷.

En resumen, el pensamiento de Portela Pérez es un compendio de liberalismo progresista unido a los fuertes valores regionalistas, que dan como resultado una concepción de la tradición que concuerda con el espíritu del coro Aires da Terra que se intenta perfilar en este trabajo. Su aportación al coro es de gran valía, no tanto por hacerse cargo del bombo sino por ser parte esencial a la hora de desentrañar el discurso estético de la agrupación.

2.4. ENRIQUE CAMPO SOBRINO

Otro de los miembros que va a ingresar en Aires da Terra en 1908 es Enrique Campo. Se trata del colaborador, junto con Víctor Said, más fructífero de Casto Sampedro. Con él trabajará de una forma muy cercana aportando datos de gran valía a las investigaciones de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra. Si bien Said recopilaba el patrimonio de tradición oral, la labor de Campo consistía en retratar fielmente desde el más recóndito capitel de iglesia hasta las fachadas y escudos de las calles de Pontevedra⁸⁸.

Nacido en 1890 en el seno de una familia donde proliferaban científicos y artistas, es a los dieciocho años cuando Campo decide formar parte de Aires da Terra. Sin embargo, su juventud no desmerece su labor y su dedicación, destacando muy pronto por su reconocido talento. Muestra de ello es el hecho de que haya sido uno de los más distinguidos pintores gallegos, haciéndose hueco incluso en los círculos más eruditos de Madrid, en tan solo los veintiún años de su corta vida⁸⁹.

El contexto cultural en el que nace Enrique Campo va a ser crucial para su desarrollo. Comienza sus inicios en el dibujo realizando caricaturas de sus profesores. Pero será Casto Sampedro y la Sociedad Arqueológica creada en 1894 los que conformen la verdadera escuela de Enrique. Para ellos pronto

⁸⁷ PORTELA PÉREZ, Francisco. “Una estatua en Pontevedra”. *Galicia, revista rexional*, 6, p. 31-32.

⁸⁸ CALLE, José Luis. *Aires da Terra*...p. 84.

⁸⁹ FILGUEIRA VALVERDE, X. “Unha lápida romana en “La bombilla”, en *Enrique Campo*. Pontevedra: Deputación Provincial, 1989, p.18.

realizará interpretaciones de la ciudad de Pontevedra junto a su primo Carlos Sobrino y convirtiéndose en los primeros en valorar el paisaje gallego y plasmarlo en sus dibujos⁹⁰.

Enrique Campo tenía el mismo talento para la arqueología como para el dibujo, a lo que se sumaba una gran erudición y conocimiento en muy diversos campos. Esto ampliaba la profundidad de sus investigaciones y convertían su dibujo arqueológico en una herramienta de gran valía incluso a la hora de reconstruir edificios. Su producción pictórica se desarrolla en un breve periodo de cinco años (1906 – 1910) y está compuesta fundamentalmente por retratos, dibujos de tipo arqueológico y acuarelas.

José Manuel López Vázquez⁹¹ afirma que Campo se mueve en la dicotomía objetivo – subjetivo debido a que es un artista entre dos generaciones. Por la época en la que vive pertenece a la Generación del 16, conocida en Galicia como “Grupo Nós”. Por otra parte, por haber muerto prematuramente no pudo alcanzar todas las características de sus contemporáneos y mantenía muchos postulados de la generación anterior, la Generación del 98. De esta forma, su obra está influida por el interés en el desarrollo científico y objetivo consecuencia de la apertura a Europa y por la idealización subjetiva de la tierra, propia de los incipientes nacionalismos. Su intención científica se observa en el exhaustivo detalle de sus dibujos y su intento de plasmar las formas y luces tal y como las ve. Además, otro hecho confirma su lado más objetivo. Se trata del momento en que realiza su mayor hallazgo en Madrid, una lápida romana que había sido imperceptible para otros arqueólogos. Tras el descubrimiento se lo comunica a su familia lamentándose en cierto modo por que el hallazgo no se hubiera producido en su tierra natal: “¡Lástima no fuese por Gargallóns, para darle una alegría a Sampedro y que la mía fuese mayor!”⁹². Esto deja entrever que, de haberse dado el caso, no le hubiera importado atentar contra los ideales del regionalismo de Murguía, que consideraba nulo el paso de la romanización en Galicia. Por otro lado, su

⁹⁰ NÚÑEZ SOBRINO, Ángel. “O entusiasmo dun xove creador”, en *Enrique Campo*. Pontevedra: Deputación Provincial, 1989, pp. 7-8.

⁹¹ LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel B. “A evolución estilística de Enrique Campo”, en *Enrique Campo*. Pontevedra: Deputación Provincial, 1989, pp. 21-31.

⁹² FILGUEIRA VALVERDE, X. “Unha lápida...”, p.18.

subjetividad se refleja en la creación de los ambientes gallegos cargados de costumbrismo de sus paisajes.



Imagen 1: Casa, extraída de: *Enrique Campo*. Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1989, p.35.

Sus dibujos, primero desde planos frontales (imagen 1) y más adelante utilizando planos en picado (imagen 2), dejan constancia del valor de recuperación que hace de la arquitectura y el paisaje gallego. Para reconstruir esa atmósfera plástica no sólo plasma la ciudad, sino que realiza sus excursiones por las parroquias gallegas, que conformaban la identidad rural gallega⁹³. Los paisajes que Campo plasma en sus dibujos son, en numerosas ocasiones simbólicos y representativos de la imagen mística y mítica de Galicia.



Imagen 2: O Mosteiro de Armenteira, extraída de: *Enrique Campo*. Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1989, p. 44.

⁹³ NÚÑEZ SOBRINO, Ángel. "O entusiasmo...", p. 12.

En cuanto a sus acuarelas, su estilo se ve influenciado por el impresionismo francés, abandonando el detalle a favor de la captación de ambientes (imagen 3). Además, Campo dibuja – aunque en menor medida y desde un punto de vista más ocioso, que profesional – a las personas de las que ha aprendido. El hecho de que haya retratado a Perfecto Feijóo, hacia el año 1904, nos da una pista acerca de la admiración que podía sentir hacia su persona y de su consideración hacia él como maestro, como profesor suyo será también oficialmente Víctor Said⁹⁴.



Imagen 3: *Río Alba*, extraída de: *Enrique Campo*. Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1989, p. 69

Por su pasión por la arqueología, el interés por el paisaje típicamente gallego, sus conocimientos interdisciplinares, su relación con las tertulias pontevedresas de la época y su faceta de pianista con aficiones musicales; no es de extrañar que Enrique Campo se uniese a Aires da Terra, una agrupación que realizaba de alguna manera su misma labor recuperadora pero desde el punto de vista musical.

La concepción de la tradición y el pensamiento nacional de Campo estarán orientados en la línea de la revalorización del patrimonio nacional gallego. El costumbrismo y la captación de la esencia de Galicia a través de sus paisajes, concuerdan con la idea de “alma gallega”, propia del pensamiento regionalista del momento y que venimos observando en los miembros del coro

⁹⁴ *Ibíd*em, p. 8.

hasta ahora analizados. Se observan elementos que se han considerado típicos en la imagen gallega: robles, cementerios, hórreos y cruceros envueltos en atmósferas que pretenden plasmar esa esencia de la Galicia rural (imagen 4). Sin embargo, su corta vida provocó, quizás, que no pudiese alcanzar la madurez estético-ideológica de sus contemporáneos.



Imagen 4: *Igrexa de Tomeza*, extraída de: *Enrique Campo*. Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1989, p. 69.

2.5. TORCUATO ULLOA VARELA

Torcuato Ulloa es con respecto a Aires da Terra una pieza de gran importancia, ya que se va a erigir desde el año 1905 como presidente de la agrupación, ejerciendo su labor como representante por sus exquisitas formas, su saber estar y sus dotes organizativas. Ulloa cuenta con una vida activa en la que compagina sus labores como empleado de Fomento, el cargo de secretario de la Sociedad Económica Amigos del País, su labor periodística y de crítica literario-teatral, su colaboración con el ámbito de la beneficencia y la protección de artistas que despuntaban en la época⁹⁵ – como su conocido amigo el escritor Valle Inclán⁹⁶.

Su actividad en la prensa tiene lugar al amparo de *Diario de Pontevedra*, periódico del que era colaborador habitual. Aporta también sus escritos a *La voz de Helenes*, *El Imparcial* de Madrid y *La Vanguardia* de Barcelona. Pero además, Ulloa va a fundar y dirigir otras publicaciones de la provincia pontevedresa, como serán *Noticiero gallego*, *Galicia Cómica* o el *Semanario extracto de literatura*. Su estilo literario destaca por un humorismo irónico, con una línea de escritura de fácil lectura, tal y como menciona Valle Inclán: “Ulloa es uno de los escritores más fáciles que he conocido – lleva en sí un germen de novelista que a lo adelante no puede menos de desenvolverse y dar

⁹⁵ CALLE, José Luis. *Aires da Terra...*, p. 91.

⁹⁶ ULLOA VARELA, Torcuato. Prólogo. *Arlequinada*. Por Francisco Portela Pérez. A Coruña: editorial do Castro, 2005, p. 6.

frutos”⁹⁷. Como crítico, las revistas *Ópera* y *Zarzuela* alabaron su imparcialidad⁹⁸. En 1894 publica una compilación de artículos humorísticos que ya habían sido editados por separado, configurando su obra *Arlequinada*, en la que Valle Inclán destaca su desenvoltura en el estilo humorístico, la preocupación por los diálogos y la calidad de la primera edición⁹⁹.

Torcuato Ulloa es considerado por algunos de sus contemporáneos como un hombre patriótico, que profesa un gran amor por su pueblo natal. Fue, en su época uno de los muchos que sostenían la teoría del origen gallego de Cristóbal Colón, tal y como puede comprobarse en las siguientes líneas de Felipe Ruza en *El Español*:

Con la ayuda e interés patriótico de mi querido amigo don Torcuato Ulloa, ¡inteligente y antiguo colaborador en la patria pontevedresa de Cotón, enviamos estas notas al semanario EL ESPAÑOL, y el lector podrá juzgar sobre las claras demostraciones que de ese documento que transcribimos¹⁰⁰.

Se trata de una muestra más del patriotismo gallego que Ulloa profesaba, que queda corroborado por un artículo que él mismo publica en febrero de 1887 titulado *Por lo Flamenco* y en el que hace una crítica – en su tono humorístico e irónico habitual – a la introducción y aceptación del flamenco en Galicia, en detrimento de las canciones populares gallegas:

Semejante título, estampado en las páginas de una publicación gallega, parecerá a cualquiera una herejía, y para los amantes y defensores de la integridad, en todos sus aspectos, de esta pequeña patria, un contrasentido irresistible. ¡Flamenquismos aquí! (...) Ha terminado el baile. Salen del café los concurrentes, ávidos de respirar el aire puro de la calle, que los pulmones absorben con placer y las sienes reciben agradecidas. La sala se cierra y, sin luz, sin música y sin vocerío, queda envuelta en el silencio y la sombra. Se escucha solamente el ruido de las gotas de vino que, escurriendo por las bruñidas superficies de las mesas de mármol caen y se deshacen contra el suelo. Son las lágrimas de la musa gallega; la que inspira nuestras muiñeiras y nuestras alboradas, que gime por el momentáneo olvido de los hombres y llora al sentirse herida¹⁰¹.

Estas palabras son un claro ejemplo de la intencionalidad patriótica de los pensadores gallegos del momento. En un intento de construir la identidad

⁹⁷ LAVAUD, Eliane. “Valle – Inclán y la crítica literaria (1894 – 1903). *Hispanic Review*, vol. 47, n.2, 1979, p. 171.

⁹⁸ ULLOA VARELA, Torcuato. Prólogo. *Arlequinada*..., p. 37.

⁹⁹ LAVAUD, Eliane. “Valle – Inclán...”, p. 171.

¹⁰⁰ RUZA, Felipe. “Colón nació en Pontevedra”, en: *El Español*, 03/03/1945.

¹⁰¹ ULLOA VARELA, Torcuato. “Por lo Flamenco”, en: *Galicia*, febrero de 1887. Consultado digitalmente en el blog de *Papeles flamencos*:

<http://www.papelesflamencos.com/2009/11/torcuato-ulloa-varela.html>

nacional de Galicia, se van a erigir como propias una serie de prácticas, costumbres y tradiciones y a descartar – por ser consideradas ajenas e incluso incompatibles – otras. En este caso la oposición es clara: el folklore español-andaluz que ataca al folklore gallego. Un ejemplo similar lo encontramos en uno de los capítulos de su libro *Arlequinada*, en el cual Torcuato Ulloa critica, en un tono bastante machista, la tradición del toreo:

Ahora resulta que los gallegos damos al traste con nuestra reputación de personas sencillas, laboriosas y “sobrias” y que en cada partido judicial construimos una plaza de toros (...) Vanagloriémonos de haber sabido rendir homenaje á la fiesta nacional española y de haber elevado el toreo al puesto que le corresponde “por derecho propio” (...) Siempre recordaré una noticia que produjo en mi espíritu impresión profunda. Se trataba de una espada, de una mujer-espada, mejor dicho, que figuraba como protagonista de una trágica escena. (...). Lo que á mí me admiró no fue que le estallasen las narices con una botella. Esto me pareció natural. Si soy yo su padre la reviento. Lo que me produjo admiración ha sido el hecho de que también el sexo bello se dedique á la brega (...). Vamos llegando a un punto en el que ya se hace difícil saber quién es el que se pone los calzones¹⁰².

Para algunos Ulloa era un ejemplo de progreso. Estaba implicado en numerosos proyectos que tenían que ver con la modernización de la ciudad de Pontevedra, como fue el de la creación de la Caja de Ahorros¹⁰³. Sin embargo, aunque algunos artículos burlescos de *Arlequinada* tienen un tinte progresista, otros – como el que acabamos de ver – se mantienen en posturas muy tradicionales. Si por un lado critica a las limosnas excesivas que reclama la Iglesia y se burla de las fiestas religiosas, por otro realiza duras críticas contra las clases más pobres de la sociedad y los problemas sociales del momento. Estamos, por tanto, ante una personalidad que encaja en el seno de la burguesía conservadora de la época, defendiendo posturas tradicionales en la mayoría de los aspectos, pero abogando al mismo tiempo por remendar el atraso atávico de Galicia y, en concreto, de Pontevedra. Por otro lado, se acerca también a las posturas galleguistas del momento, formando parte de la configuración de un discurso que opone de forma irreconciliable lo gallego a lo español. Es por esto que su defensa del folklore gallego y su no hibridación con

¹⁰² ULLOA VARELA, Torcuato. “El noble arte...”. *Arlequinada*. A Coruña: editorial do Castro, 2005, pp. 117-141.

¹⁰³ ULLOA VARELA, Torcuato. Prólogo. *Arlequinada...*, p. 47.

otros géneros considerados ajenos, le convierten en perfecto representante de una agrupación como Aires da Terra.

2.6. ALFONSO DANIEL RODRÍGUEZ CASTELAO

La participación de Rodríguez Castelao en Aires da Terra se ha limitado a la presentación de sus caricaturas junto al coro en Ferrol (1912)¹⁰⁴. Sin embargo, por la incidencia que tuvo su etapa en Pontevedra junto a sus innovaciones en la concepción del galleguismo, sus propuestas y las características de su discurso; es merecedor de ser tratado aquí, sino como miembro directo de la agrupación, sí como personaje que comulgó en cierta medida con su ideario estético.

Castelao nace en Rianxo en 1886, por lo que pertenece a una generación posterior a la de la mayoría de componentes de Aires da Terra. Desde muy pronto asume las ideas del movimiento galleguista. Aunque nunca llegó realmente a ejercer como doctor, finaliza sus estudios de medicina en la Universidad de Santiago. Será posteriormente cuando se instale en la ciudad de Pontevedra y se convierta en la figura principal del arte gallego, ingresando en el año 1927 en la Real Academia Gallega y fundando el Partido Galleguista, con el que ocupará un escaño en las Cortes durante la Segunda República. En 1936, al amparo del Frente Popular participará en la discusión sobre el Estatuto de Autonomía de Galicia y tras la Guerra Civil española emigrará a Argentina, donde permanecerá hasta su muerte en 1950¹⁰⁵.

Su obra de tiene un carácter interdisciplinar, ya que abarca diversos géneros literarios – novela, cuento, artículos en publicaciones periódicas, ensayos, etc. – y artísticos – caricatura, dibujo, pintura, etc. –. Pero si por algo se caracteriza Castelao es por su implicación activa en política y la utilización de cualquiera de sus medios artísticos y literarios para defender sus ideales. Su pensamiento nacional se sitúa en la idea del autogobierno para Galicia, superando ya el regionalismo de la etapa anterior para defender una postura propiamente nacionalista, fundamentada de la siguiente manera:

¹⁰⁴ CALLE, José Luis. *Aires da Terra...*, p. 92.

¹⁰⁵ HUDSON, Carlos Fernando. "Nós: arte y nacionalismo en Castelao". *Estudios de Teoría Literaria. Revista Digital*, 1, 2012, pp. 74 -75.

Galicia es una nacionalidad, y como tal ha sido reconocida en Berna, por el IX Congreso de Minorías Nacionales Europeas, adscrito a la Sociedad de las Naciones. También está reconocida por la Tercera Internacional como nación subyugada (...). ¿Tiene Galicia un idioma propio? ¿Tiene territorio diferente? ¿Tiene una vida económica peculiar? ¿Tiene hábitos psicológicos reflejados en una cultura autóctona? Pues entonces, Galicia es una nacionalidad¹⁰⁶.

A pesar de que la argumentación no dista mucho de la que sostenía Murguía en su pensamiento, Castelao no se fundamenta directamente en la historia, considerando que el nefasto pasado de Galicia no debe ser motivo de orgullo, al no deberse su lucha a la causa gallega:

Yo no me siento tan orgulloso como Murguía de nuestros varones, que se marchaban a luchar por Castilla, por el tonto anhelo de mostrarse hazañosos al lado de los castellanos¹⁰⁷.

Esta temática del gallego que no lucha por Galicia es recurrente en toda su obra. Otro ejemplo de ello es el dibujo que el autor envía para una publicación dedicada a demostrar el origen gallego de Cristóbal Colón. Al contrario que muchos de los que apoyaban esta teoría en la época, Castelao no parece mostrar orgullo, como puede observarse tanto en el propio dibujo (Imagen 5) como en la inscripción que adjunta en él:

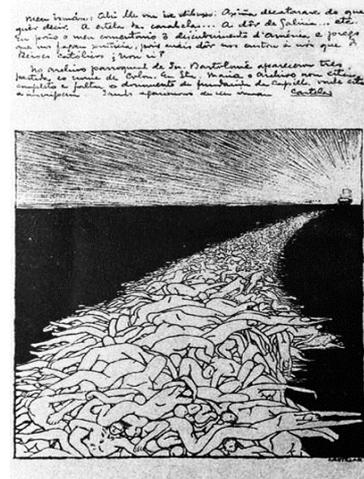


Imagen 5¹⁰⁸

Hermano mío: ahí le va el dibujo, pronto se dará cuenta de lo que quiere decir, la estrella de las carabelas, el dolor de Galicia...etc. Yo pongo mi comentario al descubrimiento de América y espero nos hagan justicia, pues más dolor nos costó a nosotros que a los Reyes Católicos¹⁰⁹.

Para Castelao, el modelo político que debería tener España es el de una República Federal y dirige sus más duros ataques en tres líneas: las clases altas de la sociedad, los castellanos que oprimen a Galicia y, sobre todo, los

¹⁰⁶ RODRÍGUEZ CASTELAO, Alfonso Daniel. *Sempre en Galiza. Obra completa II*. Madrid: Akal, 1977, pp. 39-40.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p.277.

¹⁰⁸ Extraída de: RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, José. *Colón Español, hijo de Pontevedra*. A Coruña: Roel, 1920.

¹⁰⁹ RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, José. *Colón Español, hijo de Pontevedra*. A Coruña: Roel, 1920.

gallegos que contribuyen a esa opresión. Estos aspectos se mezclan en su obra dando lugar a prototipos que plasma con su característico humorismo:

Los señoritos comulgan con la “sagrada unidad de la patria”, que es una rueda de molino para nosotros y un amparo de privilegios anticristianos para ellos; pero será bien declarar que ni tienen conciencia de unidad posible ni sentimientos de patria verdadera. Y por mucho que digan son los únicos separatistas que conocemos. Lo fueron de Portugal, lo son de Cataluña y lo serán de Euskadi y de Galicia¹¹⁰.

De este modo, la separación de Galicia de España, viene dada para Castela por la necesidad de salir del estado de sometimiento y por la identificación que se hace de Castilla con España. Deja claro que, de no ser por eso, podrían convivir las cuatro nacionalidades – Galicia, Euskadi, Cataluña y Castilla – en perfecta armonía dentro del Estado español. Para ello, recurre en su obra *Sempre en Galiza* a una cita de Almeida Garret: “Españoles somos, de españoles debemos preciarnos todos los habitantes de la Península Ibérica; pero castellanos no”, a lo que Castela añade que “si un pueblo no quiere morir estúpidamente asimilado no le queda más que un recurso: dejar de ser español”¹¹¹. Más que la unión de España, Castela cree firmemente en la unión de los pueblos de Europa, mostrándose partidario de una Unión Europea en la que ninguna nacionalidad quede sometida:

Pero la realidad fatal e inevitable de un pueblo, por muy poderoso que sea, siempre será compatible con la idea de una coordinación superior – tanto política como económica – y nunca tendrá derecho a crear o fomentar antagonismos irreductibles con otros pueblos¹¹².

Castela supera el tinte racista que presentaba la argumentación de los regionalistas: “No se puede defender ninguna reivindicación nacional (...) invocando características de raza. (...) El nacionalismo racista es un delito y también un pecado”¹¹³. Sin embargo, pese a abandonar estos presupuestos biológicos de raza, mantiene que los gallegos están unidos por unas características psicológicas propias, dándose todavía una generalización de la personalidad gallega que hunde sus raíces en el celtismo.

¹¹⁰ RODRÍGUEZ CASTELAO, Alfonso Daniel. *Sempre en Galiza...*, p.24.

¹¹¹ *Ibidem*, pp.72-75.

¹¹² *Ibidem*, p.281.

¹¹³ *Ibidem*, p.44.

Sin embargo, lo más novedoso del pensamiento nacional de Castelao es su carácter progresista enmarcado en una ideología plenamente izquierdista, que lo sitúa siempre en defensa del estrato más pobre de la sociedad: los labradores. El rechazo a la derecha burguesa de la época y a los partidarios de un nacionalismo de derechas se refleja claramente en su obra:

Creo que ningún galleguista puede sentir la necesidad de una caracterización derechista de su ideario en estos momentos de guerra incivil (...). Yo – galleguista nato – me opondré a cualquier entendimiento político con ellos¹¹⁴.

Este enfoque a favor del pueblo le va a llevar a un continuado ataque de la Iglesia y aun tratamiento directo de los problemas que acusa Galicia en el momento: el caciquismo, la pobreza y la emigración; entendida esta última no solo como el alejamiento físico de la Tierra sino como una ausencia del ideal de Galicia:

La lejanía de la Tierra aún es una dolencia del sentimiento, que hace llorar a los emigrantes gallegos. (...) Este sentimiento de soledad ya no es exclusivo de los desterrados, porque los buenos gallegos somos expatriados aunque vivamos en Galicia ¿O es que morar en una Tierra subyugada no es tan doloroso como vivir en el destierro?¹¹⁵

Pero donde Castelao ha sabido plasmar con un estilo propio su pensamiento ha sido en sus dibujos. Es en ellos donde el artista utiliza su característica “retranca¹¹⁶”. Y es que, para Castelao “una comedia o un drama en un cuadro, puede leerse en una mirada, con lo cual se ahorra atención (...), como expresión del gesto universal, se evitan las traducciones”¹¹⁷. La técnica de estos dibujos consiste en una caracterización esquemática de personajes tipo, con ausencia de perspectivas y color, a través de los cuales conforma una imagen de identidad



Imagen 6: *¡Que lástema de bois!*, extraída de: HUDSON, Carlos Fernando. “Nós: arte y nacionalismo en Castelao”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista Digital*, 1, 2012, p. 81

¹¹⁴ *Ibíd.*, p.25.

¹¹⁵ *Ibíd.*, p.12.

¹¹⁶ Retranca: matiz sutil de la ironía. Habilidad para hablar con segundas intenciones, en especial cuando se busca una gracia intencionada en lo que se dice.

¹¹⁷ *La Esfera*, año 5, 249, 5/10/1918, p. 3.

contextualizada. En ellos se observa siempre una clara dualidad con tintes de denuncia, en los que se produce una confrontación entre un valor positivo y uno negativo. Castelao dota a los personajes considerados inferiores por la sociedad – labradores pobres, intelectuales galleguistas – de una superioridad moral; mientras que presenta a los personajes que la sociedad considera de casta superior – Iglesia, caciques, castellanos, ricos, etc. – carentes de valores morales¹¹⁸. Un ejemplo de esto lo constituye uno de los dibujos que podemos encontrar en el *Álbum Nós*¹¹⁹ (Imagen 6). Castalao esquematiza la figura de un viejo que contempla un cartel que anuncia una corrida de toros. La oposición en este caso se encuentra entre la persona del viejo y el cartel y simboliza lo extranjero (los toros) contra lo propio (el anciano gallego). Se establece así la dualidad, apoyada por el comentario a la imagen: “¡Qué lástima de bois!”¹²⁰, que dota de una superioridad moral al anciano, que piensa en emplear los bueyes para otras tareas más productivas. La misma dualidad se observa en el papel de la mujer. Castelao es muy crítico con la dama de posición elevada y por el contrario, naturaliza a la mujer campesina gallega, como puede observarse en las imágenes 7 y 8. En ellas se observa cómo se ridiculizan los problemas de la mujer rica frente a la resignación y naturalismo de la pobre para afrontar los suyos.

Imagen 7: *Viñeta*, extraída de: RODRÍGUEZ CASTELAO, Alfonso Daniel. *Cousas da Vida: Mulleres*. Vigo: Galaxia: 1989, p. 4.



- ¡Pobriña! Morreulle un canciño que lle chamaban “Fifi”...

Imagen 8: *Viñeta*, extraída de: RODRÍGUEZ CASTELAO, Alfonso Daniel. *Cousas da Vida: Mulleres*. Vigo: Galaxia: 1989, p. 11.



- ¿Qué viches na vila?
- O señorío de sempre.

¹¹⁸ TEIJEIRO SUÁREZ, Eva María. “El humor gráfico gallego y el contacto entre lenguas: tendencias y evolución a lo largo del S. XX”. *Res Diachronicae*, 4, 2005, pp.108 – 110.

¹¹⁹ RODRÍGUEZ CASTELAO, Alfonso Daniel. *Álbum Nós*. Madrid: Akal, 1990.

¹²⁰ ¡Qué lástima de bueyes!

Las dualidades entre lo ajeno y lo propio se observan también en los escritos del autor:

Hace muchos años llegó a Badajoz un empleado público. Procedía de las tierras verdes de Galicia, pero gustaba más de las tierras resacas del sur. Y como no pudo ir a Andalucía se contentó con Extremadura (...) ¡Qué tonterías tuve que escucharle! Me habló de las corridas de toros, de la lotería nacional, de los grandes políticos gallegos y del asco que le inspira el catalanismo. Me dijo que no sabe cómo hay quién viva en nuestra Tierra con tanto llover y llover. Me dijo que el atraso de nuestros labradores se debe a que no hablan español¹²¹.

Puede avistarse en este fragmento la diferencia entre lo que Castelao considera propio y valora en positivo (las tierras verdes de Galicia, la afinidad con el catalanismo, etc.) y aquello a lo que dota de un valor negativo (empleados públicos, Andalucía, los toros, la lotería nacional, los políticos gallegos, el idioma español, etc.). Este tipo de dualidades están presentes en todos los campos y, cómo no iba a ser de otro modo, afectan también a la música y el folklore, como muestra el siguiente fragmento en el que el autor se refiere a la cultura y costumbres extremeñas: “Esta es una tierra pungentemente mísera. Tan triste que ni los borrachos saben cantar; porque el flamenco no es virtud ordinaria, y aquí no hay música propia. Ay, el flamenco!”¹²².

En dos citas extraídas de diferentes cartas que el autor envía al poeta Manuel Antonio y que se recogen en el libro *Castelao Pintor*, se observa claramente el pensamiento de Rodríguez Castelao con respecto al folklore y la tradición. Se muestra a sí mismo como ruralista, pero con un carácter renovado y diferente al de sus compañeros regionalistas: “soy ruralista por encima de todo y en mi ruralismo está basada toda mi fé nacionalista. No tengo que decirte que el ruralismo de los regionalistas es justamente contrario a mi ruralismo”¹²³. Además, Castelao es partidario de buscar la tradición de Galicia en el folklore en lugar de la historia¹²⁴, ya que es en ese saber del pueblo que permanece intacto donde es posible hallas las raíces originariamente gallegas:

¹²¹ RODRÍGUEZ CASTELAO, Alfonso Daniel. *Sempre en Galiza...*, p.21.

¹²² *Ibidem*, p.29.

¹²³ Carta a Manuel Antonio de agosto de 1922. Extraída de: RODRÍGUEZ CASTELAO, A. D. *Castelao Pintor*. Seixas Seoane, M.A. (ed.). Vigo: Galaxia D. L., 2006, p.12.

¹²⁴ RODRÍGUEZ CASTELAO, A.D. “Discurso ‘Alba de Gloria’, en: *Galicia. Revista del Centro Gallego de Buenos Aires*, 25/07/1948.

Es necesario regresar a la inocencia, al folklore. Un crucero hecho por un cantero y después pintado por un pintor de puertas tiene más personalidad que cualquier obra de los mayores escultores. Hace falta ser primarios y primitivos en el nuevo Arte, que debe nacer de la Gracia y no de la Belleza. En el folklore es donde debemos aprender, pues allí es donde nuestra tradición quedó cortada. Esto es lo que constituye mi estética de hoy¹²⁵.

Podemos determinar que Castelao es, de todas las personas que han pasado por el grupo, probablemente el más progresista y comprometido con sus ideales. De la misma manera es el de mayor participación activa en política. Esto es debido a su pertenencia a una nueva generación que, aunque bebe de lo anterior, enfoca sus argumentaciones hacia otras direcciones. Pero pese a que sus ideas distan en muchos sentidos de las de otros componentes del grupo vistas hasta ahora, en su concepción de la tradición y su principal fundamentación estética puede observarse un objetivo claramente común y que será la base estética de Aires da Terra: el regreso al folklore para recuperar la esencia tradicional de Galicia.

2.7. EMILIA PARDO BAZÁN

Si ha habido una persona con especial incidencia en el éxito y reconocimiento de Aires da Terra, esa ha sido la Condesa de Pardo Bazán. Desde su posición aristocrática supo tejer el entramado necesario para que un coro que no había salido del ámbito pontevedrés y ni siquiera había trascendido más allá de las reuniones privadas, actuase públicamente alcanzando un gran reconocimiento y erigiéndose como estandarte del folklore gallego. En 1901, Emilia Pardo Bazán es nombrada presidenta de honor del Centro Gallego en la Corte y es en ese momento cuando sugiere y organiza una participación de los miembros del coro a bordo de un “jeito¹²⁶” en el carnaval de Madrid y que supuso el salto de Aires da Terra de lo privado al ámbito público. Sin embargo, Perfecto Feijóo y su coro ya contaban con el apoyo de la Condesa desde los inicios de su andadura. Pardo Bazán compartía los intereses de Feijóo en revalorizar y rescatar el folklore gallego. En 1888 interviene en la creación de la Sociedad del Folklore Gallego, haciéndose cargo de su presidencia. Esta sociedad estaba orientada en la línea del musicólogo

¹²⁵ Carta de julio de 1922 a Manuel Antonio. Extraída de: RODRÍGUEZ CASTELAO, A. D. *Castelao Pintor*. Seixas Seoane, M.A. (ed.). Vigo: Galaxia D. L., 2006, p.1

¹²⁶ Sistema de pesca de sardinas mediante una red de grandes dimensiones que se expone durante horas. Por analogía se extiende el término a dicha embarcación pesquera.

folklorista Antonio Machado y Álvarez. Y es que, para Emilia Pardo Bazán, el folklore era “el mejor testimonio de la tradición”¹²⁷.

Como novelista y escritora que fue, Emilia Pardo Bazán no desaprovechó la oportunidad de incluir en sus obras temáticas en las que tuviesen lugar motivos folklóricos. Su interés por el folklore surge por la necesidad de recoger la tradición que “yace en manos del pueblo, y de ellas lo van arrancando laboriosa y lentamente algunos hijos ilustres de esta tierra”¹²⁸ y que está en peligro de degradarse por causa de la civilización moderna¹²⁹. Para la escritora, el folklore tiene un claro objetivo y ha de recogerse según un principio fundamental: la fidelidad al repertorio tal y como se ha conservado en la tradición oral. Pardo Bazán deja constancia de esta finalidad de la Sociedad del Folklore Gallego en su discurso para dicha institución:

No se trata de adornar ese refrán, esa copla ni ese cuento con galas literarias, ni de explicar su misterioso origen y su filiación; al contrario, el mejor folklorista será el que menos ponga de su cosecha en los datos que recoja, el que respete las incorrecciones del lenguaje, las sencillas e ingenuas preocupaciones del vulgo y conserve más entero y desnudo el pensamiento popular¹³⁰.

Además, detalla cuales han de ser las tareas de cada uno de los especialistas dedicados a esta recolección, afirmando que el músico “recogerá las tonadas regionales, los aires que canta y toca el pueblo, la forma de los instrumentos rústicos, hasta las notas de nuestros gritos de guerra ó de alegría”¹³¹.

Por otro lado, la concepción que Pardo Bazán tiene del arte está enmarcada en un fuerte realismo que en ningún caso se opone al naturalismo, sino que se completan bajo un proceso de espiritualización¹³². La autora siente gran atracción por la moral católica, lo que contrasta con su sobradamente conocido trabajo en las líneas del feminismo. Trata en su obra el papel de la mujer y su situación, concretamente en las clases bajas de la sociedad, donde,

¹²⁷ SOTELO VÁZQUEZ, Marisa. “Emilia Pardo Bazán y el folklore gallego”. *Garzoa: revista de la sociedad española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, 7, 2007, p. 297.

¹²⁸ Discurso leído por la Sra. Dña. Emilia Pardo Bazán, Presidente de la Junta Provisional del Folk-lore Gallego. *Freguenal: Folk – lore*, 1884, p. 12.

¹²⁹ CLÉMESSY, Nelly. “Emilia Pardo Bazán y Perfecto Feijóo. Elogio y defensa del folklore musical gallego”, *La Tribuna*, 2, 2004, p. 65.

¹³⁰ Discurso leído por la Sra. Dña. Emilia Pardo Bazán..., p. 8.

¹³¹ *Ibidem*, p. 11.

¹³² LÓPEZ, Mariano. “Moral y estética fin de siglo en La Quimera de Pardo Bazán”. *Hispania*, vol.62, n.1, 1979, pp. 62-69.

en su opinión, goza de mayor independencia. Se observa, además, la dicotomía entre la naturaleza y la civilización, realizando generalmente una asociación de la primera con lo gallego y la segunda con lo castellano.

El pensamiento nacional de Emilia Pardo Bazán no se sitúa en un nacionalismo de tipo separatista. La Condesa considera el castellano como lengua propia y le otorga al gallego una posición secundaria en concepto de dialecto. Sin embargo llevará a cabo una dignificación de la lengua de Galicia en relación a su carácter de naturaleza y primitivismo¹³³ y que bien puede observarse en las líneas que siguen: “Con ser hoy el castellano nuestro verdadero idioma, siempre sentimos la proximidad del dialecto (...) que, en suma, comunica perfume campesino y agreste al habla majestuosa de Castilla”¹³⁴. Este párrafo se sitúa además en la línea de la exaltación ‘enxebrista’ de los autores de la época. Del mismo modo, se observa en los escritos de la Condesa de Pardo Bazán el mantenimiento de la argumentación acerca de la proximidad de Galicia con la cultura celta: “En los celtas de origen, el natural apego al país representa caracteres morbosos, es un mal físico del cual se muere; la misma morriña que en los quintos gallegos”¹³⁵. De la misma manera mantiene los presupuestos de raza, como puede observarse en la cita que extrae Nelly Clémessy de *El Regional* de Lugo: “Nuestra raza se dispersa a los cuatro vientos por la emigración”¹³⁶.

Observamos que, aunque Emilia Pardo Bazán no fue uno de los componentes del grupo su ayuda incondicional al mismo se reflejó tanto en el apoyo brindado en sus giras de conciertos como en los artículos que dedicó a ensalzar las virtudes de la agrupación, apadrinándola en su despegue hacia la actividad pública. Para la Condesa, el mérito de Aires da Terra consistía en plasmar la esencia gallega reflejada en el alma del pueblo y difundirla más allá de las fronteras gallegas.

¹³³ GONZÁLEZ GARCÍA, Luis y SOTO ARIAS, M. Rosario. “O Galego na produción de Emilia Pardo Bazán”. *Revista Galega de Filoloxía*, 2000, pp. 99-102.

¹³⁴ PARDO BAZÁN, Emilia. *De mi Tierra*. A Coruña, (s.n.), 1888, p. 8.

¹³⁵ *Ibíd.*, p. 35.

¹³⁶ CLÉMESSY, Nelly. “Emilia Pardo Bazán...”, p. 72.

3. AIRES DA TERRA COMO HERRAMIENTA DE CREACIÓN DEL CANON DE IDENTIDAD MUSICAL GALLEGO.

3.1. DISCURSO ESTÉTICO – MUSICAL DE AIRES DA TERRA.

La iniciativa de Perfecto Feijóo causó desde el principio una serie de controversias con respecto a su categoría como agrupación, siendo denominada desde muy pronto como Orfeón. Sin embargo, Aires da Terra nunca presentó la totalidad de características con las que contaban los orfeones. Las agrupaciones corales se extendían por la península siguiendo los modelos de los sociedades corales catalanas de Clavé y – en mayor medida – de los orfeones de los hermanos Tolosa. Estas masas corales tenían la finalidad de servir como forma de ocio y cultura para ocupar el tiempo libre de la clase obrera¹³⁷. En Galicia, estas iniciativas obreras se ven limitadas por la escasa industrialización, por lo que su formación queda a cargo de clase burguesa¹³⁸. Mientras la mayoría de los orfeones gallegos seguían el método de enseñanza de Tolosa – basado en una preparación musical esmerada – y su repertorio estaba dotado de obras armonizadas de corte más académico; Aires da Terra consistía en una agrupación de aficionados más ligada a la idea defendida por Clavé, donde la rápida memorización de melodías se imponía a la formación musical y lectura de partituras.

En cualquier caso y tal y como ha estudiado Luis Costa¹³⁹, los coros gallegos de esta época, como es el caso de Aires da Terra, están vinculados estrechamente con el nacionalismo, a través de los intentos de creación de una identidad diferenciada. Las fuerzas nacionalistas gallegas, mayoritariamente conservadoras en esa época, vieron en la actividad de estas agrupaciones corales una herramienta útil para defender, mediante la creación de un canon musical, la existencia de ciertos rasgos diferenciales que expresasen el espíritu de la música gallega. Además, el canon creado por estas élites nacionalistas para tales fines, responde a una utilización estática y conservadora de la tradición. En este sentido, analizando el discurso estético musical de Aires da

¹³⁷ CARBONELL I GUBERNA, Jaume. “Aportaciones al estudio de la sociabilidad coral en la España Contemporánea”. *Hispania*, Vol. LXIII/2, n. 214, 2003, p. 499.

¹³⁸ COSTA VÁZQUEZ-MARIÑO, Luis. “El coralismo en Galicia: 1870 – 1930”, en *Els Orígens de les associacions corals a Espanya (S.XIX – XX)*. Barcelona: Oikos – tam, 1998, pp. 157 – 177.

¹³⁹ COSTA VÁZQUEZ-MARIÑO, Luis. “El coralismo en Galicia...”, pp. 157 – 177.

Terra, podremos observar como el intento de fijar una serie de hechos diferenciales en la música, definidos como “aquellos aspectos que pudiesen componer la «identidad» del pueblo gallego a través de la música”¹⁴⁰, va a suponer un proceso de folklorización en el que la tradición se verá manipulada y sometida a unos márgenes muy delimitados y restringidos, a los cuales deberá ajustarse la música considerada como gallega, generándose al mismo tiempo un “patrón de rechazo”¹⁴¹ de todo aquello que se aleje de la tradición canónica.

3.1.1. REPERTORIO.

En lo que concierne a la música interpretada por Aires da Terra, el discurso que sostiene Perfecto Feijóo es, como ya hemos visto, el de la recuperación del repertorio popular gallego que, a través de la tradición oral, se ha ido transmitiendo de generación en generación y que, debido a las circunstancias del mundo industrializado, amenaza con deteriorarse e incluso desaparecer. Para ello, el repertorio ha de recogerse con la menor alteración posible, de boca de los aldeanos que todavía lo conservan en su memoria.

Este repertorio que Aires da Terra interpretaba ha sido constatado en gran medida por José Luis Calle¹⁴², a través de los programas de conciertos de la agrupación y de la catalogación del fondo Feijóo del Museo de Pontevedra. Gran parte de este repertorio ha sido recolectado directamente por Perfecto Feijóo. Sin embargo, algunas de las piezas recogidas las ha obtenido a través de algunos de sus amigos y compañeros que desde diferentes puntos de la geografía gallega se las habrían facilitado.

Atendiendo a una muestra significativa del repertorio interpretado por Aires da Terra, podemos constatar que su constitución geográfica se encuentra localizada en mayor medida en la provincia de Pontevedra, a la cual corresponde aproximadamente un 47% del mismo. En segundo lugar se encuentra la provincia de A Coruña, con un 28%, seguida por un 16% de

¹⁴⁰ ALÉN, M^a Pilar. “Un evento singular: o feito diferencial galego na música”. *Grial*, T. 36, n. 37, p. 163.

¹⁴¹ COSTA, Luis. “Las rumbas olvidadas: transculturalidad y etnización en la música popular gallega”. *TRANS – Revista Transcultural de Música*, 8, 2004, artículo 1 [Consultado digitalmente el 27/06/2013].

¹⁴² CALLE, José Luis. *Aires da Terra...*, pp. 185 – 390.

Ourense. Por último, son escasas las que pertenecen a la provincia de Lugo, de donde procede aproximadamente un 9%. Es probable que esta desigual distribución se deba a las posibilidades de Feijóo de desplazarse por la geografía gallega, quedando Lugo en un lugar bastante alejado y cuyas comunicaciones con Pontevedra eran bastante dificultosas. Sin embargo, el hecho de que la recolección de este repertorio se haya llevado a cabo en un lugar en concreto no lo hace exclusivo del mismo, ya que, como suele suceder con la música popular de tradición oral, un mismo repertorio puede ser interpretado en diversos lugares con ligeras variantes, tanto en la música como en los textos. La aplicación de diferentes letras a una misma melodía es frecuente sobre todo en el alalá, ya que la música prevalece sobre los distintos textos que pueden intercambiarse¹⁴³.

Gran parte del repertorio interpretado por la agrupación de Feijóo es común al recogido en los principales cancioneros gallegos¹⁴⁴ y españoles¹⁴⁵. En cuanto a los géneros, son predominantes los alalás, seguidos de las alboradas, las foliadas o jotas y las muiñeiras o ribeiranas. Se encuentran también – aunque en menor medida – algunas canciones de trabajo, romances de ciego, danzas de espadas, fandangos, marchas y un himno de la Guerra de la Independencia, entre otras.

Las características musicales del repertorio de Aires da Terra coinciden con las señaladas en los cancioneros gallegos: melodías de ámbito más bien reducido que transcurren generalmente por grados conjuntos, ritmos sincopados con frecuente subdivisión ternaria, formas sencillas con uno o dos temas que pueden repetirse y frecuentes frases a modo de pregunta – respuesta. Como características llamativas del repertorio transcrito por Perfecto Feijóo para Aires da Terra, cabe destacar el hecho de que la mayor parte de

¹⁴³ SCHUBART, D y SANTAMARINA, A. *Cancioneiro Popular Galego*. Vol.1, T. 1. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1984, p.21.

¹⁴⁴ SANMPEDRO Y FOLGAR, Casto. *Cancionero musical de Galicia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1942; MARTÍNEZ TORNER, Eduardo y BAL Y GAY, Jesús. *Cancionero Gallego*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1973 y SCHUBART, D y SANTAMARINA, A. *Cancioneiro Popular Galego*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1984.

¹⁴⁵ PEDRELL I SABATÉ, F. *Cancionero musical popular español*. Valls: Eduardo Castells, 1922.

las melodías acompañadas con la gaita están transcritas en la tonalidad de Re Mayor, debido a cuestiones organológicas del instrumento¹⁴⁶.

El género que más abunda en el repertorio de la agrupación es el alalá, que ha sido clasificado por Casto Sampedro y Folgar como un canto arcaico de ritmo libre y reposado, cuyas melodías están normalmente formadas por dos versos y se interpretan sin acompañamiento.¹⁴⁷ Los alalás que componen el repertorio de Aires da Terra tienen en general estas características. Sin embargo, cuentan con la peculiaridad – salvo contadas excepciones en las que figura la anotación “voces solas” – de ejecutarse acompañados de la gaita, así como de otros instrumentos de percusión, como el pandeiro, la esquila, el cencerro, las cunchas o el triángulo. Coincidiendo con la descripción realizada por Sampedro y Folgar, los alalás de este repertorio cuentan con una melodía de ámbito restringido que rara vez supera la sexta, que se mueve por grados conjuntos o mediante puntuales saltos de tercera, siendo también muy característico el comienzo con una cuarta justa.



Comienzo del Alalá.¹⁴⁸

Los alalás de Aires da Terra están frecuentemente en modo mayor o menor, siendo bastante habitual la presencia de ciertos grados rebajados, que dan lugar a escalas mayores de segundo tipo¹⁴⁹ y tercer tipo. Esta particularidad escalística también se encuentra en otros géneros de la música popular gallega recogida por Feijóo.

El siguiente alalá ejemplifica claramente el uso de este tercer tipo de escala mayor. La melodía se encuentra en la tonalidad de Re mayor, pero presenta el sexto y séptimo grados rebajados. Resulta extraña la manera de anotar esta melodía, ya que en lugar de transcribirla con los dos sostenidos

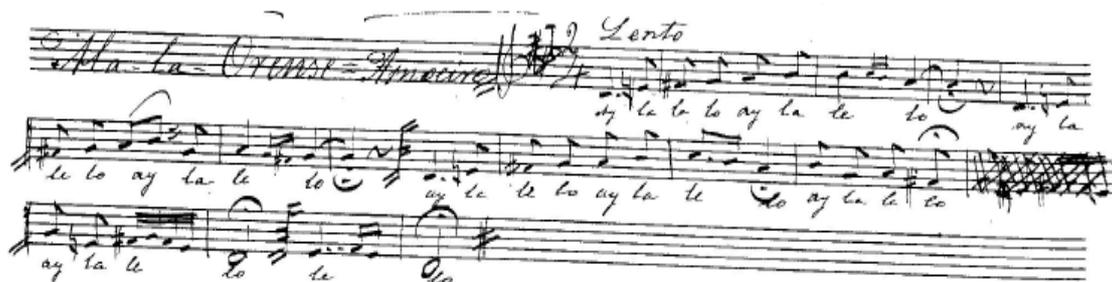
¹⁴⁶ CALLE, José Luis. *Aires da Terra...*, p. 280.

¹⁴⁷ SANMPEDRO Y FOLGAR, Casto. *Cancionero musical de Galicia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1942, p. 21.

¹⁴⁸ Véase partitura completa en el ejemplo 1 del anexo.

¹⁴⁹ Ejemplo 2 del anexo.

correspondientes a la tonalidad de Re mayor, el recolector utiliza dos bemoles, para luego anular uno de ellos y alterar ascendentemente el fa sostenido. Esto nos proporciona una idea de las carencias en cuanto a la teoría musical que caracterizaba a las agrupaciones como Aires da Terra, cuya formación musical no era la prioridad.



Alalá de Amoeiro (Ourense).

En cualquier caso, la escala resultante utilizada en este alalá sería la siguiente:



Es frecuente en las transcripciones de Feijóo que los alalás se presenten en un compás determinado, generalmente 2/4, 3/4 o 6/8. Sin embargo, también se encuentra una selección de alalás que no presentan compás ni figuración de ningún tipo¹⁵⁰. En cuanto al comienzo y final de las melodías, siguiendo el sistema utilizado en el cancionero de Schubart y Santamarina¹⁵¹, observamos que la mayor parte de las melodías terminan en la “nota básica”, como ocurre en el ejemplo siguiente:

¹⁵⁰ Ejemplo 4 del anexo.

¹⁵¹ SCHUBART, D y SANTAMARINA, A. *Cancioneiro Popular Galego*. Vol.1, T. 1. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1984, pp. 23-24.



Alalá

Sin embargo, existe una gran cantidad de posibilidades diferentes, siendo frecuente el comienzo en la tercera o la quinta nota con respecto a la básica y haciendo coincidir el final con una nota también diferente. Esto ocurre, por ejemplo, en el siguiente *alalá*, cuyo comienzo se da en la quinta y el final cadencia sobre la tercera.



Alalá

Géneros también abundantes en el repertorio habitual de Aires da Terra son las alboradas, las foliadas y las muñeiras. Las primeras presentan unas características musicales diferentes al alalá en cuanto al ámbito, que suele ser mayor y llega a sobrepasar, en algunas ocasiones, la octava, como sucede en el fragmento siguiente, cuya tesitura es de una novena:



Fragmento de alborada.¹⁵²

¹⁵² Véase partitura completa en el ejemplo 5 del anexo.

Otra diferencia radica en el aspecto formal, ya que al tratarse de una pieza de mayores dimensiones, su estructura tiende a ser más elaborada y con numerosas repeticiones. Además, las alboradas eran interpretadas por Aires da Terra con la gaita y el tamboril, careciendo de texto y, por tanto, de ejecución vocal. La ejecución de las foliadas se realiza generalmente a cargo del coro acompañado por la gaita y los instrumentos de percusión ya mencionados. Su estructura se compone de un estribillo que se alterna con diferentes coplas¹⁵³. Las muiñeiras y ribeiranas presentaban una estructura generalmente tripartita – ABA – en la que las frases se repiten frecuentemente y cuya melodía abandona en gran medida los grados conjuntos, siendo muy frecuentes los saltos de tercera, los de cuarta e incluso octava.



Fragmento de muiñeira¹⁵⁴

Además de los géneros mencionados, Aires da Terra cuenta, aunque en menor medida, con otros. Entre su repertorio podemos encontrar varias danzas de espadas, caracterizadas – quizás por el carácter coreográfico de las mismas – por sus melodías con continuos saltos.



Fragmento de la *Danza de espadas de Redondela*¹⁵⁵

También figuran algunos romances de ciego – que se interpretan acompañados por la zanfona – y algunos cantos de navidad, año nuevo y reyes. Por otro lado, no faltan en el repertorio de Aires da Terra algunas melodías a las que algunos de los reconocidos escritores y poetas de la literatura gallega habían puesto letra. Es el caso, por ejemplo, de la *Alborada*

¹⁵³ Ejemplo 6 del anexo.

¹⁵⁴ Véase partitura completa en el ejemplo 7 del anexo.

¹⁵⁵ Véase partitura completa en el ejemplo 8 del anexo.

de *Rosalía*¹⁵⁶, en la que la autora, Rosalía de Castro, pone texto a una melodía cuyo origen y exactitud fue motivo de una gran polémica¹⁵⁷. Sucede lo mismo en el caso del conocido poema de esta misma escritora *Campanas de Bastabales*¹⁵⁸.

Otra de las máximas encomendadas a Aires da Terra fue la de “cantar las canciones gallegas como los gallegos las cantan”¹⁵⁹. Esto es, sin depurar las voces, imitando de la manera más fiel posible el modo de cantar de los aldeanos. Esto implicaba también el uso de los instrumentos que, a su juicio, se utilizaban en las aldeas de Pontevedra: la gaita, el tamboril, la zanfona, el pandeiro, las cunchas, etc. Es por eso que Feijóo elige la gaita tumbal para sus interpretaciones, ya que, como afirmaba Pardo Bazán, Feijóo era

gaitero al modo «de antes», con la gaita arcaica, igual a las viejas gaitas de hace siglos (...). Porque todo degenera y la gaita igualmente...Los instrumentos actuales no son los venerables de los abuelos (...). Para recoger e interpretar las melodías del pasado, Feijóo necesitaba la gaita de entonces, y la descubrió¹⁶⁰.

Sin embargo esta cuestión suscita cierta polémica. Se conocen tradicionalmente tres tipos de gaitas: la tumbal, la grileira y la redonda, a las que se han asociado las tonalidades de si bemol, re y do, respectivamente. Sin embargo, esta es una generalización a la que se llega por convención, ya que la gaita no era un instrumento temperado y su construcción no estaba estandarizada. Por ello, es frecuente que muchos autores realicen una diferenciación entre estos tipos de gaita, atendiendo a su tesitura, tal y como sostiene Jesús Bal y Gay: “En Galicia se conocen tres tipos de gaita, según su tesitura: *tumbal*, *redonda* y *grileira*; la primera, más grave, en *si bemol*, la segunda en *do* y la tercera en *re*”¹⁶¹. A esto, contradiciendo las palabras de Feijóo, añade que “la *redonda* es la más usual”¹⁶².

Aires da Terra fue además un grupo pionero en la grabación de algunas de las melodías de su repertorio. Los cilindros grabados por la agrupación

¹⁵⁶ Ejemplo 9 del anexo.

¹⁵⁷ CALLE, José Luis. *Aires da Terra...*, pp. 152-190.

¹⁵⁸ Ejemplo 4 del anexo.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p.22.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p.147.

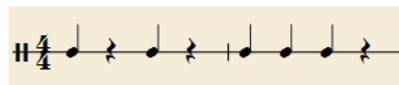
¹⁶¹ BAL Y GAY, Jesús. “Panorama de la música popular gallega”. *Grial*, T.11, n.41, 1973, p. 348. [Las cursivas figuran en el texto original]

¹⁶² *Ibidem*. [Las cursivas figuran en el texto original]

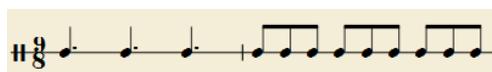
datan del año 1904, que pronto pasaron a formato de disco. En estas grabaciones pueden observarse ciertos rasgos comunes. Es muy frecuente que tras una introducción instrumental la primera frase sea realizada por una voz solista masculina para, a continuación, unirse el resto de voces, masculinas o mixtas, doblando la melodía a unísono, a octava o a la tercera superior. Cuando el canto es a unísono o a octava, también es frecuente que las voces se vayan uniendo progresivamente a lo largo de la frase, de modo que comience un solista y se sumen poco a poco las voces hasta llegar a la totalidad de la masa coral para terminar la frase. En cuanto a la emisión vocal, destacan las constantes y provocadas desafinaciones a final de frase, que imitan la afinación de la gaita. Además tiende a exagerarse la pronunciación de las vocales abiertas.

Rítmicamente, es crucial el papel de los instrumentos de percusión, que presentan diversos modelos y variaciones en función del tipo de melodía a la que acompañan. Por lo general, la base rítmica se mantiene constante a lo largo de una misma canción y sobre esa base se realizan diferentes ornamentaciones, siendo muy frecuente la realización de redobles de mayor o menor extensión. Habitualmente se realizan patrones rítmicos de uno o dos compases, algunos de ellos articulados – entre otras muchas posibilidades – de la manera que sigue:

- Alternancia de negras y silencios, usado sobre todo como acompañamiento de las melodías más lentas.



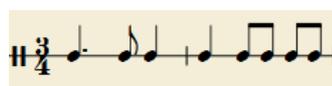
- Ritmo de subdivisión ternaria que alterna compases de negras con puntillo con compases de corcheas.



- Ritmos que utilizan diferentes combinaciones de negras y corcheas.



- Ritmos sincopados, con frecuente figuración de puntillos.



- Ritmos característicos de géneros como la muiñeira.



Están presentes en casi todas estas canciones grabadas, los ‹aturuxos› y las melodías son ejecutadas con gran ornamentación – mordentes, glissandos, trémolos, etc. –. Puede observarse además que la calidad de la ejecución instrumental – sobre todo de la gaita – corrobora el carácter aficionado de la agrupación, ya que en las piezas que presentan un mayor virtuosismo y velocidad, son frecuentes los errores en el *tempo* y en la exactitud técnica.

3.1.2. IMAGEN DE LA TIERRA

Aires da Terra tenía como objetivo ser fiel a la representación del folklore tradicional gallego no solamente en el repertorio, sino también en todo el aparato escenográfico, tratando de conseguir un espectáculo unitario, acorde en todos sus elementos con la tradición gallega. Para este fin, Feijóo y sus compañeros abogaban por la conjugación de todos los elementos de los que participaba el espectáculo: “el paisaje, la indumentaria, el canto, la música, todo formaba parte de un conjunto acabadamente enxebre que seducía y fascinaba”¹⁶³. Para conseguir esto, Aires da Terra huía de la puesta en escena de concierto. Esto derivaba en posturas menos convencionales en una sala de conciertos, en las que se intentaba simular la arbitrariedad e improvisación de una romería popular, como describe Alejandro Barreiro:

Ningún personaje a la vista. De allá lejos llegaban al auditorio el eco blando de la gaita, el sordo redoble de tamboril, las bien concertadas voces de los ‹maestros cantores› que entonaban ‹ledos› una alborada de gloria y que se iban acercando lentamente, creciendo en vigor. (...) el gran Perfecto, dejó de soplar hinchando el fuelle de la gaita y de ‹repicar› en el punteiro para lanzar al viento, varonil y altivo como un caudillo celta, un soberano aturuxo¹⁶⁴.

La estética musical de Aires da Terra y su concepción de la tradición y del folklore, se apoya también en la imagen que el grupo trata de proyectar. Las fotos que se conocen de la agrupación, lejos de ser fruto de la improvisación, muestran una iconografía estudiada a conciencia, para dotar de ruralismo la escena que rodea al coro. En casi todas las fotos, los retratados se presentan ataviados con el traje tradicional y portando los instrumentos.

¹⁶³ CALLE, José Luis. *Aires da Terra...*, p.43.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p.44.



Imagen 9. El 'picnic' del Patronato, extraída de <http://follasverdesconpontevedra.blogspot.com.es>

Las imágenes en exteriores, son las que presentan una mayor y en las que más fácilmente puede observarse la estética del coro, ya que en ellas se representan escenas cotidianas de la vida rural gallega, como ocurre en la imagen 9. En ella puede observarse a los miembros de Aires da Terra agrupados en torno a una mesa, en el campo, que podría identificarse con una comida propia de las romerías gallegas, lugares habituales para la entonación del repertorio rural de tradición oral. Observamos que la escena tiene lugar en una *carballeira*¹⁶⁵, lo cual aporta a la escena el «enxebriismo» y misticismo característico de la cultura gallega de la época. El roble – *carballo* – al que “los Celtas (...) consideraban un árbol sagrado”, fue poco a poco convirtiéndose en “un elemento clásico de los relatos míticos conservados y transmitidos por la tradición oral, asumiendo un valor simbólico”¹⁶⁶. Se intenta, además, simular una escena improvisada, mediante



Imagen 10. Aires da Terra en 1908, extraída de: CALLE, José Luis. *Aires da Terra. La poesía musical de Galicia*. Madrid: el autor, 1993, p.97.

¹⁶⁵ Nombre gallego de “robledal”.

¹⁶⁶ MERA COSTAS, María del Pilar. *A la sombra del «vello carballo»*. *Apuntes para la biografía de Manuel Portela Valladares*. Consultado digitalmente el 28/06/2013, en:

los gestos y miradas de algunos de los componentes. Algunos dirigen su mirada al horizonte en lugar de mirar a la cámara y otros conversan entre sí, mientras el líder de la agrupación bebe por lo que parece ser un cántaro o una jarra, elemento frecuente en el simbolismo de la cultura celta. También a la cultura celta remite la figura del perro, símbolo de protección y fidelidad que presagiaba, en ocasiones, la muerte¹⁶⁷.

Se encuentran en estas imágenes, además, otros referentes de la cultura popular gallega: hórreos, cruceros que fueron considerados como identificadores de Galicia a partir del S. XIX¹⁶⁸.

3.2. ETNIZACIÓN Y FIJACION DEL CANON MUSICAL GALLEGO.

La labor de recuperación de la música popular que realiza Aires da Terra se enmarca, como hemos mencionado, dentro del discurso emitido por las posturas más tradicionalistas y conservadoras del galleguismo, que se imponían en esa época a las de corte liberal – progresista. Con el objetivo de legitimar socialmente los presupuestos del pensamiento nacionalista, era necesario dotar a la música gallega de rasgos de autenticidad que definiesen su esencia, basándose en los principios de ruralidad y antigüedad. A través de los géneros musicales, los instrumentos y el contexto de representación, se va a tratar de buscar un criterio de especificidad de la música gallega, cuyo resultado será “una acción de folklorización sobre el repertorio popular”¹⁶⁹, que llevará a la normalización de un modelo perfectamente delimitado y al rechazo de aquello que se sitúe fuera de esos límites.

Pese a que el discurso estético de Aires da Terra aboga por recoger e interpretar el folklore con absoluta fidelidad, observamos que en este proceso se producen una fuerte manipulación de los símbolos, ya que en la selección del repertorio son elegidos exclusivamente aquellos géneros que se consideran “portadores de los valores etnicitarios”¹⁷⁰. De esta forma, la agrupación de

http://academia.edu/1621709/A_la_sombra_del_Vello_Carballo_.Apuntes_para_la_biografia_de_Manuel_Portela_Valladares

¹⁶⁷ JANE GREEN, Miranda. *Mitos celtas*. Madrid: Akal, 2001, p. 69.

¹⁶⁸ GONZÁLEZ REBOREDO, Xosé Manuel. “Etnicidad y nacionalismo. El caso de Galicia”, en: *Hechos diferenciales y Convivencias Interétnicas en España*. pp. 55-68.

¹⁶⁹ COSTA, Luis. “Las rumbas olvidadas: transculturalidad y etnización...”. [Consultado digitalmente el 27/06/2013].

¹⁷⁰ *Ibíd.*

Perfecto Feijóo acoge en su repertorio aquellos géneros que se sitúan dentro del canon de la ‹galleguidad› que trataba de fijarse – alalás, muiñeiras, foliadas, alboradas, etc., olvidando todos aquellos que, aun contando con una aceptación incluso mayor no llevaban implícitos los rasgos definitorios del modelo de música popular gallega creado. Como era el caso de los aires populares que provenían de la emigración y que contaban con una gran aceptación popular. Estos géneros – vals, mazurcas, polcas, etc. – a los que Luis Costa se refiere como “rumbas olvidadas”, eran rechazados por ser “expresión de un campesinado ‹degenerado› y de las clases en emergencia” y eran entendidos como una “transgresión simbólica de los límites sociales establecidos”¹⁷¹. Esto supone una utilización política del fenómeno musical y deja patente el poder de la música como herramienta de ideologización.

Sin embargo, esta manipulación del repertorio no se limita a obviar ciertos géneros musicales, sino que también afecta a aquellos que sí se ajustaban al modelo. Pese a su intención de fidelidad en la recogida e interpretación del repertorio, observamos como Feijóo modifica la manera de cantar el alalá, dotándolo de un acompañamiento instrumental, que dota al repertorio de un elemento de etnicidad extra: la gaita. El hecho de que Perfecto Feijóo se decantase por la gaita tumbal, refleja un rechazo a las modificaciones organológicas del instrumento, que lo dotaban de sistemas que facilitaban la digitación¹⁷². Además, mientras Feijóo asegura que la gaita tumbal es la que más responde a la tradición gallega, tenemos constancia de la diversidad de variantes de este instrumento. En toda esta polémica en torno a la gaita, se rechazaba también su combinación con otros instrumentos que no estaban comprendidos dentro de ese canon fijado, como era el caso del clarinete, un instrumento que ya estaba internacionalizado y, por tanto, no servía para sustentar los rasgos diferenciales de la música gallega¹⁷³. De esta manera, se obvian o se dejan apartados del canon de ‹galleguidad› en la música, todos aquellos elementos que resultan institucionalmente incómodos para representar un canon que legitime una determinada ideología.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² En 1925 se suscitó una fuerte polémica en torno a estas cuestiones relativas a la gaita.

¹⁷³ COSTA, L., PINHEIRO, R., ASENSIO, S., *et al.* “Procesos de hibridación e aculturación nas músicas emigradas”. Actas do IV Encontro O Son da Memoria. A Música galega na emigración. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2009, p. 95.

Por otra parte, una de las características que presenta el repertorio de tradición oral es la enorme cantidad de variantes que se producen en una misma melodía. Esto se debe a la evolución sufrida como consecuencia del traspaso de conocimiento exclusivamente de forma oral, que hace que llegue a unos y otros lugares con variantes tanto rítmicas, como melódicas, textuales o interpretativas. El hecho de transcribir las diferentes melodías que, hasta el momento, habían sido transmitidas de forma oral, produce que ese repertorio se convierta en hierático. De esta manera, se fija un modelo, considerado como el auténticamente gallego y lo que hasta el momento de fijación de un canon eran consideradas como transformaciones naturales del repertorio, pasan ahora a considerarse “deformaciones”. Otra cuestión a tener en cuenta es el hecho de que este repertorio no está formado exclusivamente por canciones populares, ya que, como hemos visto, existen melodías dotadas con textos pertenecientes a la poesía culta.

Ya ha quedado constado al estudiar el pensamiento nacional de los miembros de Aires da Terra, que el nacionalismo gallego acoge diferentes proyectos que son, en ocasiones, incluso antagónicos. La agrupación de Feijóo va a plasmar en su representación escenográfica e iconográfica elementos de las diferentes tendencias. Por un lado, se acoge la simbología celta del nacionalismo liberal – progresista encabezado por Murguía: el roble, el agua o los elementos de la naturaleza en general. Por otro lado, esta simbología de la época celta convive con los elementos extraídos del cristianismo: el crucero, la Iglesia, el camposanto, etc. De esta manera, dentro de este ‘hecho diferencial gallego’ confluyen elementos de los momentos históricos que se habrían seleccionado por ser considerados “étnicamente pertinentes”: el celtismo y la Edad Media¹⁷⁴.

3.3. REPRODUCCIÓN Y TRANSFORMACIÓN DEL MODELO.

Tras la disolución de Aires da Terra, se crearon en Galicia numerosas agrupaciones que siguieron sus pasos con una estética que había heredado los principios de etnicidad del modelo propuesto por Perfecto Feijóo. Sin embargo,

¹⁷⁴ COSTA, Luis. “Las rumbas olvidadas: transculturalidad y etnización...”. [Consultado digitalmente el 27/06/2013].

en mayor o menor medida, estas agrupaciones van a contar con una amplitud cada vez mayor hacia criterios más diacríticos, que derivaban de los intentos de desarrollar una tradición culta propia.¹⁷⁵ De entre al menos una veintena agrupaciones, muchas de ellas vigentes en la actualidad, destacan en esta época las siguientes: el coro Toxos e Froles de Ferrol (1914), Cántigas da Terra de A Coruña (1908), Cántigas e Aturuxos de Lugo (1917), Agarimos da Terra de Mondariz (1916), Foliadas e Cantigas de Pontevedra (1919), De Ruada de Ourense (1918), Cantigas e Agarimos de Santiago (1921), etc. Pronto muchas de estos coros van a homenajear al que consideran el fundador de los coros gallegos, Perfecto Feijóo.¹⁷⁶

La mayor innovación que se produce en esta época con respecto a las transformaciones del modelo instaurado por Aires da Terra, va a ser la inclusión, dentro del repertorio habitual, de un número considerable de canciones creadas por músicos gallegos de la época, que incluso componían específicamente para estas agrupaciones. Ya se ha visto como Aires da Terra incluía en su repertorio algunas canciones de reciente creación, pero su número era insignificante en relación al repertorio de tradición oral. Si atendemos a la programación de algunos de estos coros, observamos que junto a los antiguos aires extraídos de la tradición oral y heredados, en su mayoría, de las recolecciones de Perfecto Feijóo, conviven otros de muy diversa clasificación. Podemos observar esto en los siguientes extractos de la crónica del festival del coro Toxos e Froles, celebrado el 20 de enero de 1924, que corrió en su mayoría a cargo del coro Cantigas e Agarimos:

Los coristas ponen en escena el ensayo de la obra gallega corta, en dos pasos y tres cuadros, «Dous amores». (...) La bella joven Rita Cordal (...) nos entusiasmó cantando en el proscenio «¿Cómo foi?», de Baldomir, y «Un adiós á Mariquiña», de Castro Chané (...). Comienza la parte segunda con la «Foliada de Ribadeo». Prosiguió después actuando el coro en esta forma: «Alalá do Pindo», «Alalá do Ulla», «Ruada de Laiño». Seguidamente sube al palco escénico el pasatiempo en un acto y en prosa, original de Xavier Prado «Lameiro». (...) Cantó «Toxos e Froles», después, las siguientes obras orfeónicas (...): «Pastoriña», muiñeira; «Airiños de Pontevedra», balada; «Sol de Primavera», alborada, y «Orballeiras», melodía. (...) Cantóse fuera de

¹⁷⁵ *Ibíd.*

¹⁷⁶ CALLE, José Luis. *Aires da Terra...* pp. 159-166.

programa – ‘Pepiña’ (...). Terminó cantando (...) el Himno de Pondal.¹⁷⁷

Otra de las innovaciones de estas nuevas agrupaciones corales, radica en la armonización a cuatro voces de una gran parte del repertorio, que le asemeja a las masas orfeónicas, más que al modelo fijado en la época anterior. A pesar de esta tendencia cada vez mayor a las obras de nueva creación y de los cambios en la armonización, todavía persisten algunas agrupaciones más reacias a este tipo de transformaciones, que siguen fieles al modelo de Aires da Terra, como es el caso de Foliadas e Cantigas, creada por Eduardo Feijóo Mantilla, sobrino de Perfecto Feijóo:

Esta agrupación artística – no en vano es de la Tierra de Feijóo! – continúa actuando como en sus primitivos tiempos. Nada de obras a cuatro voces, que tan poco agradan al dilecto amigo oírse las a estos coros y que a nosotros, por el contrario, nos entusiasman.¹⁷⁸

Algunos de estos coros, utilizan una instrumentación diferente a la de Aires da Terra, como es el caso del coro Toxos e Froles, que incluye en su agrupación el clarinete, desechado por Perfecto Feijóo, dando así lugar a “un notable cuarteto de gaita, tamboril, bombo y clarinete”¹⁷⁹. Aunque algunos elementos de estos coros comienzan a separarse de aquellos con los que contaba Aires da Terra, observamos que el objetivo de estas agrupaciones sigue siendo el de “propagar y dar impulso a la verdadera música gallega”¹⁸⁰.

Con la llegada del franquismo, la actividad de estos coros de preguerra va a ser utilizada por el Régimen, siguiendo en gran medida el proceso de folklorización que había llevado al canon de la música popular gallega en los primeros años del siglo. Esta aceptación es necesario entenderla dentro de la actividad folklórica que llevaba a cabo el Régimen franquista, cuya labor era dar a conocer el folklore de cada región de España, pero siempre manteniendo la unidad española por encima del carácter diferencial de cada región. De esta forma, los coros gallegos ya no representan a Galicia, sino a España, como puede concluirse en la siguiente frase relativa a un concurso de coros regionales en Niza: “España, por mediación del Coro ‘Toxos e Froles’ consigue

¹⁷⁷ *El Compostelano: diario independiente*, n. 1179, 28/01/1924, p.1.

¹⁷⁸ *El Compostelano: diario independiente*, n. 1199, 20/02/1924, p.1.

¹⁷⁹ *La Correspondencia de España*, n.22009, 17/05/1918, p.6.

¹⁸⁰ *La Correspondencia de España*, n. 20974, 16/07/1915, p.6.

una victoria sorprendente”¹⁸¹. También en cuanto a la escenografía, se mezclan elementos de la tradición española estereotipada, siendo muy frecuente la actuación de estas agrupaciones en las plazas de toros¹⁸², espacio que Aires da Terra había rechazado al menos en dos ocasiones por no ser el adecuado para la intervención de su coro¹⁸³.

La función de estas agrupaciones es pareja a la realizada por los Coros y Danzas de la Sección Femenina, que desarrollaba su labor folclorista dentro de unos cánones estereotipados. Así, las actuaciones de los coros gallegos recibían, en muchas ocasiones, la denominación de ‘Recital de música regional’ o ‘Recital de música folklórica’ y se programaba de manera conjunta con las actividades de la Sección Femenina, como muestran algunos de los programas de festejos de Santiago¹⁸⁴. Esto provocó que junto a las piezas vocales, que en las actuaciones de Aires da Terra eran mayoría, se incluyesen una gran cantidad de números de baile. Además, se incluía la actuación de estas agrupaciones en las celebraciones significativas del Régimen:

Está preparando la concurrencia a las fiestas de la Victoria, de Madrid, de los coros de la región gallega, para figurar en el desfile con el colorido de sus trajes típicos y abrillantar las fiestas que se celebran con la alegría de sus ‘alalás’, ‘pandeiradas’ y ‘foliadas’.¹⁸⁵

De esta manera, el canon que se había fijado en torno a Aires da Terra y a estas posteriores agrupaciones cumplía de manera satisfactoria estas expectativas. Por este motivo, el franquismo no solo aceptó estas actividades sino que llegó a promoverlas a través de subvenciones:

El Ministro de Educación Nacional concedió al ‘Real Coro Toxos e Froles’, de El Ferrol del Caudillo una subvención de cuatro mil pesetas por su fomento y enseñanza en el arte.¹⁸⁶

En el repertorio, sigue manteniéndose la estandarización y restricciones con respecto a las músicas procedentes de la emigración. Se produce, en este sentido, una tensión entre el repertorio fijado por el canon musical gallego y aquellos otros repertorios marginados, que gozaban de una aceptación masiva

¹⁸¹ *El Pueblo Gallego*, 26/08/1955, p. 9.

¹⁸² *La Noche*, 14/08/1947, p. 5.

¹⁸³ CALLE, José Luis. *Aires da Terra...* p. 43.

¹⁸⁴ *Programa de las funciones dispuestas en la ciudad de Santiago en obsequio al patrón de las Españas*, 17/07/1974, p. 7.

¹⁸⁵ “Homenaje folklórico de Galicia al Generalísimo”, *El pueblo gallego*, 29/04/1939, p.2.

¹⁸⁶ *El Compostelano*, 13/08/1942, p.2.

por parte de la sociedad gallega¹⁸⁷, como pone de manifiesto la siguiente crónica del año 1924 en relación a una de estas veladas folklóricas de los coros gallegos: “¡Lástima que a estas veladas no concurra más público, pues, aunque sonroje el decirlo, no había ni la mitad de las localidades ocupadas!”¹⁸⁸.



Imagen 13. *Cántigas da Terra*, 1940, extraída de:

<http://patrimoniomusicalgalego.blogspot.com.es/2011/05/cantigas-da-terra-fotos.html>

La imagen de estos coros sigue articulándose en torno a los elementos de la cultura popular rural, representando escenas cotidianas en presencia de elementos que también están presentes en Aires da Terra. Observamos en la imagen 13, como los miembros de *Cántigas da Terra* representan la cotidianidad de un baile, mientras algunos de sus compañeros los observan apoyados en el hórreo. La vegetación de robles y zarzas continúa aportando los aspectos de «enxebrismo» que estaban presentes en la imagen del coro de Perfecto Feijóo.

En los años sesenta y setenta va a tener lugar una drástica ruptura con el modo de concebir la música gallega, que va a provocar una forzosa reevaluación del canon fijado anteriormente. Este cambio se vio alimentado por la globalización y los cambios en la manera de concebir los nacionalismos que

¹⁸⁷ COSTA, Luis. “Las rumbas olvidadas: transculturalidad y etnización...”.

¹⁸⁸ *El Compostelano: diario independiente*, n. 1179, 28/01/1924, p.1.

tuvieron lugar tras la Segunda Guerra Mundial. La transculturalidad, que en las épocas precedentes se había vetado, es tenida en cuenta a partir de esta época. Políticamente, el galleguismo conservador de preguerra había sido acogido en las nuevas corrientes tradicionalistas lideradas por Ramón Piñeiro. Pero será hacia los años setenta cuando surjan nuevas opciones nacionalistas en Galicia, influenciadas por las teorías marxistas. Esto va a producir el desplazamiento de la burguesía como centro del galleguismo, que será encabezado ahora por la clase trabajadora¹⁸⁹. El nuevo panorama va a tener consecuencias significativas en el ámbito musical, surgiendo nuevas propuestas de fuerte implicación política, que se verán consolidadas en el surgimiento de la «Nova Canción Galega». Este nuevo movimiento, iniciado por el grupo Voces Ceibes en los ambientes universitarios, rehuía de las melodías extraídas del folclore que tanto se asemejaban a los coros y danzas de la Sección Femenina, apostando por la creación de nuevas melodías con las que poner en música los versos de los grandes poetas gallegos: Curros Enríquez, Celso Emilio Ferreiro, Cabanillas, etc.¹⁹⁰.

De esta nueva concepción de la música gallega, van a proliferar los primeros grupos de música folk gallegos, que estarán primero conectados con el tópico celtista de las épocas precedentes y, más adelante, asumirán una apertura cada vez mayor hacia otros géneros demandados por las exigencias del mercado. Así, el canon fijado con respecto a la música gallega, abre sus puertas a la transculturalidad y a la hibridación, acogiendo aquellos géneros procedentes de la emigración en “una renovada versión etnicista de la música gallega, más flexible desde un punto de vista formal, pero también menos potente en cuanto a su valor etnicitario”¹⁹¹ y más acorde con los estigmas que demanda el mercado.

En los años ochenta y noventa, fueron muchas las agrupaciones que surgieron en Galicia para acercarse desde diferentes posturas a la «música gallega», bajo patrones de exclusión mucho menores que los impuestos en

¹⁸⁹ COSTA, Luis. “Las rumbas olvidadas: transculturalidad y etnización...”.

¹⁹⁰ CAMPOS CALVO – SOTELO, Javier. *La música popular gallega en los años de la transición política (1975 – 1982) Reificaciones expresivas del paradigma identitario*. Tesis Doctoral. Dir. Victoria Eli Rodríguez. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2008, pp. 117 – 127.

¹⁹¹ COSTA, Luis. “Las rumbas olvidadas: transculturalidad y etnización...”.

épocas anteriores y también con una actividad de menor implicación política. Así, junto a los grupos folk, conviven otros dedicados a la recreación de la música de tradición oral¹⁹². Son estas últimas las que heredan la actividad de recuperación folklórica de los coros gallegos de preguerra, al igual que toda esa concepción escenográfica que trataba de unir todos los aspectos del espectáculo para crear un conjunto que reflejase la tradición musical gallega. Sin embargo se van a abandonar progresivamente las exigencias etnográficas y artísticas, primando en estas nuevas agrupaciones los criterios estéticos encaminados al ocio que demanda el mercado, como puede observarse en las siguientes palabras referentes a la agrupación Treixadura, nacida en el año 1990:

Treixadura, es hoy, un espectáculo musical que envuelve al público en sonidos e imágenes. Pretendemos revivir la música y los cantos populares que aún se encuentran en el sustrato de un pueblo que guarda con celo su patrimonio cultural, con el objetivo de que el público goce bailando, cantando y escuchando su música (...) Simplemente somos una agrupación que intentamos divertirnos haciendo la música que nos gusta con un estilo particular.¹⁹³

Se trata, por tanto, de agrupaciones que siguen unos parámetros más flexibles y que no responden ya a un canon con bordes tan claramente delimitados y restrictivos. El ideal de recuperación del folklore de tradición oral sigue presente. Muestra de ello es el título de sus cuatro últimos discos, ya que a cada uno corresponde un verso de la primera estrofa de una de las canciones grabadas por Aires da Terra: *Unha noite no muiño*¹⁹⁴. El tercero de estos cuatro discos está dedicado, concretamente, a “la música tradicional salvaguardada por los coros decanos gallegos, las canciones populares que arroparon a la gaita en el siglo pasado, las melodías de gaita que más calan en nosotros”¹⁹⁵.

Estas agrupaciones, como es el caso de Treixadura, reinterpretan el repertorio defendido Aires da Terra: alalás, muiñeiras, foliadas, etc. Sin embargo acoge, además, los géneros procedentes de la emigración,

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ Entrevista realizada a Antón López González, miembro fundador y tamborilero de Treixadura, 3/07/2013.

¹⁹⁴ *Unha noite no muiño* (Edicións do Cumio, 1999), *Unha noite non e nada* (Edicións do Cumio, 2003), *Unha semana enteira* (Edicións do Cumio, 2006), *Esa sí que é muiñada* (Edicións do Cumio, 2011).

¹⁹⁵ Extraído de: <http://www.treixadura.com/discografia.php>

anteriormente rechazados, como polcas o vales. También se incluyen algunos pasodobles, con los que tampoco contaba Aires da Terra. El coro de Treixadura cuenta exclusivamente con voces masculinas e integra el acordeón en su formación. Otra diferencia radica en el tratamiento de este repertorio con una técnica más depurada en su ejecución y una exageración de los aspectos interpretativos mucho menor que la que presentaba la agrupación de Feijóo. Si atendemos a la imagen, observamos que en sus inicios las fotografías de esta agrupación se asemejan mucho a la que trataba de plasmar Aires da Terra, incluso a pesar de los años que separan a estas nuevas agrupaciones del coro pontevedrés, como podemos corroborar si comparamos las imágenes siguientes:



Imagen 11. Aires da Terra, extraída de: <http://asociacionamigosdelagaitagallegaextremadura.wordpress.com/2012/09/21/perfecto-feijoo-poncet-aires-da-terra/>



Imagen 12: Primera foto oficial de Treixadura, extraída de: www.treixadura.com

También los grupos folk gallegos transforman algunos de los «aires populares» que formaban parte del repertorio de Aires da Terra, como es el caso del grupo Milladoiro, continuador de los elementos del celtismo que rodeaban al canon estandarizado a principios de siglo. La transformación del repertorio de Milladoiro es un claro ejemplo de la hibridación musical de elementos de diferentes procedencias. Uno de los cambios más notorios radica en la instrumentación. La agrupación mantiene algunos instrumentos de los que el canon de música tradicional gallega había fijado como «instrumentos tradicionales gallegos»: gaita gallega, pandeiro, tamboril, etc. Pero incluye también numerosos instrumentos que han pasado a formar parte de una «cultura musical celta», que reúne elementos de diferentes lugares, en un

intento de fijar una música celta de ámbito internacional, que funcionase en términos de mercado y oscilase se moviese en un ámbito intermedio entre la tradición y la cultura de masas.¹⁹⁶ De esta forma, junto a los heredados de la tradición gallega, se adoptan otros procedentes de los países bretones: la gaita irlandesa – Uilleann Pipe –, el arpa celta, el whistle o el bodhran. Del mismo modo se toman instrumentos utilizados en las músicas americanas, como la ocarina o la mandolina y otros procedentes de Grecia, como es el bouzouki. No dejan de estar presentes instrumentos ya internacionalizados, como el oboe, el clarinete, la flauta travesera, el acordeón, los teclados o el violín.

Encontramos en el repertorio de Milladoiro, obras de tipología mucho más variada que las que formaban parte de los coros de principios de siglo. Por su apertura a la cultura de la emigración, se incluyen numerosas polcas, por lo que se amplía la gama rítmica de la música tradicional gallega. Un ejemplo de ello es la *Polca dos campaneiros*, cuya interpretación mezcla el ritmo de polca remarcado por el acordeón, con otros instrumentos de la creada «tradición celta internacional»: la gaita, el bouzouki, las gaitas la flauta travesera y el violín.

Por otro lado, Milladoiro mantiene algunas canciones que fueron interpretadas también por Aires da Terra, como son por ejemplo el *Alalá das mariñas* o *Esteliña do luceiro*. La sonoridad de las versiones de Milladoiro nada tiene que ver con la buscada por Aires da Terra. En ambos casos, se utilizan como base las melodías recogidas por Perfecto Feijóo, pero la transformación es considerable y va desde el ritmo, hasta la instrumentación, dotando a la obra de un carácter totalmente diferente.

En el caso del *Alalá das Mariñas*, otra de las diferencias es la supresión de la voz, dando de nuevo un giro a la concepción del alalá, cuya interpretación era en sus orígenes exclusivamente vocal. Perfecto Feijóo ya había provisto a los alalás de acompañamiento instrumental y es ahora Milladoiro quien suprime la voz, modificando drásticamente su carácter. Lo más significativo en la nueva concepción de la canción son los cambios en la instrumentación. En la

¹⁹⁶ CAMPOS CALVO – SOTELO, Javier. *La música popular gallega en los años de la transición política (1975 – 1982) Reificaciones expresivas del paradigma identitario*. Tesis Doctoral. Dir. Victoria Eli Rodríguez. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2008, p. 714.

agrupación de Feijóo, la obra se interpretaba vocalmente, acompañada de gaita y percusión. En la versión de Milladoiro, la melodía se interpreta repetidas veces, a cargo de la ocarina en un primer momento, a la que se une el violín y posteriormente pasa a manos de la gaita irlandesa. Por último es ejecutada la melodía por el conjunto: flautas, gaita, arpa, teclados y violín.

Esto mismo sucede con la canción *Estreliña do luceiro*, cuya voz es femenina en la versión de Milladoiro. La instrumentación se mantiene en la misma línea de la anterior: flautas, arpa, violín, etc. La base melódica que toma de Aires da Terra, es modificada también por Milladoiro, abandonando los grados conjuntos para incluir saltos característicos en la línea vocal, entre los que destaca el de sexta. Rítmicamente se mantiene, a grandes rasgos, la acentuación de la versión de Aires da Terra, enfatizada por esos saltos vocales.



*Estreliña do luceiro - Canto de Arrieiro*¹⁹⁷.

Además de estas agrupaciones nacidas en la década de 1980 y 1990, se mantienen en activo muchos de los coros fundados en los años veinte, a imagen y semejanza de Aires da Terra, como son la coral De Ruada, el Real Coro Toxos e Froles, Cantigas e Agarimos o Cántigas da Terra. Estos coros, continúan en la línea de recuperación y difusión del repertorio popular gallego de tradición oral, bajo los presupuestos del *Volkgeist* o «espíritu del pueblo», basado en la conjunción de la raza y el sentimiento de la tierra. Estas agrupaciones corales, que habían sido promovidas por el franquismo, llevan a cabo una “reorientación de su labor hacia presupuestos más acordes con el galleguismo moderado, (...) reelaborando académicamente los materiales tomados de la tradición”¹⁹⁸. La transformación más importante de estas

¹⁹⁷ Véase melodía completa en el ejemplo 10 del anexo.

¹⁹⁸ CAMPOS CALVO – SOTELO, Javier. *La música popular gallega en los años de la transición política (1975 – 1982) Reificaciones expresivas del paradigma identitario*. Tesis Doctoral. Dir. Victoria Eli Rodríguez. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2008, p. 679

agrupaciones con respecto a sus inicios en la década de 1920, es el tratamiento académico de esa música popular recogida de la tradición oral, que radica en la formación de un coro mixto, con una técnica vocal bastante pulida y cuyo repertorio está armonizado generalmente a tres o cuatro voces. La sonoridad de sus interpretaciones, se acerca más al modelo de coro profesional que al propósito de Aires da Terra, pero se aleja más todavía de los grupos de música folk surgidos en las últimas décadas del S.XX. La puesta en escena de estas agrupaciones es otro elemento que interviene en esta culturización, ya que como ocurre en los coros profesionales, el grupo está generalmente presidido por un director enfrentado a los coristas, como puede observarse en la imagen 13.



Imagen 13. *Real Coro Toxos e Froles*, extraída de:
<http://fenecom.blogspot.com.es/2010/10/airinos-de-fene-homenajea-al-real-coro.html>

Estas agrupaciones son, hoy en día, las herederas directas de la tradición musical que trataba de plasmar Aires da Terra. Sin embargo, vemos como lejos de ceñirse al canon estereotipado de música tradicional gallega del cambio de siglo, incorporan elementos hibridados que no serían aceptados en los márgenes de la tradición entendida en época regionalista.

Ejemplo de esto es la actuación conjunta de estos coros junto a agrupaciones de muy distinto tipo, como bandas de música u orquestas, que suponen inevitablemente la inclusión de elementos de ruptura con el concepto de agrupación tradicional gallega que fijaba el modelo de Perfecto Feijóo. Por tanto,



Imagen 14. Banda Municipal de música de A Coruña con el coro *Cántigas da Terra*. extraída de: *La voz de Galicia*, 18/05/2012.

estos coros gallegos que se han mantenido a lo largo de casi un siglo, continúan con esta línea tradicionalista de la música gallega, pero sin permanecer indiferentes, como fenómeno cultural que son, a ciertas transformaciones y evoluciones ocasionadas por el paso de los años, los cambios políticos y sociales y la necesidad de subsistir en el cada vez más competitivo sistema del mercado.

4. CONCLUSIONES

Aires da Terra constituye un claro ejemplo de la utilización de los fenómenos musicales por parte de una ideología. Por su poder evocador y la apelación a los sentimientos, la música ha sido desde siempre una útil herramienta al servicio del poder, que no debe entenderse en ningún caso como fenómeno aislado del contexto en el que tiene lugar.

El caso de Aires da Terra se enmarca dentro de las tendencias tradicionalistas que, en los años de la Restauración, se imponían en la intelectualidad burguesa galleguista. De esta forma, la agrupación, liderada por Perfecto Feijóo, participó activamente en la articulación de un discurso de gran tamiz conservador basado en una labor de folklorización que se oponía a cualquier cambio o evolución, con la intención de conservar inerte la tradición. Bajo el pretexto de recuperación de todos los aspectos que formaban parte del entramado musical popular de la tradición oral, se escondía un interés político claro. En un momento en que la sociedad estaba en proceso de cambio y las fuerzas obreras adquirían progresivamente mayor peso, surgía la necesidad, por parte de la clase burguesa, de salvaguardar el orden social establecido por la sociedad tradicional, que amenazaba con quebrarse.

Al mismo tiempo, el despertar nacionalista que había surgido en el S. XIX, había ido calando en la burguesía gallega, que pronto asimiló el modelo alemán y trató de proporcionar aquellos elementos con los que dotar a la sociedad gallega de una identidad nacional propia y diferenciada. Al igual que en el resto de disciplinas, como la historia, la literatura, el arte, etc., la música asumió el concepto del *Volkgeist* propio del nacionalismo romántico. Así es como se va a llevar a cabo una manipulación de la tradición que va a afectar a todas las disciplinas y, cómo no iba a ser de otro modo, también a la música.

Musicalmente, se fija un canon, plasmado claramente en Aires da Terra, que va a estar basado en la conjunción de elementos procedentes de las teorías históricas del celtismo y los elementos espirituales del Cristianismo, presentes en el pensamiento conservador mayoritario. Como resultado se obtiene un modelo estático de agrupación, altamente restrictivo y excluyente, en el cual los procesos de transformación que hasta el momento eran considerados como

una evolución natural, se consideraban ahora desviaciones del canon. Esta restricción se llevó a cabo recogiendo de la tradición oral aquellos elementos considerados como étnicamente pertinentes, basando esta pertinencia en tres aspectos fundamentales: la antigüedad, la ruralización y la diferenciación. Por otra parte, se obvian o se dejan apartados del canon de 'galleguidad' en la música, todos aquellos elementos que resultan institucionalmente incómodos para representar un canon que legitimase la ideología burguesa galleguista.

La fijación de un modelo para la música tradicional gallega va a afectar a todos los aspectos de la actividad musical: repertorio, imagen, puesta en escena, sonoridad, vestuario, etc. La selección artificial del repertorio, lleva a la agrupación a recuperar de la tradición oral aquellos repertorios susceptibles de ser considerados bajo los criterios del canon y a establecer un patrón de rechazo que marginase el resto. En esta selección se quedan fuera una gran parte de géneros que formaban parte de la tradición popular gallega, pero que no tenían pertinencia étnica suficiente, como eran todos aquellos procedentes de la emigración americana, de la tradición popular urbana o de la tradición musical española.

También la instrumentación se vio afectada y se rechazaron todos los cambios organológicos que ampliaban sus posibilidades técnicas, fijando y politizando un instrumento que representase la identidad nacional de Galicia: la gaita. El empleo de este instrumento como distintivo de la galleguidad, provocó alteraciones en la interpretación de los géneros que sí eran aceptados dentro del modelo que se había fijado, pero que se dotaban ahora de un componente extra de etnicidad.

Aires da Terra, surgió como el modelo de agrupación paradigmática para plasmar todo este canon tradicional creado y promovido por la burguesía galleguista. La aparición de nuevos coros, creados a imagen y semejanza del que había fundado Perfecto Feijóo, supuso una consolidación de este modelo. Sin embargo, estas nuevas agrupaciones pronto se abrieron paso hacia repertorios más diacrónicos, que derivaron de la necesidad de instaurar una tradición culta en la música gallega que estuviese a la altura del resto de nacionalidades europeas. Estas composiciones de nueva creación, que

plasman frecuentemente las temáticas del galleguismo del momento, son un ejemplo de resignificación del patrimonio musical, en la que se hibridan elementos de la música popular con la literatura culta para ser utilizados ideológicamente. Así, un texto de autor determinado, concebido para una melodía determinada y en un momento determinado, se populariza y pasa a formar parte del repertorio tradicional. Se trata de un repertorio creado por las élites que se presenta ante las masas como repertorio popular y que ayuda a consolidar ese canon tradicional que pretende fijarse.

También la dictadura franquista vio en estas agrupaciones una perfecta herramienta para consolidar sus objetivos. Así, los coros que pervivían en ese momento fueron asumidos dentro de la actividad folklórica que promocionaba el Régimen, lo que muestra una nueva reorientación ideológica del fenómeno musical. Con el cambio ideológico que sufrió el nacionalismo gallego hacia los años sesenta, adquiriendo una posición más ligada a la clase trabajadora, estos coros vinculados a la recuperación del folklore perdieron peso y aceptación. Esto produjo una reevaluación del canon de música gallega, que abandonará los criterios de pertinencia étnica para asumir criterios estéticos, en los que se valoraba positivamente la transculturalidad. Así, se recuperan repertorios que habían quedado marginados anteriormente y se genera un nuevo canon de música gallega, menos restrictivo y excluyente.

Los grupos que se mantienen en la línea tradicionalista heredera de Aires da Terra, van a continuar con sus criterios de recuperación folklórica. Sin embargo, van a sufrir una serie de transformaciones que lo sitúan como herramienta al servicio de nuevo de las políticas galleguitas, que pugnarán por la profesionalización, en todos los sentidos, de estas agrupaciones corales.

Teniendo en cuenta toda esta evolución, podemos observar como las transformaciones conceptuales que sufren los grupos dedicados a la música tradicional en Galicia y con ellos, el canon de música gallega, se relacionan directamente con los cambios políticos que rodean a toda la actividad cultural. Vemos también como desde las diferentes fuerzas políticas se utiliza la actividad de estas agrupaciones musicales para transmitir, difundir y dar peso a

sus discursos ideológicos, creando una tradición que se debe a la necesidad de justificar socialmente determinados discursos políticos.

Aires da Terra y los coros que surgieron siguiendo su modelo, condicionaron las primeras recopilaciones folklóricas, dando lugar al establecimiento de un canon musical basado en una serie de tópicos identitarios que todavía perviven en la actualidad.

En los últimos años, el perfil de música gallega se ha desdibujado hasta el punto de que apenas es reconocible un canon, o al menos no en el sentido en el que se había concebido. Siendo el ocio, sometido a las leyes del mercado, el factor de más peso en los grupos actuales, se dan nuevos condicionantes de la identidad musical gallega. De esta forma, se crea un nuevo canon, cuya única restricción pasa por ser la lengua – la música en gallego es música gallega – y la geografía – la música hecha en Galicia, es música gallega –. Como ejemplo de esto se sitúa el *rock bravú*, nacido en los años 90, cuyo único rasgo diferencial es el uso de la lengua gallega.

Las mutaciones sufridas en el canon musical fijado a finales del S. XIX con el objetivo de proporcionar unos rasgos diferenciales a la música gallega, muestran una progresiva disminución de las restricciones estipuladas en aquellas primeras agrupaciones. A consecuencia de la globalización, los márgenes del canon adquieren una mayor flexibilidad y un ámbito de mayor tolerancia hacia las transformaciones y nuevas propuestas que van surgiendo en cuanto a la música popular. Sin embargo, la creación de ese canon tradicional plasmado en Aires da Terra, continúa afectando en la actualidad al entramado de la música popular gallega, en la medida en que se produce todavía una gran fidelidad a muchos de los estereotipos que se habían impuesto en ese primer momento y que han ido evolucionando con el paso de los años.

BIBLIOGRAFÍA

- ALÉN, M^a Pilar. “Un evento singular: o feito diferencial galego na música”. *Grial*, T. 36, n. 37, pp. 163-165.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Bieito. *Breve historia do nacionalismo galego*. Vigo: A Nosa Terra, 1999.
- ALONSO, Celsa, et.al. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2010.
- ÁLVAREZ RUIZ DE LA OJEDA, Victoria. “Sobre a demisión de Rosalía: unha carta inédita de Manuel Murguía”. *Grial*, 131, 1996, pp. 189-194.
- BAL Y GAY, Jesús. “Panorama de la música popular gallega”. *Grial*, T.11, n. 41, 1973, pp. 345-349.
- BERAMENDI, Justo. “Republicanismos y nacionalismos subestatales en España (1875 – 1923)”, en: *Ayer*, n.39, 2000, pp. 135 – 161.
- BONILLA CEREZO, Rafael. “Castelao, pintor sinfónico: muiñeiras y pandeiradas en Os vellos non deben namorarse». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2004, pp. 321-246.
- CAL, Rosa. “Origen de la prensa nacionalista gallega: apuntes divulgativos”. *Revista Latina de Comunicación Social*, XI, 1998.
- CALLE, José Luis. *Aires da Terra: la poesía musical de Galicia*. Madrid: el autor, 1993.
- CAMPOS CALVO – SOTELO, Javier. *La música popular gallega en los años de la transición política (1975 – 1982) Reificaciones expresivas del paradigma identitario*. Tesis Doctoral. Dir. Victoria Eli Rodríguez. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2008.
- CARBALLO CALERO, Ricardo. “Castellano y gallego en el «álbum de la caridad»”. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, II, 1979, pp. 33-37.
- CARBONELL I GUBERNA, Jaume. “Aportaciones al estudio de la sociabilidad coral en la España Contemporánea”. *Hispania*, Vol. LXIII/2, n. 214, 2003, pp. 485 – 504.
- CLÉMESSY, Nelly. “Emilia Pardo Bazán y Perfecto Feijóo. Elogio y defensa del folklore musical gallego”, *La Tribuna*, 2, 2004, p. 65.
- COSTA VÁZQUEZ, Luis. “El coralismo en Galicia: 1870 – 1930”, en *Els Orígens de les associacions corals a Espanya (S.XIX – XX)*. Barcelona: Oikos – tam, 1998, pp. 157 – 177.
- COSTA VÁZQUEZ, Luis. *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*. Dirigida por Carlos Villanueva Abelairas. Universidad de Santiago de Compostela, 2000.

- COSTA VÁZQUEZ, Luis. “Las rumbas olvidadas: transculturalidad y etnización en la música popular gallega”. *TRANS – Revista Transcultural de Música*, 8, 2004, artículo 1.
- COSTA, L., PINHEIRO, R., ASENSIO, S., *et al.* “Procesos de hibridación e aculturación nas músicas emigradas”. Actas do IV Encontro O Son da Memoria. A Música galega na emigración. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2009, pp. 78 – 105.
- C.T., Santiago. “Manuel Murguía: una mirada a los orígenes de la lengua y la literatura gallega”, en: *ABC*, 17/05/2000, pp. 27-28.
- DÍAZ – PLAJA, Fernando. *Vida y obra de Víctor Said Armesto*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993.
- FORTES BOUZÁN, X. *Historia de la ciudad de Pontevedra*. A Coruña: La voz de Galicia, 1993.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando y GONZÁLEZ VESGA, José Manuel. *Breve historia de España*. Madrid: Alianza Editorial, 1994, pp. 528-529.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Luis y SOTO ARIAS, M. Rosario. “O Galego na produción de Emilia Pardo Bazán”. *Revista Galega de Filoloxía*, 2000, pp. 97-155.
- GONZÁLEZ REBOREDO, Xosé Manuel. “Etnicidad y nacionalismo. El caso de Galicia”, en: *«Hechos diferenciales» y Convivencias Interétnicas en España*. Ámsterdam: Rodopi, 1999, pp. 55-68.
- GROBA, Xavier. *O legado musical de Casto Sampedro Folgar (1848 – 1937). O canto galego de tradición oral*. Tesis doctoral. Dir. Carlos Villanueva Abelairas. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2011.
- HUDSON, Carlos Fernando. “Nós: arte y nacionalismo en Castelao”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista Digital*, 1, 2012, pp. 73-91.
- IGLESIA, Alfredo de la. “Los Coros Feijóo”, en: *Almanaque Gallego*, 1994, pp. 77 – 84.
- JABOIS, Manuel. “Torcuato Ulloa, alma máter del Diario”, en: *Diario de Pontevedra*, 13/09/2007.
- JANE GREEN, Miranda. *Mitos celtas*. Madrid: Akal, 2001.
- LAVAUD, Eliane. “Esbozo de la figura de Víctor Said Armesto a través de su biblioteca”, *El Museo de Pontevedra*, XXVI, 1972.
- LAVAUD, Eliane. “Valle – Inclán y la crítica literaria (1894 – 1903). *Hispanic Review*, vol. 47, n. 2, 1979, pp. 159-183.
- LÓPEZ, Mariano. “Moral y estética fin de siglo en La Quimera de Pardo Bazán”. *Hispania*, vol.62, n.1, 1979, pp. 62-70.
- LORENZO IBÁÑEZ, Ramón. “Literatura”, en: *Enciclopedia temática de Galicia*, tomo IV. Barcelona: Ed. Natura, 1990, pp. 127-240.

- MÁIZ SUÁREZ, Ramón. “Nación de Breogán: oportunidades políticas y estrategias en el movimiento nacionalista gallego (1886 – 1996)”, en: *Revista de estudios políticos*, 1996, pp. 33-75.
- MÁIZ SUÁREZ, Ramón. “Raza y mito céltico en los orígenes del nacionalismo gallego: Manuel Murguía”, en: *Revista española de investigaciones sociológicas*, n.25, 1984, pp. 137-180.
- MARTÍ i PÉREZ, Josep. *El folklorismo: Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel, 1996.
- MARTÍ i PÉREZ, Josep. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva, 2000.
- MARTÍN, José Luis; MARTINEZ SHAW, Carlos y TUSELL, Javier. *Historia de España II: La edad contemporánea*. Madrid: Taurus, 2005, pp. 207.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo y BAL Y GAY, Jesús. *Cancionero Gallego*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1973.
- MERA COSTAS, María del Pilar. *A la sombra del «vello carballo». Apuntes para la biografía de Manuel Portela Valladares*. Consultado digitalmente el 28/06/2013, en: http://academia.edu/1621709/A_la_sombra_del_Vello_Carballo_Apuntes_para_la_biografia_de_Manuel_Portela_Valladares
- MUSEO DE PONTEVEDRA. *Pontevedra 1898: sociedade, arte e cultura*. Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1998.
- NEIRA VILAS, Xosé. “Perfecto Feixóo: fundador dos coros galegos”, en: *Coro Galego Brétemas e Raiolas*, 1958, p.5.
- OMIL IGNACIO, Estrella. “Perfecto Feijóo no museo de Pontevedra”, en: *Museo de Pontevedra*, n. 55, 2001. Pp. 301 – 316.
- OTERO SÁNCHEZ, Prudencio. “España, patria de Colón”, en: *El Correo de Galicia*, 846, 02/07/1922, p.6.
- PARDO BAZÁN, Emilia. *De mi Tierra*. A Coruña, (s.n.), 1888.
- PARDO BAZÁN, Emilia. Discurso leído por la Sra. Dña. Emilia Pardo Bazán, Presidente de la Junta Provisional del Folk-lore Gallego. *Freguenal: Folk – lore*, 1884.
- PARDO BAZÁN, Emilia. “La vida contemporánea”, en: *La Ilustración Artística*, n. 1609, p. 702.
- PEDRELL I SABATÉ, F. *Cancionero musical popular español*. Valls: Eduardo Castells, 1922.
- PORTELA PÉREZ, Francisco. “Cantos populares de Galicia”. *Galiciano*, 223, 19/05/1889, pp. 1-2.
- PORTELA PÉREZ, Francisco. “Una estatua en Pontevedra”. *Galicia, revista rexional*, 6, p. 31-34.
- PORTELA SANDOVAL, Francisco José. “Galicia en los dibujos de Agustín Portela”. *Madrygal, Revista de Estudios Gallegos*, 8, 2005, pp. 135 – 144.

- RAMOS LÓPEZ, Pilar (ed.). *Discursos y prácticas musicales nacionalistas: (1900 – 1970)*. Logroño: Universidad de la Rioja, 2012.
- RODRÍGUEZ CAMPOS, Xaquín S. “Las paradojas de la negociación de una identidad nacional gallega”. *Quaderns d’Institut Catalá d’Antropología*, 20, 2004, pp. 81-103.
- RODRÍGUEZ CASTELAO, Alfonso Daniel. *Álbum Nós*. Madrid: Akal, 1990.
- RODRÍGUEZ CASTELAO, A. D. *Castelao Pintor*. Seixas Seoane, M.A. (ed.). Vigo: Galaxia D. L., 2006, 147p.
- RODRÍGUEZ CASTELAO, Alfonso Daniel. *Cousas da Vida: Animais*. Vigo: Galaxia: 1989.
- RODRÍGUEZ CASTELAO, Alfonso Daniel. *Cousas da Vida: Caciques*. Vigo: Galaxia: 1989.
- RODRÍGUEZ CASTELAO, Alfonso Daniel. *Cousas da Vida: Mulleres*. Vigo: Galaxia: 1989.
- RODRÍGUEZ CASTELAO, A.D. “Discurso ‘Alba de Gloria’, en: *Galicia. Revista del Centro Gallego de Buenos Aires*, 25/07/1948.
- RODRÍGUEZ CASTELAO, Alfonso Daniel. *Sempre en Galiza. Obra completa II*. Madrid: Akal, 1977,477p.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, José. *Colón Español, hijo de Pontevedra*. A Coruña: Roel, 1920.
- RUIBAL OUTES, Tomás. *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del S. XIX*. Dirigida por José Romera Castillo. Tesis Doctoral. Universidad de Educación a Distancia, 1997.
- RUZA, Felipe. “Colón nació en Pontevedra”, en: *El Español*, 03/03/1945.
- SAID ARMESTO, Víctor. *La Leyenda de Don Juan. Orígenes poéticos de El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*. Madrid: Librería de los sucesores de Hernando, 1908.
- SAMPEDRO Y FOLGAR, Casto. *Cancionero musical de Galicia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1942.
- SCHUBART, D y SANTAMARINA, A. *Cancioneiro Popular Galego*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1984.
- SOTELO VÁZQUEZ, Marisa. “Emilia Pardo Bazán y el folklore gallego”. *Garoza: revista de la sociedad española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, 7, 2007, p. 293-314.
- TEIJEIRO SUÁREZ, Eva María. “El humor gráfico gallego y el contacto entre lenguas: tendencias y evolución a lo largo del S. XX”. *Res Diachronicae*, 4, 2005, pp. 105-113.
- ULLOA VARELA, *Arlequinada*. A Coruña: editorial do Castro, 2005.

- VAL, Mariano Miguel de. "Literatura regional gallega". *Ateneo*, II, pp. 5-31.
- VARELA SUANZES-CARPEGNA, A. "As Antoloxías literarias galegas: do Rexurdimento a 1936". *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, 2001, pp. 69-102.
- *Víctor Said Armesto (Datos para una biografía). Con una carta inédita de Miguel de Unamuno*. Ed. M^a Eugenia Said Armesto. Madrid: Aro – Artes Gráficas, 1971.
- VIEITES, Manuel F. *Creación dramática, educación popular e creación nacional. Galicia (1882 – 1936)*. Lugo: Tris tram, 2005.
- VILLANUEVA, Carlos (Coord.). *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego: Música*. Santiago de Compostela: Museo do pobo galego, 1998.
- VILLANUEVA, Carlos. "José Fernández Vide (1893 – 1981): tópicos identitarios en la figura y obra de un músico de la emigración". *TRANS - Revista Transcultural de Música*, 8, 2004, artículo 13.

ANEXO

Ejemplo 1. Alalá.

Handwritten musical score for 'Alalá'. It consists of four staves. The first staff is a vocal line with lyrics: 'para cantar y cantar a todos de gaitas, porque es como una vida.' The second staff is a guitar accompaniment. The third and fourth staves are also guitar accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ejemplo 2. : Alalá – Señala que todos los si son bemoles –.

Handwritten musical score for 'Alalá – Señala que todos los si son bemoles –'. It consists of four staves. The first staff is a vocal line with lyrics: 'Ay - o - eu si - la - ya - ya - ya - ya - ya'. The second and third staves are guitar accompaniment. The fourth staff is a vocal line with lyrics: 'Ay - o - eu si - la - ya - ya - ya - ya - ya'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ejemplo 3: Alalá de Amoeiro, Ourense .

Handwritten musical score for 'Alalá de Amoeiro, Ourense'. It consists of three staves. The first staff is a vocal line with lyrics: 'Ala - la - Ourense - Amoeiro'. The second and third staves are guitar accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

¹⁹⁹ Extraído de: CALLE, José Luis. Aires da Terra..., pp. 185 – 390.

Ejemplo 4. Alalá para voces solas

Alalá para voces solas

Campañas de basfina

¿Cuándo vos o yo toca a a ve

Año no ve de so i da des

The image shows a handwritten musical score for a vocal piece. It consists of three staves of music. The first staff begins with the title 'Alalá para voces solas' and contains the lyrics 'Campañas de basfina'. The second staff continues with '¿Cuándo vos o yo toca a a ve'. The third staff concludes with 'Año no ve de so i da des'. The music is written in a simple, folk-like style with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Ejemplo 5. Alborada

Alborada

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'Alborada'. It consists of six staves of music. The first staff begins with the title 'Alborada' and contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. The music is written in a more complex, rhythmic style, featuring many sixteenth and thirty-second notes. There are some markings such as '2º' and '1º' above some notes, and a 'rit.' marking near the end of the piece. The score is written in a clear, legible hand.

Ejemplo 6. Foliada

A handwritten musical score for a piece titled "Foliada". The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/8 time signature. The music consists of a single melodic line. The second staff contains two measures with a bracket above them labeled "2a". The fifth staff has the word "Copia" written above it. The score concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

Handwritten musical score for 'Cobito'. The score consists of eight staves. The first staff is labeled 'Cobito' and features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style characteristic of traditional Latin American folk music, with a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several measures with fermatas. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Ejemplo 7. Muiñeira

Handwritten musical score for 'Muiñeira'. The score consists of three staves. The first staff is labeled 'Muiñeira' and features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style characteristic of traditional Latin American folk music, with a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several measures with fermatas. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Ejemplo 8. Danza de Espadas

Handwritten musical score for 'Danza de Espadas'. The score consists of four staves. The first staff is labeled 'Danza de Espadas de Redondela' and features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style characteristic of traditional Latin American folk music, with a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several measures with fermatas. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Ejemplo 9: Alborada de Rosalía

Reconstrucción de la "Alborada de Rosalía de Ca. Prs." (según la canta su hija D^a Alejandra Hurguía) siguiendo toda la letra de la autora.

Allegretto.
(Basta sola) *Canto* *(tambor, tambur)*

Vai-te noite vai fui - - sim-ão Vou-lou-ro-ra Vou-lá-brinde O teu
ros-tro que sol - rim-do p'lo som-bras - pau-tal! *(Canta)* pa-sa-ri-llo canta de por li a ca
por-la que sol se la - - van-ta p'lo monte ver-de p'lo ver-de monte a-le-gran-ça
hor-tes já le-gran-ças foun-tes!... *(Canta)* pa-sa-ri-llo a-le-gra, canta!
(Canta) por-que mi-llo me-de, canta! *(Canta)* por-que a-luz-tes - - coi-te, canta!
(Canta) que fize-ra noi-te. Vai-t'es - sura lo-go teu, e mais
du-ra e'ó seu manto de lés - tu-ra cou meiga-llos e te - - me-res, a-go-rer-rá de do-
lores, nga-xi-mo de pe-sa-res, cubri-do-rá cu-to-do mal, ¡lal!... Si-mu-ra-rá o ceu co-
lo-ra c'um ar-bo-res que na - mo-ra, c'um sem-brante d'ouros pra-ta le-ti-di-ão d'os-car-
ba-ta c'um so-lé dos de dia - monte que te tor-ra o sol a - - monte auto-as on-das de bris-tal.
¡lal! le-nô-rá cu-to-do mal, que sol se vai-la mas um di-nas do-a-re - al qui'a luz do
di-a dá-lá le-na d'ale - - grá a que sol de-re-te con-ta-tes cu-to-do
fou-a. *2^a Parte*
Basta ou-ro-rá seu che-
gardo y ás por - ti-nas say cha - man-do d'os que dot-men es-pe - ran-do teu fol-
gor! Cor... d'al-baher-mosa lés es - - tude nos si-din-tes can-si -
no-sa, don'o sol la-man sui - - pen-de cand'a - lo no mar se tunde de fogas larada
sim-sa, depois le-do, fusi - - ta-sa, bris-le fago resp'ran - dti. *(Canta)* d'os ai-res papai-do-a-
le-ge, canta, *(Canta)* por-que mi-llo me-de, can-tor d'ou-ro-ra a-le-gra na mo-

- ra-do de me-ni-nhas di-ble que sa sal o vi dou-ra-ão. Ba: pei-tei-ro ben ia-
 va-do ben sei-ti-do; ben pei-ta-do; da gai-ti-na e-oupa-aado da cor-ta u-
 ta!...ta!... S'ep-pi-cando que t'ex-pri-ca, re-pi-ni-ca, re-pi-ni-ca n'albo-ra-da bon a-
 mada das me-ni-nhas canta-dei-nas, bai-la-do-ras re-bul-dei-nas; d'as se-li-nhas a it-
 gri-nas das que sabem ben tu-ri; Bri-ba to-das, napá-ci-nas do lu-gar, quo sed y a ai-
 ro-ra pa nos sem a dis-por-ta!; Bri-ba!; Bri-ba to-kei-na ma mo-ci-
 dad, que tu pa-re-mos can-ta-re-mos a a-la...ta!!

Ejemplo 10. Estrelinha do Luceiro – Aires da Terra.

(Do) Es-tre li-na do Lu-cei-ro es-tre
 reis' o di a reis' a noi-te mais' a
 la da ora - ri - da'