






Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



Universitat Autònoma de Barcelona

TESIS DOCTORAL

**La canción de concierto en gallego
durante el franquismo:
la labor de promoción
de Antonio Fernández-Cid (1951-1967)**

Carme Tubío Barreira

Tutor y director: Germán Gan Quesada (UAB)

Codirectora: María do Cebreiro Rábade Villar (USC)

Curso 2020-2021

Programa de Doctorado en Historia del Arte y Musicología

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mi agradecimiento al doctor Germán Gan Quesada, mi director y tutor, por descubrirme este tema y ayudar con ello a sacar a la luz una parte del patrimonio musical de mi tierra, Galicia. Gracias por guiarme en este largo camino de más de cinco años con tus consejos y orientaciones siempre rigurosas. Me gustaría reconocer también la labor de la codirectora María do Cebreiro Rábade Villar con todo aquello que tenía que ver con literatura gallega, una parte esencial de esta investigación. Mis más sinceros agradecimientos a Gemma Pérez Zalduondo y de nuevo Germán Gan por dejarme formar parte del proyecto de investigación “Música y danza en los procesos socioculturales, identitarios y políticos del segundo franquismo y la transición (1959-1978)”. Es todo un honor tener la oportunidad de trabajar con vosotros.

Muchas gracias a la Fundación Juan March de Madrid por el trato exquisito prestado, por permitirme “bucear” en su maravillosa biblioteca y por darme acceso “sin filtro” a la Colección Antonio Fernández-Cid, a pesar de que mucho material todavía está por clasificar y ordenar. Igualmente, agradezco al personal del Museo de Pontevedra, Archivo Municipal de Pontevedra, Biblioteca de Catalunya, Biblioteca Nacional de España, Eresbil y Centre de Documentació de l’Orfeó Català su trabajo imprescindible para ayudarme a unir todas las piezas de este puzzle.

Esta tesis no habría sido posible sin la ayuda, cariño y apoyo incondicional de mis padres. Gracias por inculcarme desde muy pequeña la importancia de la formación y por animarme siempre a seguir en ese camino, por ayudarme a descifrar la letra imposible de algunas cartas, por escuchar y leer mis versiones provisionales y por no dejarme caer nunca.

Gracias a Oli y a mi hermano por creer en mí desde el principio de esta aventura.

Y por último, gracias a David por aportar su granito de arena en este trabajo y por hacer que todo sea inmejorable desde aquel atardecer en la Illa de Arousa.

ÍNDICE

ÍNDICE DE TABLAS.....	1
ÍNDICE DE ESQUEMAS ANALÍTICOS.....	2
ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES.....	3
ÍNDICE DE SIGLAS Y ABREVIATURAS.....	6
INTRODUCCIÓN.....	8
Presentación.....	8
Justificación del tema.....	11
Estado de la cuestión.....	15
Objetivos de la investigación.....	32
Metodología.....	34
Estructura de la tesis.....	50
1. CONTEXTO DE GESTACIÓN DEL REPERTORIO DE CANCIÓN DE CONCIERTO EN GALLEGO IMPULSADO POR ANTONIO FERNÁNDEZ-CID (1951-1967).....	53
1.1. Contexto político y cultural.....	53
1.2. Contexto musical: instituciones, compositores y crítica musical.....	59
1.3. Antonio Fernández-Cid: biografía, trayectoria profesional y aportaciones literarias.....	69
2. UN MARCO DE REFERENCIA PARA LA INICIATIVA DE ANTONIO FERNÁNDEZ-CID.....	77
2.1. Breve reseña histórica de la canción de concierto en gallego desde finales del s. XIX hasta 1950.....	77
2.2. La canción de concierto en España durante el franquismo.....	91
2.2.1. Dos escenas particulares: Cataluña y el País Vasco.....	99
2.3. La eclosión de la canción protesta en Galicia a finales de los años 60.....	110
3. EL PAPEL DE LA INICIATIVA DE FERNÁNDEZ-CID EN LA CREACIÓN DE UN NUEVO REPERTORIO.....	121
3.1. Introducción.....	121
3.2. Procedimientos de encargo.....	122
3.3. Las etapas del proyecto.....	130

3.3.1. <i>Doce canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid</i> (1951)	130
3.3.2. <i>Veintidós canciones sobre textos de poetas orensanos dedicadas a Antonio Fernández-Cid</i> (1958)	144
3.3.3. Festival de la Canción Gallega de Pontevedra (1960-1967)	151
3.4. Los protagonistas de la iniciativa: autores (compositores y poetas) y difusores (intérpretes y conferenciantes)	193
3.4.1. Autores: compositores y poetas.....	193
3.4.2. Difusores: intérpretes y conferenciantes	209
4. LA IMAGEN DE “LO GALLEGO” SUBYACENTE A LA INICIATIVA DE ANTONIO FERNÁNDEZ-CID.....	218
4.1. Historia y corrientes del galleguismo desde 1931 hasta 1967	218
4.2. La situación sociolingüística del gallego en la época.....	228
4.3. La visión de “lo gallego” vigente en distintos ámbitos de la época franquista.....	240
4.4. Hipótesis sobre la iniciativa de Antonio Fernández- Cid.....	247
5. ESTUDIO PORMENORIZADO DE UN GRUPO REPRESENTATIVO DE CANCIONES. ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO.....	256
5.1. Introducción: criterios y justificación de la selección	256
5.2. Comentarios analíticos	264
5.2.1. <i>¡Un home, San Antonio!</i> (Joaquín Rodrigo / Rosalía de Castro)	264
5.2.2. <i>O rei tiña unha filla</i> (Ataúlfo Argenta / Ramón Cabanillas).....	276
5.2.3. <i>Aureana do Sil</i> (Frederic Mompou / Ramón Cabanillas).....	282
5.2.4. <i>O gueiteiro</i> (Miguel Asins Arbó / Manuel Curros Enríquez).....	288
5.2.5. <i>Coita</i> (Antón García Abril / Álvaro de las Casas).....	303
5.2.6. <i>Eu en ti</i> (Matilde Salvador / Celso Emilio Ferreiro)	314
5.2.7. <i>O mayo</i> (Óscar Esplá / Manuel Curros Enríquez)	320
5.2.8. <i>Panxoliña</i> (Cristóbal Halffter / Vicente Risco).....	327
5.2.9. <i>Ao lonxe</i> (Antonio Iglesias / Ramón Otero Pedrayo)	332
5.2.10. <i>Lúa de vrau</i> (Rafael Ferrer / Pura Vázquez)	337
5.2.11. <i>Cantiga da vendima</i> (Gerardo Gombau / Florencio Manuel Delgado Gurriarán)	342
5.2.12. <i>Nosa Señora da Barca</i> (Antonio Iglesias Vilarelle / Federico García Lorca).....	355
5.2.13. <i>Canta paxariño, canta</i> (Frederico de Freitas / Faustino Rey Romero)	359
5.2.14. <i>Costureira de Catoira</i> (Sabino Ruiz Jalón / Baldomero Isorna).....	367
5.2.15. <i>Ronsel gallego</i> (Manuel Parada / Xosé Ramón Fernández-Oxea)	372
5.2.16. <i>Desterro</i> (Rodolfo Halffter / Xosé María Álvarez Blázquez)	402
5.3. Conclusiones del comentario analítico.....	409
CONCLUSIONES	411
BIBLIOGRAFÍA	421
ANEXOS.....	442

Anexo 1: Portada de <i>Doce canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid</i>	443
Anexo 2: Prólogo de Joaquín Calvo Sotelo a <i>Doce Canciones Gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid</i>	444
Anexo 3: Programa de mano que incluye el preestreno de <i>¡Un home San Antonio!</i>	446
Anexo 4: Programa de mano que incluye el preestreno de <i>As froliñas dos toxos</i>	447
Anexo 5: Programa de mano que incluye el preestreno de <i>O meu corasón che mando</i>	448
Anexo 6: Noticia sobre el proyecto de la primera colección en la Revista <i>Galicia</i> del Centro Gallego de Buenos Aires	449
Anexo 7: Programa de mano del estreno de <i>Doce canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid</i> en Ourense.....	450
Anexo 8: Programa de mano del estreno de <i>Doce canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid</i> en Madrid	451
Anexo 9: Artículo de Juana Espinós Orlando en el diario <i>Madrid. Diario de la Noche</i> sobre el estreno en Madrid de la primera colección (23-6-1951)	452
Anexo 10: Artículo del diario <i>La Noche</i> sobre el estreno madrileño de la primera colección. Incluye el discurso de Manuel Fraga (26-6-1951).....	453
Anexo 11: Artículo inédito de Antonio Iglesias Vilarelle sobre el estreno de la primera colección en Ourense (cedido por José Antonio Cantal).....	454
Anexo 12: Programa de mano del estreno en Barcelona de las <i>Doce Canciones Gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid</i>	456
Anexo 13: Portada de <i>Veintidós canciones sobre textos de poetas orensanos dedicadas a Antonio Fernández-Cid</i>	457
Anexo 14: Prólogo de Vicente Risco a <i>Veintidós canciones sobre textos de poetas orensanos dedicadas a Antonio Fernández-Cid</i>	458
Anexo 15: Programa de mano del estreno de <i>Veintidós canciones sobre textos de poetas orensanos dedicadas a Antonio Fernández-Cid</i> en Ourense.....	459
Anexo 16: Programa de mano del estreno de <i>Veintidós canciones sobre textos de poetas orensanos dedicadas a Antonio Fernández-Cid</i> en Madrid	460
Anexo 17: Artículo en la revista <i>Ritmo</i> sobre la I edición de Música en Compostela que incluyó la asistencia al estreno de la segunda colección entre sus actividades.....	461
Anexo 18: Portada de la edición conjunta de las dos primeras colecciones (1982).....	462
Anexo 19: Prólogo de Isidoro Guede al volumen de 1982.....	463
Anexo 20: Programa del V Festival de la Canción Gallega de Pontevedra (1964).....	464
Anexo 21: Invitación para acudir al Festival de la Canción Gallega de Pontevedra.....	465
Anexo 22: Portada del cuaderno con las letras de las canciones interpretadas en el Festival de la Canción Gallega de Pontevedra.....	465
Anexo 23: “Festivales de España” (tomo 81, pp.142v-143). Acta de la Sesión Ordinaria de la Comisión Municipal Permanente del 7 de febreiro de 1962	466
Anexo 24: Artículo de Antonio Fernández-Cid en <i>ABC</i> tras el final del Festival de la Canción Gallega.....	468
Anexo 25: Alberto Ginastera, carta a Antonio Fernández-Cid, 12 de octubre de 1964. FJM: Colección Antonio Fernández-Cid ES.28006.BFJM	469
Anexo 26: Antonio Fernández-Cid, carta a José Filgueira Valverde, 6 de junio de 1965. Museo de Pontevedra. Archivo Documental: Fondo Filgueira Valverde 228-11.....	470
Anexo 27: Secretario Provincial del Ministerio de Información y Turismo, carta a José Filgueira Valverde, 16 de mayo de 1966. Museo de Pontevedra. Archivo Documental: Fondo Filgueira Valverde 228-12	471

Anexo 28: Antonio Iglesias, carta a José Filgueira Valverde, 27 de junio de 1966. Museo de Pontevedra. Arquivo Documental: Fondo Filgueira Valverde 228-12.....	472
Anexo 29: José Ramón y Fernández-Oxea, carta a Antonio Fernández-Cid, 17 de diciembre de 1966. FJM: Colección Antonio Fernández-Cid ES.28006.BFJM.....	473
Anexo 30: Rodolfo Halffter, carta a Antonio Fernández-Cid, 22 de diciembre de 1967. FJM: Colección Antonio Fernández-Cid ES.28006.BFJM	474
Anexo 31: Texto completo del poema “O gueiteiro” de Manuel Curros Enríquez.....	475
Anexo 32: Partitura <i>¡Un home San Antonio!</i> (Rodrigo / Rosalía).....	477
Anexo 33: Partitura <i>O rei tiña unha filla</i> (Argenta / Cabanillas)	484
Anexo 34: Partitura <i>Aureana do Sil</i> (Mompou / Cabanillas)	487
Anexo 35: Partitura <i>O gueiteiro</i> (Asins Arbó / Curros Enríquez).....	489
Anexo 36: Partitura <i>Coita</i> (García Abril / De las Casas)	499
Anexo 37: Partitura <i>Eu en tí</i> (Salvador / Ferreiro)	504
Anexo 38: Partitura <i>O Mayo</i> (Esplá / Curros Enríquez).....	508
Anexo 39: Partitura <i>Panxoliña</i> (C. Halffter / Risco).....	513
Anexo 40: Partitura <i>Ao lonxe</i> (Iglesias / Pedrayo)	516
Anexo 41: Partitura <i>Lúa de vrau</i> (Ferrer / Vázquez).....	518
Anexo 42: Partitura <i>Cantiga da Vendima</i> (Gombau / Delgado Gurriarán).....	521
Anexo 43: Partitura <i>Nosa Señora da Barca</i> (Iglesias Vilarelle / Lorca)	532
Anexo 44: Partitura <i>Canta, paxariño, canta</i> (Freitas / Rey Romero).....	536
Anexo 45: Partitura <i>Costureira de Catoira</i> (Ruiz Jalón / Isorna). Fondo Sabino Ruiz Jalón en Eresbil A39/A-19.....	540
Anexo 46: Partitura <i>Ronsel gallego</i> (Parada / Fernández-Oxea). Fondo Manuel Parada en la BNE M. PARADA /193/1	544
Anexo 47: Partitura <i>Desterro</i> (R. Halffter / X.M. Álvarez Blázquez)	562

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Doce canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid	136
Tabla 2: Veintidós canciones sobre textos de poetas orensanos dedicadas a Antonio Fernández-Cid	145
Tabla 3: Estrenos de canciones gallegas en el II Festival de la Canción Gallega de Pontevedra	157
Tabla 4: Estrenos de canciones gallegas en el III Festival de la Canción Gallega de Pontevedra	158
Tabla 5: Estrenos de canciones gallegas en el IV Festival de la Canción Gallega de Pontevedra	159
Tabla 6: Estrenos de canciones gallegas en el V Festival de la Canción Gallega de Pontevedra	160
Tabla 7: Estrenos de canciones gallegas en el VI Festival de la Canción Gallega de Pontevedra	161
Tabla 8: Estrenos de canciones gallegas en el VII Festival de la Canción Gallega de Pontevedra	162
Tabla 9: Estrenos de canciones gallegas en el VIII Festival de la Canción Gallega de Pontevedra	162
Tabla 10: Intérpretes en cada una de las etapas de la iniciativa	210
Tabla 11: Listado de conferencias y oradores en las distintas ediciones del Festival de la Canción Gallega de Pontevedra.....	213
Tabla 12: Convergencias de intelectuales en distintas instituciones gallegas	215

ÍNDICE DE ESQUEMAS ANALÍTICOS

Esquema analítico 1: <i>¡Un home San Antonio!</i> (Rodrigo / Rosalía de Castro)	267
Esquema analítico 2: <i>O rei tiña unha filla</i> (Argenta / Cabanillas)	278
Esquema analítico 3: <i>Aureana do Sil</i> (Mompou / Cabanillas)	284
Esquema analítico 4: <i>O gueiteiro</i> (Asins Arbó / Curros Enríquez).....	294
Esquema analítico 5: <i>Coita</i> (García Abril / De las Casas)	307
Esquema analítico 6: <i>Eu en ti</i> (Salvador / Celso Emilio)	316
Esquema analítico 7: <i>O Mayo</i> (Esplá / Curros Enríquez).....	323
Esquema analítico 8: <i>Panxoliña</i> (C. Halffter / Risco).....	329
Esquema analítico 9: <i>Ao lonxe</i> (Iglesias / Pedrayo)	334
Esquema analítico 10: <i>Lúa de vrau</i> (Ferrer / Vázquez).....	339
Esquema analítico 11: <i>Cantiga da vendima</i> (Gombau / Delgado Gurriarán).....	347
Esquema analítico 12: <i>Nosa Señora da Barca</i> (Iglesias Vilarelle / Lorca).....	357
Esquema analítico 13: <i>Canta, paxariño, canta</i> (Freitas / Rey Romero).....	361
Esquema analítico 14: <i>Costureira de Catoira</i> (Ruiz Jalón / Isorna)	370
Esquema analítico 15: “Mariñeira”, <i>Ronsel gallego</i> (Parada / Fernández Oxea).....	377
Esquema analítico 16: “Mulleres á eira”, <i>Ronsel gallego</i> (Parada / Fernández-Oxea)	382
Esquema analítico 17: “Canto de berce”, <i>Ronsel gallego</i> (Parada / Fernández-Oxea)	388
Esquema analítico 18: “O amor”, <i>Ronsel gallego</i> (Parada / Fernández-Oxea)	392
Esquema analítico 19: “O enterro da moza”, <i>Ronsel gallego</i> (Parada / Fernández-Oxea)	395
Esquema analítico 20: “Festa”, <i>Ronsel gallego</i> (Parada / Fernández-Oxea).....	400
Esquema analítico 21: <i>Desterro</i> (R. Halffter / X.M. Álvarez Blázquez)	406

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo musical 1.1. : <i>¡Un home, San Antonio!</i> (cc. 1-2)	268
Ejemplo musical 1.2. : <i>¡Un home, San Antonio!</i> (cc. 7-8)	268
Ejemplo musical 1.3. : <i>¡Un home, San Antonio!</i> (cc. 9-11)	269
Ejemplo musical 1.4. : <i>¡Un home, San Antonio!</i> (cc. 18-21)	269
Ejemplo musical 1.5. : <i>¡Un home, San Antonio!</i> (cc. 24-25)	270
Ejemplo musical 1.6. : <i>¡Un home, San Antonio!</i> (cc. 40-42)	271
Ejemplo musical 1.7. : <i>¡Un home, San Antonio!</i> (cc. 48-49)	271
Ejemplo musical 1.8. : <i>¡Un home, San Antonio!</i> (cc. 60-61)	272
Ejemplo musical 1.9. : <i>¡Un home, San Antonio!</i> (cc. 92-94)	273
Ejemplo musical 1.10. : <i>¡Un home, San Antonio!</i> (cc. 113-116)	274
Ejemplo musical 1.11. : <i>¡Un home, San Antonio!</i> (cc. 127-128).....	274
Ejemplo musical 2.1. : <i>O rei tiña unha filla</i> (cc. 1-2)	279
Ejemplo musical 2.2. : <i>O rei tiña unha filla</i> (cc. 7-14)	279
Ejemplo musical 2.3. : <i>O rei tiña unha filla</i> (cc. 23-30)	280
Ejemplo musical 2.4. : <i>O rei tiña unha filla</i> (cc. 38-41)	281
Ejemplo Musical 3.1. : <i>Aureana do Sil</i> (cc. 1-3)	284
Ejemplo Musical 3.2. : <i>Aureana do Sil</i> (cc. 5-8).....	285
Ejemplo Musical 3.3. : <i>Aureana do Sil</i> (cc. 13-16)	286
Ejemplo Musical 3.4. : <i>Aureana do Sil</i> (cc. 19-20)	286
Ejemplo Musical 3.5. : <i>Aureana do Sil</i> (c. 41)	286
Ejemplo Musical 4.1. : <i>O Gueiteiro</i> (cc. 1-9).....	295
Ejemplo Musical 4.2. : <i>O Gueiteiro</i> (cc. 15-17).....	295
Ejemplo Musical 4.3. : <i>O Gueiteiro</i> (cc. 18-23).....	296
Ejemplo Musical 4.4. : <i>O Gueiteiro</i> (cc. 34-35).....	296
Ejemplo Musical 4.5. : <i>O Gueiteiro</i> (cc. 40-45).....	297
Ejemplo Musical 4.6. : <i>O Gueiteiro</i> (cc. 51-54).....	297
Ejemplo Musical 4.7. : <i>O Gueiteiro</i> (cc. 57-60).....	298
Ejemplo Musical 4.8. : <i>O Gueiteiro</i> (cc. 71-72).....	299
Ejemplo Musical 4.9. : <i>O Gueiteiro</i> (cc. 106-108).....	299
Ejemplo Musical 4.10. : <i>O Gueiteiro</i> (cc. 159-164).....	300
Ejemplo Musical 4.11. : <i>O Gueiteiro</i> (cc. 187-188).....	301
Ejemplo Musical 4.12. : <i>O Gueiteiro</i> (cc. 191-192).....	301
Ejemplo Musical 4.13. : <i>O Gueiteiro</i> (cc. 195-196).....	301
Ejemplo Musical 5.1. : <i>Coita</i> (cc. 1-3)	307
Ejemplo Musical 5.2. : <i>Coita</i> (cc. 16-18)	308
Ejemplo Musical 5.3. : <i>Coita</i> (cc. 19-23)	309
Ejemplo Musical 5.4. : <i>Coita</i> (cc. 24-26)	310
Ejemplo Musical 5.5. : <i>Coita</i> (cc. 35-37)	310
Ejemplo Musical 5.6. : <i>Coita</i> (cc. 43-45)	311
Ejemplo Musical 5.7. : <i>Coita</i> (cc. 47-49)	312
Ejemplo Musical 6.1. : <i>Eu en ti</i> (cc. 1-4).....	317
Ejemplo Musical 6.2. : <i>Eu en ti</i> (cc. 4-9).....	318
Ejemplo Musical 6.3. : <i>Eu en ti</i> (cc. 35-36).....	319
Ejemplo Musical 6.4. : <i>Eu en ti</i> (cc. 46-47).....	319
Ejemplo Musical 7.1. : <i>O Mayo</i> (cc. 6-8)	324

Ejemplo Musical 7.2. : <i>O Mayo</i> (cc. 33-36).....	325
Ejemplo Musical 7.3. : <i>O Mayo</i> (cc. 46-48).....	325
Ejemplo Musical 8.1. : <i>Panxoliña</i> (c. 1).....	330
Ejemplo Musical 8.2. : <i>Panxoliña</i> (cc. 3-5).....	330
Ejemplo Musical 8.3. : <i>Panxoliña</i> (cc. 16-23).....	331
Ejemplo Musical 9.1. : <i>Ao lonxe</i> (c. 1).....	335
Ejemplo Musical 9.2. : <i>Ao lonxe</i> (cc. 20-21).....	335
Ejemplo Musical 9.3. : <i>Ao lonxe</i> (cc. 41-42).....	336
Ejemplo Musical 9.4. : <i>Ao lonxe</i> (c. 9).....	337
Ejemplo Musical 9.5. : <i>Ao lonxe</i> (c. 38).....	337
Ejemplo Musical 10.1. : <i>Lúa de vrau</i> (cc. 1-3).....	340
Ejemplo Musical 10.2. : <i>Lúa de vrau</i> (cc. 20-21).....	341
Ejemplo Musical 10.3. : <i>Lúa de vrau</i> (cc. 28-29).....	341
Ejemplo Musical 10.4. : <i>Lúa de vrau</i> (cc. 45-47).....	342
Ejemplo Musical 11.1. : <i>Cantiga da vendima</i> (cc. 13-14).....	348
Ejemplo Musical 11.2. : <i>Cantiga da vendima</i> (cc. 44-45).....	349
Ejemplo Musical 11.3. : <i>Cantiga da vendima</i> (cc. 60-62).....	349
Ejemplo Musical 11.4. : <i>Cantiga da vendima</i> (cc. 84-86).....	350
Ejemplo Musical 11.5. : <i>Cantiga da vendima</i> (cc. 89-92).....	350
Ejemplo Musical 11.6. : <i>Cantiga da vendima</i> (cc. 92-93).....	351
Ejemplo Musical 11.7. : <i>Cantiga da vendima</i> (c. 109).....	352
Ejemplo Musical 11.8. : <i>Cantiga da vendima</i> (c. 117).....	352
Ejemplo Musical 11.9. : <i>Cantiga da vendima</i> (cc. 124-125).....	353
Ejemplo Musical 11.10. : <i>Cantiga da vendima</i> (cc. 147-149).....	353
Ejemplo Musical 11.11. : <i>Cantiga da vendima</i> (cc. 162-165).....	354
Ejemplo Musical 12.1. : <i>Nosa Señora da barca</i> (cc. 39-42).....	358
Ejemplo Musical 12.2. : <i>Nosa Señora da barca</i> (cc. 51-53).....	359
Ejemplo Musical 13.1. : <i>Canta, paxariño, canta</i> (cc. 8-10).....	362
Ejemplo Musical 13.2. : <i>Canta, paxariño, canta</i> (c. 12).....	363
Ejemplo Musical 13.3. : <i>Canta, paxariño, canta</i> (cc. 13-16).....	364
Ejemplo Musical 13.4. : <i>Canta, paxariño, canta</i> (cc. 20-21).....	365
Ejemplo Musical 13.5. : <i>Canta, paxariño, canta</i> (c.28).....	365
Ejemplo Musical 13.6. : <i>Canta, paxariño, canta</i> (cc. 30-31).....	366
Ejemplo Musical 13.7. : <i>Canta, paxariño, canta</i> (c. 33).....	366
Ejemplo Musical 14.1. : <i>Costureira de Catoira</i> (cc. 1-2).....	370
Ejemplo Musical 14.2. : <i>Costureira de Catoira</i> (cc. 22-23).....	371
Ejemplo Musical 15.1. : “Mariñeira”, <i>Ronsel gallego</i> (cc. 1-2).....	378
Ejemplo Musical 15.2. : “Mulleres á eira”, <i>Ronsel gallego</i> (cc. 5-11).....	383
Ejemplo Musical 15.3. : “Mulleres á eira”, <i>Ronsel gallego</i> (cc. 48-50).....	384
Ejemplo Musical 15.4. : “Mulleres á eira”, <i>Ronsel gallego</i> (cc. 76-77).....	385
Ejemplo Musical 15.5. : “Mulleres á eira”, <i>Ronsel gallego</i> (cc. 90-93).....	386
Ejemplo Musical 15.6. : “Canto de berce”, <i>Ronsel gallego</i> (cc. 1-2).....	389
Ejemplo Musical 15.7. : “Canto de berce”, <i>Ronsel gallego</i> (cc. 31-32).....	390
Ejemplo Musical 15.8. : “Canto de berce”, <i>Ronsel gallego</i> (cc. 45-47).....	390
Ejemplo Musical 15.9. : “O amor”, <i>Ronsel gallego</i> (cc. 23-24).....	393
Ejemplo Musical 15.10. : “O enterro da moza”, <i>Ronsel Galego</i> (cc. 1-3).....	395
Ejemplo Musical 15.11. : “O enterro da moza”, <i>Ronsel gallego</i> (cc. 4-6).....	396

Ejemplo Musical 15.12. : “O enterro da moza”, <i>Ronsel gallego</i> (cc. 25-27).....	397
Ejemplo Musical 15.13. : “O enterro da moza”, <i>Ronsel gallego</i> (cc. 36-38).....	397
Ejemplo Musical 15.14. : “Festa”, <i>Ronsel gallego</i> (cc. 51-54).....	402
Ejemplo Musical 16.1. : <i>Desterro</i> (cc. 1-3).....	406
Ejemplo Musical 16.2. : <i>Desterro</i> (cc. 7-9).....	407
Ejemplo Musical 16.3. : <i>Desterro</i> (cc. 12-13).....	407
Ejemplo Musical 16.4. : <i>Desterro</i> (cc. 27-28).....	408
Ejemplo Musical 16.5. : <i>Desterro</i> (cc. 49-51).....	408

ÍNDICE DE SIGLAS Y ABREVIATURAS

BC	Biblioteca de Catalunya
BIRF	Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento
BFJM	Biblioteca de la Fundación Juan March
BNE	Biblioteca Nacional de España
CEDOC	Centre de documentació de l' Orfeó Català
CMF	Círculo Manuel de Falla
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
EE.UU.	Estados Unidos de América
FAO	Organización para la Alimentación y la Agricultura
FCG	Festival de la Canción Gallega
FJM	Fundación Juan March
FMI	Fondo Monetario Internacional
GATT	Acuerdo General sobre Aranceles y Comercio
IF	Irmandades da Fala
IEGPS	Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento
OECE	Organización Europea para la Cooperación Económica
OIEA	Organización Internacional de la Energía Atómica
ONU	Organización de las Naciones Unidas
OTI	Organización Internacional del Trabajo
PG	Partido Galeguista
PR	Patronato Rosalía de Castro
RAG	Real Academia Galega
SEG	Seminario de Estudos Galegos
SGAE	Sociedad General de Autores y Editores

SIMC	Sociedad Internacional de Música Contemporánea
UNESCO	Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura
URSS	Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas
cc.	Compases
intro.	Introducción
v.	Vuelto

INTRODUCCIÓN

Presentación

El presente trabajo doctoral propone el estudio pormenorizado del repertorio de canción de concierto en gallego impulsado por el crítico musical Antonio Fernández-Cid a lo largo de casi dos décadas (1951-1967). Esta labor de promoción se concretó en tres etapas: el encargo y publicación de los volúmenes *Doce canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid* (1951) y *Veintidós canciones sobre textos de poetas orensanos dedicadas a Antonio Fernández-Cid* (1958) y, por último, la organización de las ocho ediciones del Festival de la Canción Gallega de Pontevedra (1960-1967), en estrecha colaboración con el alcalde de la ciudad, Xosé Filgueira Valverde, en las que cada año, además de diversas actividades –conferencias-concierto sobre canción de distintos países, concursos de composición e interpretación, disertaciones y comentarios poéticos por parte de intelectuales gallegos o recitales de lírica medieval por citar sólo algunas– se llevaba a cabo el estreno de nuevas canciones con texto en gallego, hasta un total de sesenta.

Todo ello supuso no solo la gestación de un nuevo repertorio de casi un centenar de canciones (94 para ser exactos), sino también su difusión (estreno, interpretación, edición y grabación), y la aparición de nuevos espacios culturales como fue el Festival de la Canción Gallega. El proyecto, afrontado desde una perspectiva completa, implicó a lo más granado de la composición española de aquel momento: autores consagrados como Joaquín Rodrigo, Óscar Esplá, Jesús Guridi o Xavier Montsalvatge; otros muchos que ocupaban puestos importantes como directores de orquesta, caso de Ataúlfo Argenta, Eduard Toldrà o Jesús Arámbarri; y compositores pertenecientes a una generación más joven, la comúnmente denominada como *Generación del 51*, que por aquel entonces estaban iniciando su carrera (Antón García Abril, Carmelo Bernaola, Ramón Barce...). Todos ellos pusieron en música poemas de los más grandes escritores de la literatura gallega de los siglos XIX y XX en los nombres de Rosalía de Castro, Vicente Risco, Ramón Cabanillas o Celso Emilio Ferreiro, por citar solo algunos. Además, en los festivales pontevedreses colaboraron como conferenciantes personalidades destacadísimas de la intelectualidad gallega como Álvaro Cunqueiro, Otero Pedrayo, Uxío Novoneyra o Xosé María Álvarez Blázquez. No menos importantes fueron los intérpretes del repertorio en sus estrenos y recorrido posterior, con figuras bien posicionadas como la catedrática de piano del Conservatorio Superior de Madrid

Carmen Díez Martín o cantantes con una trayectoria todavía incipiente pero que llegaron a desarrollar una fructífera carrera posteriormente como María Teresa Tourné o Dolores Cava.

Asimismo, la aparición de este repertorio, parece que no constituyó una aportación circunscrita al ámbito local gallego, como en principio podría pensarse, sino que estaría relacionada en mayor o menor medida con algunos de los elementos, instituciones y personalidades más importantes que conformaron la escena musical de aquellos años en España: compositores de renombre (autores en activo, miembros del jurado o galardonados del Concurso Nacional de Música, directores de las principales agrupaciones sinfónicas españolas, como la ONE, la Banda Municipal de Madrid, la Orquesta Municipal de Bilbao o la Orquesta Municipal de Barcelona); salas destacadas como el Ateneo de Madrid, el Palau de la Música de Barcelona, el Conservatorio de Madrid o el madrileño Instituto Ramiro de Maeztu; iniciativas oficiales o semioficiales como los Cursos de Música en Compostela o los Festivales de España; y, con personalidades de la crítica musical, empezando por el impulsor, Antonio Fernández-Cid, siendo también objeto de crónicas de otros muchos como Federico Sopena, Enrique Franco o Espinós Orlando.

La investigación se enfoca desde una perspectiva interdisciplinar, que aborda a un tiempo cuestiones musicológicas, literarias, históricas, culturales, sociolingüísticas o identitarias, aportando de este modo una visión mucho más amplia de lo que supuso un fenómeno poco trabajado en estudios académicos hasta el momento, situación que abordaremos en la discusión del estado de la cuestión.

Para terminar esta presentación, creemos importante una breve reflexión sobre el título seleccionado: *La canción de concierto en gallego durante el franquismo: la labor de promoción de Antonio Fernández-Cid (1951-1967)*. La segunda frase no da lugar a mucha objeción, puesto que recoge el nombre del impulsor del repertorio a estudiar y el marco cronológico exacto de aparición del mismo, ambos, datos ineludibles. Sin embargo la elección de “canción de concierto” para referirse al género de piezas líricas para voz y piano recogidas en el estudio podría generar algunos debates terminológicos. La falta de concreción y diferenciación conceptual dentro del género de la canción en España, que si encontramos en otras culturas como la germánica, y que seguramente esté motivada por la poca atención musicológica recibida de la que ya se lamentaba el crítico orensano en 1963

cuando decía “La bibliografía en la materia es casi nula”¹, provoca la necesidad de optar entre algunas de las opciones que hemos encontrado en la bibliografía académica de temática similar que hemos consultado: *canción de concierto* (Aurelio Viribay, Germán Gan), *lied español/catalán* (Alejandro Zabala), *canción lírica* (Celsa Alonso, Desirée García Gil), *canción para voz y piano* (Ramón Cabezas), *canción* (César Calmell, Isabel Díaz Morlán), *canción con piano* (María Dolores Moreno).

La decisión de decantarse por “canción de concierto” frente a otras posibilidades, residió en que el propio Fernández-Cid, protagonista de la iniciativa estudiada en este trabajo, hizo uso de ese término en numerosas ocasiones tanto en programas de mano, como artículos e incluso monografías, además de encontrarlo repetidamente en programas de las reposiciones recientes o en las notas que acompañan la primera grabación de los dos volúmenes.

Tras una intensa revisión del numeroso material del crítico del que disponemos vemos una pauta bastante recurrente en cuanto a terminología. Para los países extranjeros utiliza los conceptos mayoritariamente aceptados de: *lied* (repertorio germánico), *melodía* (repertorio francés) y *canción clásica* (Italia). El primero de ellos también lo emplea de manera genérica en títulos de ciclos de varias conferencias como “Algunos capítulos transcendentales de la historia del lied”, aunque incluya canciones de distintos países. En el caso del repertorio peninsular se inclina por denominaciones simples como *canción gallega*, *canción española*, *canción catalana*, *canción contemporánea española*, pero también y con bastante frecuencia el ya mencionado concepto de *Canción de concierto* o *melodía de concierto*. Algunos ejemplos del empleo de este término por parte de Antonio Fernández-Cid son:

- Programas de mano: “Canción española de concierto”. Programa de mano con fecha 4/1961 de la Asociación Bilbaína de amigos de la ópera / “Medio siglo de música española a través de la canción de concierto” 3/1953. Instituto de Cultura Hispánica.
- Artículos: “Canción de concierto y canción popular en el festival de

¹ Antonio Fernández-Cid, *Lieder y canciones de España: pequeña historia contemporánea de la música nacional, 1900-1963* (Madrid: Editora Nacional, 1963), 15.

Pontevedra”², “Canciones de concierto con textos gallegos en los Festivales de Pontevedra”³.

- Monografías: *Lieder y canciones de España*⁴; *La música española en el s. XX*⁵.

Justificación del tema

La elección de un tema para la realización de una tesis doctoral no es un asunto menor, puesto que debe cumplir una serie de premisas como son el interés científico del objeto de estudio, la aportación que supondrá a la disciplina y como no, la inclinación personal del autor o autora, puesto que ocupará horas y horas de trabajo a lo largo de varios años.

Cuando se planteó la idea de iniciar una investigación doctoral allá por el verano del año 2015, además de tener en cuenta todos estos supuestos, se añadían dos preferencias: por un lado, que la temática se relacionara de alguna forma con Galicia –tierra de origen de la autora–, y por otro, que no se tratara de un asunto estrictamente musical y excesivamente técnico, si no que tuviese un carácter más transversal que diera pie a abordar cuestiones pertenecientes a distintas disciplinas.

El tutor sugirió una serie de líneas de investigación posibles que atendían en mayor o menor medida a estas premisas y que fueron sucesivamente descartadas por razones diversas: la atención a figuras femeninas como la pianista Sofía Novoa, o las compositoras Rosa García Ascot, María Rodrigo o Elena Romero; la posibilidad de un estudio musicológico acerca de los cursos de *Música en Compostela* iniciados en 1958 abordando puntos como la generación de nuevos repertorios, la difusión de prácticas compositivas e instrumentales y, por supuesto, su conexión con la política cultural del segundo franquismo; la indagación en los intercambios culturales y musicales entre los centros gallegos en el exilio hispanoamericano y la renovación de la vida cultural gallega durante el franquismo; y

² Antonio Fernández-Cid, “Canción de concierto y canción popular en el festival de Pontevedra”, *La Vanguardia Española*, 17 de julio de 1965, 6.

³ Antonio Fernández-Cid, “Canción de concierto con textos gallegos en los Festivales de Pontevedra”, *Blanco y Negro* 2830 (30 de julio de 1966): 99.

⁴ Fernández-Cid, *Lieder y canciones...* 15 y 150.

⁵ Antonio Fernández-Cid, *La música española en el s. XX* (Madrid: Fundación Juan March, 1973), 399.

por último, comentó la existencia de dos colecciones de canción de concierto en gallego que habían sido encargadas por el célebre crítico Antonio Fernández-Cid a los más importantes compositores españoles de mediados del siglo XX y que no habían sido estudiadas.

Todas ellas presentaban un gran atractivo para iniciar una investigación, pero fue la última la que más llamó la atención, puesto que a pesar de ser gallega, no conocía la existencia de este repertorio. No obstante, a lo largo de varios meses, se realizó un sondeo sobre las distintas opciones, revisando la presencia o no de otros acercamientos, y buscando bibliografía específica para trabajar cada una de ellas. El descubrimiento de que el repertorio promovido por Fernández-Cid no se ceñía a las treinta y cuatro canciones de las dos colecciones mencionadas, sino que el proyecto había sido ampliado con la celebración de un Festival de Canción Gallega de Pontevedra durante el mandato del alcalde Filgueira Valverde (1960-1967) que había incrementado el corpus hasta casi un centenar de piezas inclinó la balanza a favor de la elección de este último tema de tesis doctoral, que parecía reunir además todas las otras premisas anteriormente explicadas: originalidad, carácter inédito, relación con Galicia y por supuesto, el hecho de que el objeto de estudio permitía un doble enfoque musicológico y literario por su propia naturaleza intrínseca, al que se podían sumar otros acercamientos de interés (sociolingüístico, cultural, histórico o identitario) muy pertinentes en relación al contexto en el que nace este repertorio. La elección estaba clara.

A continuación presentamos, a modo de resumen, algunas de las razones en las que radica el interés de este tema:

No existe hasta el momento un estudio académico de conjunto de este repertorio musical, a pesar de que recientemente se han llevado a cabo algunos recitales y grabaciones. A ello debemos sumar, la significación cultural de los escritores, compositores y colaboradores protagonistas de esta iniciativa, que la convierte en un objeto de estudio de gran interés e importancia, tanto para la historiografía musical española como para la historia cultural y de la literatura gallega. Aunque algunas canciones sí han sido analizadas en tesis y monografías particulares sobre algunos de los compositores que participaron en los encargos, otras muchas apenas han sido estudiadas. El carácter interdisciplinar de la investigación que permitirá abordar no solo cuestiones musicológicas y literarias, sino

también históricas o sociolingüísticas, deparará además en una visión mucho más amplia y enriquecedora de este fenómeno

Desde un punto de vista más general también se debe tener en cuenta que el repertorio vocal de cámara de los años 1940-60 en España ha sido poco atendido por estudios musicológicos y que Antonio Fernández-Cid, pese a ser una figura central de la vida musical española a lo largo de varias décadas, todavía no ha sido trabajado desde el ámbito académico. De hecho, su fondo, al que hemos tenido acceso en la Fundación Juan March de Madrid donde se encuentra depositado, está todavía en proceso de inventario, y por tanto apenas explorado.

Tampoco podemos obviar que la investigación supone la recuperación y difusión de una parte del patrimonio musical gallego más reciente que a día de hoy continúa siendo bastante desconocido, sobre todo las canciones que fueron estrenadas en las distintas ediciones de los festivales pontevedreses, dejando abiertas nuevas líneas de investigación de cara a un futuro que serán expuestas con detalle en las conclusiones finales del trabajo.

Por último, citaremos, algunas reposiciones y recitales donde se ha interpretado parte de este repertorio en los últimos años que prueban su actualidad y recuperación interpretativa y que justificarían un paralelo acercamiento musicológico:

- Cicle de música a la Universitat :“Les cançons gallegues dels grans compositors”, Barcelona: Universitat de Barcelona, 17-2-2011.
- “Canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid”, Seminario y recitales en la Escuela Superior de Canto de Madrid (17-12-12). Conciertos en varias salas de Madrid y otras ciudades: Espacio Ronda (3-3-13), Auditorio Conde Duque (5-4-13) o el Festival Todo Lirica en Santiago de Compostela (4-1-13). Intérpretes: alumnos de la Escuela Superior de Canto de Madrid y como pianistas Carmen Fernández Cabrera y Sol Bordas. Seminario liderado por Borja Mariño con la colaboración de Antía Marante y Anna Tonna.

- Aula de (Re)estrenos (85). “La canción de la posguerra. Los legados de E. Romero y A. Fernández-Cid”. Madrid: Fundación Juan March, 31-10-2012. Intérpretes: Anna Tonna, mezzosoprano y Jorge Robaina, piano.
- “Músicas para la poesía de Ramón Cabanillas y para los «Cantares Gallegos» de Rosalía de Castro”. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 7-3-2014. Intérpretes: Joaquin Pixan, tenor, y Alejandro Zabala, piano.
- “Takekazu Asaka presenta «Cantata a Ramón Cabanillas»”. Cambados (Pontevedra), 6-8-2014. Intérpretes: Miho Naga (soprano), Rika Nishikawa (piano).
- “A canción galega de concerto” dentro del XVII Ciclo de Lied. *A mirada interior*. Santiago de Compostela: Teatro Principal, 15-9-2016. Intérpretes: Carmen Solís, soprano, y Alejo Amoedo, piano.
- “Canción Galega de Concerto: de Curros a Toldrá”. Compañía lírica de Galicia. Santiago de Compostela: Iglesia de la Merced de Conxo, 30-9-16. Intérpretes: Susana de Lorenzo, Paloma Silva, Teresa M.^a Vázquez, sopranos, y Javier Ares, piano.
- Ciclo “Música y palabra en la canción”. *Cantar poesía: interpretación de un ciclo de canciones excepcional dedicado a Antonio Fernández Cid*. Cátedra Leonard Cohen. Oviedo: Paraninfo de la Universidad. Taller de interpretación 29/30-11-16. Concierto 1-12-16. Ponente: Borja Mariño.
- “Concierto homenaje a Gerardo Fernández Albor” en el LX Curso de Música en Compostela. Santiago de Compostela: Hostal de los Reyes Católicos, 13-8-2017. Intérpretes: Cristina Ruíz Marco y Teresa Albero, sopranos y Julio Alexis Muñoz piano.

Estado de la cuestión

Como hemos señalado unas líneas más arriba, no existe un acercamiento de carácter académico al conjunto del repertorio estudiado en esta tesis doctoral. Cuando iniciamos la investigación, el único material que encontramos que abordara de manera específica nuestro objeto de estudio, lo hacía de manera parcial, y dejando al margen la variedad de enfoques que aquí planteamos. Así en 2015, Ferro Ruibal proponía una breve aproximación al Festival de la Canción Gallega de Pontevedra, a la vez que mencionaba en la introducción la existencia de las dos colecciones de 1951 y 1958 respectivamente⁶.

Germán Gan en sus notas al programa del concierto celebrado en la Fundación Juan March en 2012 con motivo de la recepción de los legados de Elena Romero y Antonio Fernández Cid por parte de la biblioteca de esta institución describe de manera escueta la iniciativa de Fernández-Cid, haciendo hincapié en las canciones concretas pertenecientes a ella y que formaron parte del recital junto a otro repertorio: *Cantiga da vendima* (Gerardo Gombau), *Ao lonxe* (Antonio Iglesias), *Canzón para virxe que fiaba* (Manuel Castillo), *Meus irmáns* (Xavier Montsalvatge), *Panxoliña* (Cristóbal Halffter) y *Nouturnio* (Fernando Remacha)⁷.

Asimismo, el libro-CD *Doce canciones gallegas* publicado por la editorial Andavira en 2014 contiene la grabación de la soprano Begoña Salgueiro y el pianista Brais González de la primera colección encargada por el crítico orensano y estrenada en 1951. El volumen incluye también una sucinta introducción del musicólogo Luis Costa sobre este grupo de canciones y la labor de Fernández-Cid; y un ensayo del crítico Carlos L. Bernárdez acerca del contexto cultural y literario gallego en el momento de aparición de la colección, así como un análisis de los poemas elegidos para aquella⁸.

Otro artículo, en este caso escrito por José Luís do Pico en 2013 se centra en la aportación de autores de origen luso a la programación de los festivales de Pontevedra: Rui Coelho (1892-1986), Cláudio Carneiro (1895-1963), Frederico de Freitas (1902-1980), Victor Macedo Pinto (1917-1964), João de Freitas Branco (1922-1989), Joly Braga Santos

⁶ Xesús Ferro Ruibal, “Música de concierto para 73 poemas en galego. Filgueira e o Festival de la Canción Gallega de Pontevedra (1960-1967)”, 2015, recuperado de <http://filgueiravalverde.gal/estudos/item/164-musica-de-concierto-para-73-poemas-en-galego>.

⁷ Germán Gan Quesada, “Canciones de la posguerra” (notas al programa celebrado en la Fundación Juan March de Madrid el 31 de octubre de 2012).

⁸ Brais González y Begoña Salgueiro, *Doce canciones gallegas* (Santiago de Compostela: Andavira, 2014).

(1924-1988) y Jorge Rosado Peixinho (1940-1995). Incluye una descripción superficial del festival, la enumeración de los compositores portugueses y sus obras, unas conclusiones y por último un listado de los incipits de estas obras con algunos datos de cada una de ellas⁹.

En la obra colectiva publicada por la Xunta de Galicia con motivo del cincuenta aniversario del Conservatorio de Ourense¹⁰, encontramos un breve apunte sobre el estreno de la segunda colección, *Veintidós canciones sobre textos de poetas orensanos dedicadas a Antonio Fernández-Cid*, en las jornadas inaugurales del centro, con un comentario breve sobre algunos de los temas tratados en los poemas, además de unos datos mínimos sobre la publicación en 1961 de este cuaderno. También se señala la existencia de una colección anterior –la de 1951– así como de la edición conjunta llevada a cabo por la Diputación de Ourense en 1982.

No podíamos obviar en este recorrido por los materiales de referencia más específicos sobre nuestro tema la mención a las monografías del propio Antonio Fernández-Cid, que también recogemos en las fuentes primarias descritas en la metodología y que se analizan en detalle en el apartado final del capítulo 1. Tanto en sus *Lieder y canciones* (1963)¹¹, como en su obra miscelánea de 1967¹² y en *La música española en el s. XX* (1973)¹³ encontramos referencias a su labor de promoción de la canción de concierto en gallego, no demasiado profundas y con una buena dosis de subjetividad. Esta visión parcial, sin embargo, ha deparado una ayuda inestimable para dilucidar las razones que pudieron empujar al crítico a llevar a cabo esta empresa.

Por último, podríamos citar breves reseñas de reposiciones recientes en centros como la Escuela Superior de Canto de Madrid, que en el año 2013 organizaba junto al pianista Borja Mariño un seminario sobre los dos ciclos de canciones (1951,1958) o el evento del aula Leonard Cohen de la Universidad de Oviedo celebrado en 2016 y consistente en un curso de dos días al que se sumaba una conferencia-concierto final; así como los prólogos a cada una de las colecciones, de Joaquín Calvo Sotelo y Vicente Risco respectivamente,

⁹ José Luis do Pico Orjais, “Compositores portugueses no Festival de la Canción Gallega de Pontevedra”, *Opúsculo das artes*, 2 (2013): 1-37.

¹⁰ *Conservatorio profesional de música de Ourense: 1957-2007, cincuenta anos de música* (Ourense: Consellería de Educación e Ordenación Universitaria, 2008).

¹¹ Fernández-Cid, *Lieder y canciones*...

¹² Antonio Fernández-Cid, *Músicos que fueron nuestros amigos* (Toldrá, Pérez Casas, Conrado del Campo, Schuricht, Turina, Guridi, Gigli, Cassadó, Echevarría, Arámbarrri, Leoz, Argenta...) (Madrid: Editora Nacional, 1967).

¹³Fernández-Cid, *La música española*...

además del realizado por Isidoro Guede para el volumen conjunto al que ya nos hemos referido.

En relación al impulsor de la iniciativa que pretendemos estudiar, Antonio Fernández-Cid de Temes, podemos afirmar que existe una auténtica laguna en la literatura musicológica en torno a su figura, hecho que ya hemos señalado en el apartado de justificación de la temática, pese a acercamientos recientes a la crítica en el franquismo como el propuesto por Eva Moreda, en el que no trata a Fernández-Cid¹⁴. Debido a ello, la elaboración de su epígrafe específico dentro del primer capítulo se presentaba como un tarea ardua. El grueso de la información ha sido obtenido de diccionarios especializados (*Diccionario biográfico electrónico* de la Real Academia de la Historia o *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*), cuyas voces se indican en el discurso posterior, webs como la de la Fundación Juan March y pequeños retazos extraídos de programas de mano y noticias de diarios.

Una vez documentada esta información, quedaba demostrada la pertinencia del estudio que íbamos a afrontar y la necesidad de una profunda búsqueda bibliográfica y de fuentes primarias para iniciar la investigación.

El primer foco de atención fue el contexto musical que vio nacer nuestro repertorio, es decir adentrarse en un conocimiento de la situación de la música durante el franquismo. Un referente fundamental para ello es el volumen 7 de la *Historia de la música en España e Hispanoamérica* y especialmente dos de sus capítulos: el segundo, escrito por Pérez Zalduondo¹⁵ para conocer el momento justamente anterior al comienzo de la iniciativa de Fernández-Cid y la época en la que se encarga la primera colección; y el tercero, de la autoría de Germán Gan¹⁶ que abarca hasta los setenta y por tanto, incluye cronológicamente el resto de nuestro proyecto.

¹⁴ Eva Moreda, *Music Criticism and Music Critics in Early Francoist Spain* (New York: Oxford University Press, 2017).

¹⁵ Gemma Pérez Zalduondo, “De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones...”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica, 7. La música en España en el siglo XX*, ed. por Alberto González Lapuente (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012), 101-167.

¹⁶ Germán Gan Quesada, “A la altura de las circunstancias...Continuidad y pautas de renovación en la música española”, en *Historia de la música en España e Hispano América 7. La música en España en el Siglo XX*, ed. por Alberto González Lapuente (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012), 174-231.

Paralelamente, la monografía de Pérez Zalduondo sobre música, ideología y política en el primer franquismo¹⁷ fue de gran utilidad –en particular los capítulos séptimo, noveno y décimo– para entender la evolución del contexto musical, el papel jugado en todo ello por los críticos, los cambios desarrollados a lo largo de los años cincuenta con la introducción de nuevos repertorios e iniciativas como los cursos universitarios de Música en Compostela o el Plan de Festivales de España, así como el papel central de salas como el Aula de Música del Ateneo de Madrid.

En una línea más clásica, el volumen de Tomás Marco¹⁸ sobre la música española en el s. XX resultó muy adecuado para la conformación de un panorama generacional y estilístico esquemático de los compositores implicados en la iniciativa que nos proponíamos estudiar.

También parecía conveniente aproximarse al contexto musical desde una óptica más o menos coetánea. Es por ello que fijaron nuestra atención tres obras: la célebre *Historia de la música española contemporánea* de Federico Sopena¹⁹ y dos trabajos del propio Antonio Fernández-Cid separados por casi veinticinco años, su *Panorama de la música en España*²⁰ y *La música española en el s. XX*²¹. Todas ellas con un estilo y estructura similares, analizan los distintos ámbitos que conformaban la escena musical, en muchos casos sin tomar partido como cuando Sopena se refiere a los compositores exiliados pasando “de puntillas” por las causas que los llevaron a esa situación.

Más sucinto que estos volúmenes, el capítulo sobre la vanguardia musical que Jordi Gracia incluye en su libro *Estado y cultura*²² propone una visión de la situación en los inicios de los años cincuenta, un repaso a los primeros ensayos renovadores en colectivos como el Círculo Manuel de Falla, el Club 49 o el grupo Nueva Música, y un somero análisis de las políticas en materia musical y las herencias republicanas presentes en muchas de ellas.

Estas obras de panorama más general, fueron completadas con otros acercamientos concretos que contribuyeron a un conocimiento más profundo y detallado del contexto del

¹⁷ Gemma Pérez Zalduondo, *Una música para el «Nuevo Estado». Música, ideología y política en el primer franquismo* (Granada: Libargo, 2013).

¹⁸ Tomás Marco, *Historia de la música española 6. Siglo XX* (Madrid: Alianza Música, 1998).

¹⁹ Federico Sopena, *Historia de la música española contemporánea* (Madrid: Rialp, 1958).

²⁰ Antonio Fernández-Cid, *Panorama de la música en España* (Madrid: Dossat, 1949).

²¹ Fernández-Cid, *La música española ...*

²² Jordi Gracia, *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-62* (Barcelona: Anagrama, 2006), 60-71.

que estamos hablando. En este sentido citaremos por ejemplo, la tesis de Ferrer Cayón²³ que ha resultado muy interesante por el sólido contexto histórico, cultural y musical que proporciona con un repaso a instituciones como la ONE, la Comisaría Nacional de Música, iniciativas como los Festivales de España o la situación de la crítica musical en nuestro país. Además ha servido para reflexionar sobre una idea clave, que es sin duda, la tesis principal de su trabajo: la utilización que el franquismo hizo de la cultura para legitimar su imagen de cara al exterior en un momento de cambio en el panorama estratégico internacional.

Así también, la breve aproximación de Gan Quesada al Concurso Nacional de Música durante el primer franquismo²⁴ aporta datos importantes para nuestro estudio puesto que demuestra la presencia de muchos de los participantes implicados en la iniciativa entre los jurados y galardonados, indica aquellas ediciones dedicadas a la composición de canciones y presenta al propio crítico orensano como miembro del jurado, lo que evidencia su gran influencia en la escena musical del momento y su cercanía con instancias oficiales. Por otro lado también ilustra el viraje estético y un menor control ideológico dado a partir de 1953, así como la incorporación paulatina de autores más jóvenes. Finalmente, en las conclusiones se constata una vez más la pertinencia de nuestro trabajo cuando el autor explica el vacío de literatura que afronte las relaciones entre el CNM de música y otras iniciativas locales o las políticas de encargo, algo sobre lo que reflexionaremos, al menos de forma indirecta, en el cuerpo del trabajo.

Otro autor consultado fue Daniel Moro Vallina en dos de sus trabajos: por un lado su artículo sobre la vida musical en los años cincuenta²⁵, aunque en muchos casos se basa en informaciones ya aportadas previamente por estudiosos anteriormente referenciados como Pérez Zalduondo y Gan Quesada; por otro, su estudio sobre los Festivales de América y España²⁶ que además de hacer balance sobre su trascendencia, está nutrido de un exhaustivo apéndice del repertorio y compositores programados con fechas e intérpretes concretos, lo

²³ Jesús Ferrer Cayón, “La instrumentalización política de la cultura durante el primer franquismo: la UIMP y el FIS, 1945-1957” (tesis doctoral, Universidad de Cantabria, 2011).

²⁴ Germán Gan Quesada, “El Concurso Nacional de Música durante el primer franquismo (1939-1959): una breve aproximación” en *La música acallada: Liber amicorum. José María García Laborda*, ed. por Paulino Capdepón y Matilde Olarte (Salamanca: Amarú, 2014), 149-161.

²⁵ Daniel Moro Vallina, “Nuevas aportaciones al estudio de la vida musical en Madrid durante los años cincuenta”, *Revista de Musicología* XXXIX/ 2 (2016): 595-627.

²⁶ Daniel Moro Vallina, “El Festival de Música de América y España (1964-1970). Intercambios musicales entre las dos orillas”, *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 24, (2012): 144-173.

que nos ha llevado a formular hipótesis sobre la posibilidad de que éste fuera el marco en el que Fernández-Cid estableció ciertos contactos para sus encargos de canciones en gallego.

En otro orden de cosas, Iván Iglesias desde la perspectiva de las músicas populares urbanas aporta un complemento espléndido a una de las ideas señaladas unas líneas más arriba en el comentario a la tesis de Ferrer Cayón sobre la imbricación entre creación y difusión culturales, en este caso en el ámbito del jazz, y la política²⁷.

Citaremos en último lugar el primero de los tres volúmenes escritos sobre Música en Compostela por Antonio Iglesias²⁸ que proporciona desde un estilo bastante positivista datos de las primeras ediciones del curso universitario que nos han arrojado luz sobre ciertas convergencias con nuestro objeto de estudio analizadas en detalle en el capítulo tercero de la tesis.

Otro pilar importante de la investigación era aquel referido a cinco elementos estrictamente gallegos: literatura, contexto cultural, situación sociolingüística del gallego, el galleguismo y una serie de cuestiones de tipo identitario. En primer lugar, era necesario un acercamiento a los escritores puestos en música en nuestro repertorio y, como no, a sus poemas con el fin de determinar su ubicación estilística y clasificarlos generacionalmente. Para ello resultó clave el reconocido manual de Dolores Vilavedra²⁹ que plantea de manera clara y didáctica una historia de la literatura gallega atendiendo a las principales corrientes y escritores con sus rasgos más esenciales y la profundización en el estudio de la obra clásica de Carballo Calero³⁰.

El segundo gran bloque se centró en el conocimiento del contexto cultural gallego en los años que nos ocupan. Un referente fundamental es la obra de Fernández del Riego *A Xeración Galaxia*³¹, no solo por la abundante información que suministra sino por ser el testimonio directo de uno de los protagonistas de la fundación de la Editorial Galaxia en 1950, uno de los proyectos culturales más importantes llevados a cabo en aquellos años. La obra comienza con un repaso a las primeras iniciativas de promoción del gallego impulsadas tras la guerra civil como las revistas *Alba*, *Aturuxo*, *Mensaxes de poesía* o *Xistral*, editoriales

²⁷ Iván Iglesias, *La modernidad elusiva. Jazz, baile y política en la Guerra Civil española y el franquismo (1936-1968)* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017).

²⁸ Antonio Iglesias, *Música en Compostela (1958-1974), vol. 1* (Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago, 1994).

²⁹ Dolores Vilavedra, *Historia da literatura galega* (Vigo: Galaxia, 1999).

³⁰ Ricardo Carballo, *Historia da literatura galega contemporánea* (Vigo: Galaxia, 1981).

³¹ Francisco Fernández del Riego, *A Xeración Galaxia* (Vigo: Galaxia, 1996).

como Benito Soto, Bibliófilos Gallegos o Monterrey, o el Suplemento de los sábados del diario *La Noche* de Santiago de Compostela, que supusieron un punto de arranque que culminaría con el nacimiento de la Editorial Galaxia unos años después. A lo largo de la monografía, su autor nos presenta una descripción minuciosa del proyecto, atendiendo a aspectos como sus fundadores (el propio Fernández del Riego, Ramón Piñeiro y Xaime Isla), la convergencia de personalidades de generaciones y sensibilidades distintas –algo que también ocurrirá en la iniciativa que estamos estudiando–, o la estructuración de las publicaciones y políticas de edición que daban cabida a distintos géneros, escritores de épocas y edades distintas, así como diccionarios y obras colectivas. Además del estudio de Galaxia, también se realiza una aproximación a otras instituciones fundamentales como la Fundación Penzol (Premio da Cultura Galega 2020 de la Xunta de Galicia), fundada en 1963, de cuya biblioteca era depositaria la propia editorial, o a la actividad cultural en el exilio con ejemplos como la Editorial Atlántida o la Revista *Galicia* del Centro Gallego de Buenos Aires.

Otra consulta de gran importancia para el estudio de esta temática es la de Xosé Luis Franco Grande y su acercamiento autobiográfico en forma de memorias a lo que él denomina “Os anos escuros”³². Se trata de un retrato de la escena universitaria compostelana en las décadas de los cincuenta y sesenta que fue testigo de la resistencia cultural y el germen de los primeros partidos nacionalistas que surgirían de forma clandestina (UPG, PSG). A través de sus páginas se hace referencia al papel jugado por las tertulias intelectuales en distintos enclaves de la ciudad (Hotel Compostela, domicilio de Ramón Piñeiro –fundador de Galaxia–), los espacios que poco a poco fue consiguiendo ocupar el idioma gallego a través de la obtención de una categoría propia en el concurso literario de las Festas Minervais, la misa anual dedicada a Rosalía de Castro o el rol desempeñado por las asociaciones culturales (O Galo, O Facho, Asociación Cultural de Vigo) en su normalización y dinamización. También reciben un tratamiento específico y diferenciado personajes como Ramón Otero Pedrayo, Ramón Piñeiro, Borobó o Domingo García Sabell, así como iniciativas como el periódico *La Noche* y su “Suplemento de los sábados” –en el que participaron importantes intelectuales gallegos– o la editorial Galaxia. Mención aparte merece la atención dedicada a la Real Academia Gallega, como única institución de preguerra que permaneció durante el franquismo –depurada en un primer momento– y su propia evolución interna mediante la

³² Xosé Luis Franco Grande, *Os anos escuros. A resistencia cultural dunha xeración* (Vigo: Galaxia, 2004).

incorporación paulatina de personajes galleguistas a partir de los años 60 o la instauración del Día de las Letras Gallegas.

En lo concerniente a la cuestión sociolingüística, tercera línea principal de la subtemática gallega, el referente principal fue la obra *A represión lingüística en Galicia no s. XX* de María Pilar Freitas Juvino, basada en su tesis doctoral, especialmente los epígrafes segundo y tercero del capítulo tres referidos a los períodos 1936-1960 y 1960-1983 respectivamente³³. Este trabajo ha sido muy ilustrativo para el conocimiento de hechos como el desmantelamiento de importantes instituciones culturales (SEG, editorial Nós) o las distintas suertes corridas por los galleguistas en los primeros años del régimen franquista, sin olvidar la depuración llevada a cabo en escuelas, bibliotecas y cuerpo de profesores. Del mismo modo, aporta un análisis claro del proceso de minusvaloración del gallego y otros idiomas distintos al castellano sin una prohibición expresa o directa, pero sí *de facto*, al restringir la mayoría de sus usos, además del férreo control ejercido por la censura sobre la producción literaria o la manipulación de la figura de algunos escritores clave del Rexurdimento, mostrando solo aquellas facetas acordes con los intereses ideológicos de cada momento. Adicionalmente incluye un estudio del papel de algunas iniciativas ya comentadas (Galaxia, periódico *La Noche* y su “Suplemento de los sábados”, editoriales como Benito Soto), mostrándose muy crítica con algunas de ellas, como las revistas *Alba* o *Aturuxo*. Tampoco se obvian acontecimientos importantes para el devenir del idioma como la denuncia ante la UNESCO de 1954, la disminución paulatina de la represión hacia su uso en la prensa o la creación de la cátedra Rosalía de Castro en la Universidad de Madrid en 1955, por citar solo algunos.

Para un repaso de los antecedentes históricos del idioma gallego resulta de gran utilidad la *Historia da lingua galega* de Freixeiro y Gómez³⁴, un volumen breve que aporta en un reducido espacio una gran cantidad de datos de manera clara y concisa, en un estilo divulgativo que facilita esta tarea.

No podría cerrarse este bloque sociolingüístico sin una mención al artículo de Dasilva sobre traducción al gallego y censura en el franquismo³⁵, texto muy esclarecedor para la

³³ María Pilar Freitas Juvino, *A represión lingüística en Galiza no século XX* (Vigo: Xerais, 2008).

³⁴ Xosé Ramón Freixeiro y Anxo Gómez, *Historia da Lingua Galega* (Vigo: A Nosa Terra, 1998).

³⁵ Xosé Manuel Dasilva Fernández, “La traducción al gallego y la censura franquista”, *Quaderns. Revista de Traducció* 20 (2013): 17-29.

comprensión de los usos del gallego tolerados por el régimen y aquellos otros que fueron considerados como “peligrosos” y por tanto perseguidos, centrando su discurso en el ejemplo paradigmático de la polémica surgida en torno a la traducción de la obra *Da esencia da verdade* de Heidegger llevada a cabo por la Editorial Galaxia que sufrió importantes obstáculos por parte de la censura por no existir una versión castellana previa y porque suponía que un idioma distinto al castellano ocupara un espacio para el que supuestamente no era válido.

La cuarta línea a tener en cuenta era el conocimiento del movimiento galleguista, sus orígenes, diversas tendencias y evolución con el fin de intentar ubicar ideológicamente la iniciativa estudiada y a su impulsor. Los autores ineludibles a consultar a este respecto han sido Ramón Villares, Núñez Seixas y Justo Beramendi. El octavo capítulo de la *Historia de Galicia*³⁶ del primero fue sin duda alguna la base de la que partir puesto que proporciona un recorrido por el movimiento desde sus antecedentes –los ilustrados Frai Sarmiento o el Padre Feijoo–, pasando por sus diversas fases –Provincialismo, Rexionalismo– hasta llegar al nacionalismo en el s. XX. Asimismo, analiza las diversas tendencias existentes en su seno en cada una de las etapas y sus principales representantes. Precisamente, para una comprensión de estas diferencias a partir de los años cincuenta es muy explicativa la aportación de Núñez Seixas al volumen colectivo sobre esta década editado por Mateos³⁷ en la que aporta un análisis de los nacionalismos periféricos y su situación en aquel período: en el caso gallego el desarrollo de la vía culturalista y la ruptura que ello supuso con los galleguistas del exilio, así como los inicios de una generación más joven en búsqueda de nuevas fuentes ideológicas que culminaría en la década siguiente con la aparición de los primeros partidos clandestinos tras la desaparición del Partido Galeguista. Este mismo autor, proporciona una retrospectiva similar a la ya citada de Villares en su capítulo sobre nacionalismo gallego integrado en el volumen colectivo *Les nationalismes de Espagne*³⁸.

En cuanto a Beramendi, también cuenta con su propia historia del galleguismo en la que profundiza en los distintos movimientos que reivindicaron a Galicia como sujeto político

³⁶ Ramón Villares, *Historia de Galicia* (Vigo: Galaxia, 2004), 367-399.

³⁷ Xosé Manuel Núñez Seixas, “Supervivencia cultural y estancamiento político: los nacionalismos periféricos”, en *La España de los cincuenta*, ed. por Abdón Mateos (Madrid: Eneida, 2008), 145-170.

³⁸ Xosé Manuel Núñez Seixas, “Orígenes, desarrollo y mutaciones del nacionalismo gallego (1840-1982)”, en *Les nationalismes en Espagne*, ed. por Francisco Campuzano (Montpellier: Presses Universitaires de la Méditerranée, 2002), 331-365.

desde el s. XVIII hasta la actualidad³⁹. De este mismo autor se han consultado otros trabajos más breves acerca del papel en el nacionalismo gallego de Vicente Risco (uno de los poetas seleccionados por Antonio Fernández-Cid y autor del prólogo de la segunda colección encargada por el crítico)⁴⁰, y el “pucherazo” electoral que supuso la votación del Estatuto de Autonomía de 1936⁴¹.

Además de estos tres estudiosos referentes en la materia también se ha consultado el libro de Fernández del Riego sobre el pensamiento galleguista en el s. XX⁴², donde aparte de un breve repaso general, recopila escritos de las principales personalidades del movimiento que han sido muy ilustrativos para el conocimiento de sus distintas facciones. Citaremos como ejemplo el manifiesto de unos cuantos conservadores que se analiza en el cuarto capítulo entre los que se incluyen Filgueira Valverde, Otero Pedrayo o Iglesias Vilarelle quienes también participarán activamente, como veremos, en el proyecto que estudiamos.

De características similares al pequeño volumen reseñado sobre la historia de la lengua gallega, y perteneciente a la misma colección, la *Breve historia do nacionalismo galego* de Bieito Alonso⁴³ resulta de gran utilidad tanto para un primer acercamiento al asunto, como para ordenar de manera esquemática las ideas abordadas en mayor profundidad por los autores mencionados.

El último eje específicamente gallego era el referente a cuestiones identitarias como la visión que se quería transmitir de la lengua, la cultura y la sociedad gallegas durante el franquismo desde instancias oficiales. A este respecto, fijaron nuestra atención varios autores. Primeramente, Beatriz Busto con su tesis centrada en el análisis de la Galicia proyectada en el NO-DO⁴⁴, una sugerencia bibliográfica aportada por la codirectora de esta tesis. En ella, proporciona una nutrida información acerca de estudios sobre Galicia durante el franquismo, además de analizar cuestiones tales como la imagen de Galicia frente a la de España, el papel jugado por instituciones como los coros y danzas de la Sección Femenina

³⁹ Justo Beramendi, *De provincia a nación: historia do galeguismo político* (Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 2008).

⁴⁰ Justo Beramendi, *Vicente Risco no nacionalismo galego* (Santiago de Compostela: Edicións do Cerne, 1981).

⁴¹ Justo Beramendi González, “La competencia entre procesos nacionalizadores en Galicia, 1808-1936. Una primera aproximación” (Seminario de Historia, Fundación Ortega y Gasset, 22 de mayo de 2008).

⁴² Francisco Fernández del Riego, *Pensamento galleguista do século XX* (Vigo: Galaxia, 1983).

⁴³ Bieito Alonso, *Breve historia do nacionalismo galego* (Vigo: A Nosa Terra, 1999).

⁴⁴ Beatriz Busto Miramontes, “La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)” (tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2016).

en la conformación de una idea muy concreta de la cultura gallega o la construcción basada en el estereotipo de lo que ella llama “galaiquismo”. Igualmente, el capítulo del profesor Núñez Seixas anteriormente señalado sobre nacionalismos periféricos⁴⁵ aborda cuestiones como el “españolismo regional” y la visión tradicionalista basada en el folclore, las tradiciones ancestrales o el énfasis en el paisaje de los pueblos que alentó el régimen.

Otros autores como Luis Costa, Alberto Pena, Carolina Hernández o la propia codirectora, María do Cebreiro Rábade Villar proporcionan informaciones complementarias que se discuten en detalle en el cuerpo del texto y que, por tanto, serán debidamente referenciadas en ese momento.

Fuera ya de estas grandes cinco líneas, y de manera colateral, se trata el tema de la emigración gallega. Para una profundización en él destacan nuevamente los trabajos de Núñez Seixas, muchos de ellos centrados en el asociacionismo de esta colectividad⁴⁶, y Ramón Villares que en su *Historia de Galicia*⁴⁷ ya mencionada aporta importantes datos cuantitativos y cualitativos sobre el flujo migratorio hacia Buenos Aires.

La siguiente pieza clave era conseguir una contextualización más concreta para nuestro repertorio, es decir su enmarque en aquello que le es más cercano: su propia tradición, el panorama de la canción de concierto en España en el franquismo y como punto contrastante, el surgimiento de la canción protesta en Galicia. Para una retrospectiva histórica de la canción de concierto en gallego, el punto de partida fue el artículo de Pilar Alén⁴⁸ centrado en el período 1890-1915 y en los tres grandes cultivadores de melodía gallega en esos años: Juan Montes, José Castro “Chané” y José Baldomir. De manera complementaria, la *Historia de la música en Galicia* de Lorena López Cobas⁴⁹ nos ha nutrido de datos sobre los orígenes del género con Marcial del Adalid, características musicales y textuales de la melodía gallega, el papel jugado por el empresario Canuto Berea en la difusión de este repertorio, e información adicional sobre los tres autores a los que nos hemos

⁴⁵ Núñez Seixas, “Supervivencia cultural y estancamiento político: los nacionalismos periféricos”.

⁴⁶ Xosé Manuel Núñez Seixas, “Deconstruyendo la parroquia glocal: asociacionismo, redes sociales y hábitat urbano de los inmigrantes gallegos en Buenos Aires (1900-1930)”, *Historia Social* 70 (2011): 107-133 y “A parroquia de alén mar: Algunhas notas sobre o asociacionismo local galego en Bos Aires (1904-1936)”, *SEMATA Ciencias Sociais e humanidades*, 11 (1999): 345-379.

⁴⁷ Villares, *Historia de Galicia*, 461-494.

⁴⁸ M.^a Pilar Alén Garabato, “La “edad de oro” de las Melodías gallegas (ca. 1890-1915)”, en *Homenaje a García Oro*, ed. por María A. Novoa y Miguel Romaní (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de publicacións e intercambio científico, 2002), 375-382.

⁴⁹ Lorena López Cobas, *Historia da música en Galicia* (Sarria: Ouvirmos, 2013).

referido , además de otros nombres que engrosarían la nómina de compositores dedicados al género. A estos dos trabajos se suman las contribuciones centradas en compositores específicos como Montes (Carreira⁵⁰, Lastra⁵¹), Chané (Baliñas⁵², Cancela y Gómez⁵³) y Baldomir (Soto⁵⁴).

En cuanto a estudios sobre la canción gallega cultivada al otro lado del Atlántico, dos autoras brillan con luz propia: Marcela González⁵⁵ y María Fouz⁵⁶, ambas con interesantísimos artículos sobre la presencia de música gallega en la producción vocal de cámara argentina y con trabajos sobre compositores con ascendencia gallega, la primera de Roberto Caamaño y Juan José Castro⁵⁷, y la segunda profundizando en el repertorio de Isidro Maiztegui⁵⁸. Completa la breve escena trazada en la tesis la consulta de un artículo de Julio Ogas acerca de la obra de Julian Bautista en Argentina⁵⁹, en el que encontramos algunos datos sobre sus *Catro poemas galegos* op. 18.

El segundo referente a tener en cuenta era la vida *liederística* española durante el franquismo, sin obviar algunos antecedentes cercanos como los debidos al Grupo de los Ocho para lo que la obra de Viribay⁶⁰ es una fuente ineludible, además de aportarnos sendos análisis de *Nouturnio* de Fernando Remacha y *Desterro* de Rodolfo Halffter pertenecientes a nuestro corpus. Centrándonos ya en el período que nos ocupa, el franquismo, sin duda el artículo de Gan Quesada⁶¹ sobre el género proporciona una fotografía clara del período 1940-60; en él, se analizan las cinco líneas estéticas principales en la composición de

⁵⁰ Xosé Manuel Carreira Antelo, “Las seis baladas de Juan Montes en el contexto de la moda internacional de la canción de arte de la belle époque”, en *Actas do Congreso Juan Montes* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1999).

⁵¹ Teresa Lastra Magadán, *Xoan Montes: biografía* (Lugo: El Progreso de Lugo, 2002).

⁵² María del Carmen Baliñas Pérez, “«...dera todo eso por sólo unha mirada deses teus ollos». As catro melodías galegas de Chané sobre poemas de Curros” en *Actas do I Congreso Internacional “Curros Enríquez e o seu tempo”* (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2004), 291-302.

⁵³ Alberto Cancela y Sixto Gómez, *Chané: o nacemento da música popular galega: Compostela, A Coruña, A Habana* (Santiago de Compostela: A Central Folque, 2017).

⁵⁴ Margarita Soto, *Melodías galegas de José Baldomir* (Santiago de Compostela: Consello da Cultura, 2018).

⁵⁵ Marcela González Barroso, “La canción argentina fala galego”, en *Ollando ao mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántico (1875-1951)*, ed. Por Montserrat Capelán y Javier Garbayo (Pontevedra: Museo de Pontevedra, 2018), 581-602.

⁵⁶ María Fouz Moreno, “El compositor argentino y la opción galleguista: ascendencia y contexto”, en *Ollando ao mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántico (1875-1951)*, ed. Por Montserrat Capelán y Javier Garbayo (Pontevedra: Museo de Pontevedra, 2018): 603-621.

⁵⁷ Marcela González Barroso, “Ecos del Rexurdimento. Las canciones de Juan José Castro y Roberto Caamaño sobre poemas de Rosalía de Castro”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 18 (2009): 167-185.

⁵⁸ María Fouz Moreno, “España en la música de Isidro Maiztegui. Herencia, ideología y migración”, *Resonancias* 23/45 (2019): 121-146.

⁵⁹ Julio Ogas Jofre, “La música de Julian Bautista durante su exilio en Argentina. Confluencias en la modernidad hispanoamericana”, *Revista musical chilena* 73/ 232 (2019): 90-114.

⁶⁰ Aurelio Viribay, *La canción de concierto en el Grupo de los Ocho de Madrid* (Sevilla: Doble J, 2014).

⁶¹ Germán Gan Quesada, “La chanson de concert espagnole du premier franquisme (1940-1960)”, en *Musique et Littérature au XXe siècle*, ed. por Francis Buil, Belén Hernández-Marzal y Paloma Otaola (Lyon: Service Édition de l’Université Jean-Moulin Lyon 3, 2011), 465-482.

canciones con ejemplos concretos de autores y obras, así como cuáles son los modelos europeos y españoles que estos toman como referencia. Además de esta información de carácter más objetivo, el autor nos plantea una serie de reflexiones de gran interés como los condicionantes en la elección de los textos (posibilidades de reinterpretación ideológica, el idioma) o lo que él califica como agotamiento estético del género a finales de los años cincuenta.

Para un conocimiento específico de esta escena española han sido de gran ayuda artículos de la revista *Ritmo* sobre los premios Eduardo Aunós⁶² dedicados a la composición de canciones, así como el trabajo de Gan Quesada sobre el Concurso Nacional de Música⁶³ ya mencionado, o un breve acercamiento a un caso concreto, el planteado por Ribalta, y centrado en las veladas musicales organizadas por un poderoso empresario catalán⁶⁴, que también incluyeron repertorio de *lied*.

A la hora de poner el foco sobre la producción catalana y vasca, un primer paso fueron las notas al programa del ciclo sobre canción española de la Fundación Juan March elaboradas por el prestigioso musicólogo Andrés Ruiz Tarazona⁶⁵, que servían además como muestra de una buena selección de ambas escenas. Por supuesto también debía palpase la opinión del propio Fernández-Cid en su monografía sobre el género de 1963⁶⁶. Tras este acercamiento más general y una vez trazada la selección de autores a tratar hubo de recurrirse a elaboraciones más específicas. De este modo, para el caso catalán han sido reveladores los trabajos de Calmell sobre Toldrà⁶⁷, de García Gil sobre Mompou⁶⁸, el artículo de Zabala sobre Pedrell⁶⁹ (del que también hemos extraído información sobre los inicios de la canción española) y por supuesto la monografía de Alsina basada en su tesis doctoral acerca del

⁶² “Premios Musicales Eduardo Aunós”, *Ritmo* 214 (septiembre de 1948): 15 y “Premios Musicales Eduardo Aunós”, *Ritmo* 217 (enero de 1949): 7.

⁶³ Gan Quesada, “El Concurso Nacional de Música durante el primer franquismo (1939-1959): una breve aproximación”, 149-161.

⁶⁴ Martina Ribalta Coma-Cros, “El lied a través del temps. Una historia del gènere narrada des del domicili de Josep Bartomeu durant el primer franquisme”, *Revista Catalana de Musicologia* 10 (2017): 191-206.

⁶⁵ Andrés Ruiz Tarazona, “Canción Española del Siglo XX” (notas al programa del ciclo homónimo celebrado en la Fundación Juan March de Madrid, abril-mayo de 1986).

⁶⁶ Fernández-Cid, *Lieder y canciones* ...

⁶⁷ César Calmell i Piguillem, “Algunas consideraciones sobre la canción de Eduard Toldrà”, *Cuadernos de Música Iberoamericana* 1 (1996): 71-85.

⁶⁸ Desirée García Gil, “Las canciones líricas de Frederic Mompou dentro de la evolución del género en España y Francia durante la primera mitad del S.XX” (tesis doctoral, Universidad de Granada, 2010).

⁶⁹ Alejandro Zabala Landa, “La producción liederística de Felip Pedrell”, *Recerca Musicològica* XIV-XV (2004-2005): 325-334.

Cercle Manuel de Falla⁷⁰. Esta última, además de información sobre los miembros del grupo y su trascendencia como foco regenerador tras la guerra civil, en su apartado sobre música vocal delimita muy bien cuáles fueron los cuatro referentes de composición tanto a nivel musical como en la elección de los textos. También contiene un anexo de los conciertos organizados por ellos donde ha sido posible detectar la presencia de parte del repertorio de nuestro objeto de estudio.

En lo que se refiere a la escena vasca, la tesis de Okiñena sobre Aita Donostia⁷¹, así como acercamientos más breves a autores como Escudero (Díaz Morlán⁷²) han sido muy elocuentes. En el primer caso, además de información sobre uno de los primeros cultivadores del género en el País Vasco, se suministra un acopio importante de bibliografía, un meticuloso marco conceptual sobre las composiciones para voz y piano –con distinciones entre canción y *vocalise*, y dentro de la primera separando entre canciones folclóricas y artísticas (estableciendo diferencias entre *lied*, *mélodie* y canción)–, e ideas sugerentes para los análisis que pretendíamos afrontar en nuestro trabajo.

Para cerrar este marco de referencia, la atención a la canción protesta en Galicia, se centró en la reciente aportación de Sheila Fernández⁷³ sobre este fenómeno, que profundiza de manera rigurosa en la formación del colectivo Voces Ceibes (emblema del mismo): la constitución del grupo, sus referentes e influencias, sus miembros –incluyendo testimonios de los propios protagonistas a los que la autora entrevistó–, y su posterior disolución. A su vez, ofrece un buen marco teórico en cuanto a la visión general de la canción protesta, sus rasgos distintivos y, posibles definiciones, además de debates terminológicos acerca de la etiqueta más adecuada para un fenómeno social que, como veremos, es a la vez global y local. El artículo de Aragüez sobre la Nova Cançó Catalana⁷⁴ fue de gran utilidad para un acercamiento breve, pero solvente, al antecedente directo del fenómeno en Galicia.

⁷⁰ Miquel Alsina, *El cercle Manuel de Falla de Barcelona (1947-c.1957). L'obra musical i el seu context* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2007).

⁷¹ Josu Okiñena Unanue, “La comunicación autopoietica fundamento para la interpretación musical: su estudio en la obra para voz y piano de José Antonio Donostia” (tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2009).

⁷² Isabel Díaz Morlán, “Las canciones de Francisco Escudero”, *Musiker. Cuadernos de música* 16 (2008): 97-115.

⁷³ Sheila Fernández Conde, *Agora entramos nós. Voces Ceibes e a canción protesta galega* (Santiago: Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, Secretaría Xeral de Cultura, Consorcio de Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, 2018).

⁷⁴ Carlos Aragüez Rubio, “La nova cançó catalana: génesis, desarrollo y trascendencia de un fenómeno cultural en el segundo franquismo”. *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea* 5 (2006): 81-97.

Un elemento que no podíamos obviar era una revisión de los trabajos específicos existentes sobre compositores implicados en los encargos de Antonio Fernández-Cid, con el fin de obtener información sobre varios aspectos como la trayectoria y estilo de esos autores, su contexto histórico y musical, el peso específico del repertorio vocal de cámara en el conjunto de sus catálogo o la existencia de análisis de alguna de las canciones gallegas que nos ocupan. Así, Vierge en su estudio sobre Fernando Remacha⁷⁵ ofrece un exhaustivo análisis de *Nouturnio*, incluyendo también las opiniones del compositor sobre esta pieza, que sumado al ya comentado aportado por Viribay, descarta la necesidad de un acercamiento propio. En el caso de García Manzano⁷⁶, la mayor aportación ha sido la localización de fuentes sobre la canción de Gombau, como la descripción del compositor y su juicio bastante negativo sobre ella años después. A pesar de que también brinda un análisis de *Cantiga da Vendima*, hemos decidido presentar uno alternativo debido a algunas diferencias de criterio en el entendimiento de la misma, sobre todo en el plano estructural.

La tesis de García Gil sobre Mompou⁷⁷ presenta algunos datos sobre el proyecto de Fernández-Cid que nos han guiado hacia la consecución de fuentes primarias como por ejemplo las cartas de Manuel Blancafort que hemos solicitado a la BC y de las que hemos obtenido información sobre el procedimiento de encargo. Otra aportación importante, sin duda, es el exquisito desarrollo de la trayectoria del compositor y de la importancia del repertorio lírico que plantea su autora. También incluye un análisis de *Aureana do Sil*, pero separando texto y música en apartados diferentes como en el resto de canciones trabajadas, por lo que se ha decidido, como en el caso de Gombau una aproximación personal que presente ambos elementos simultáneamente.

Por su parte, García Martínez en su obra sobre los primeros años españoles de Esplá⁷⁸ tras su retorno del exilio no aporta análisis de la canción que el compositor realizó para este conjunto, *O mayo*, que sí se presenta en nuestro trabajo.

⁷⁵ Marcos Andrés Vierge, *Fernando Remacha. El compositor y su obra* (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998).

⁷⁶ Julia Esther García, *Gerardo Gombau: época y obra* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002).

⁷⁷ García Gil, "Las canciones líricas de Frederic Mompou".

⁷⁸ María Victoria García, *El regreso de Óscar Esplá a Alicante en 1950. Análisis del proceso de inserción de la figura del compositor en la vida musical y cultural tras el exilio* (Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2010).

El contacto con el profesor José Antonio Cantal⁷⁹, autor de una tesis sobre el compositor pontevedrés Iglesias Vilarelle nos ha proporcionado acceso a las partituras que éste realizó para el Festival de la Canción Gallega, una de ellas –*Nosa Señora da Barca*– utilizada para su correspondiente análisis. Otra aportación muy jugosa es la crítica inédita que Vilarelle escribió tras el estreno de la primera colección de canciones (*Doce canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid*), ya que muestra muy bien la opinión de un músico gallego sobre la iniciativa cuando todavía no había participado en ella como trataremos en detalle en el tercer capítulo.

Los trabajos consultados sobre la figura de Argenta (González-Castelao⁸⁰, y en un estilo menos académico Arámbarri⁸¹) han servido para conocer al personaje y constatar la ausencia de acercamientos a su aportación compositiva, faceta apenas conocida. Algo similar nos ha deparado la lectura de tesis recientes sobre Parada⁸² y Asins Arbó⁸³, centradas en otros apartados de su catálogo y obviando las canciones que proporcionaron a nuestro repertorio. Este hecho, sumado a otras múltiples razones de las que se dará debida cuenta, nos han empujado a incluirlas en nuestra selección final del quinto capítulo.

En algunos de los trabajos consultados se han detectado también ciertos errores en lo concerniente a nuestro objeto de estudio, como la fecha del estreno de la canción de Leoz y del conjunto de la colección a la que pertenece que Celaya recoge en su tesis sobre el compositor⁸⁴, que no desmerece en absoluto la rigurosa elaboración del texto y contenido.

La lectura del análisis propuesto por Moreno Gil⁸⁵ sobre la canción de Rodrigo, *¡Un home San Antonio!*, no descartó la necesidad de uno propio, al tomar una perspectiva que no satisfacía los objetivos definidos para nuestra tesis.

⁷⁹ José Antonio Cantal Mariño, “Antonio Iglesias Vilarelle: obra musical y legado intelectual” (tesis doctoral, Universidade de Vigo, 2015).

⁸⁰ Juan González-Castelao, *Ataúlfo Argenta: claves de un mito de la dirección de orquesta* (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2008).

⁸¹ Ana Arámbarri, *Ataúlfo Argenta. Música interrumpida* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017).

⁸² Laura Miranda González, “Manuel Parada y la música cinematográfica durante el franquismo: estudio analítico” (tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2011).

⁸³ Jesús María Gómez Rodríguez, “La música para piano de Miguel Asins Arbó: una propuesta performativa (tesis doctoral, Universidad de Alicante, 2016) y José Miguel Sanz García, “Miguel Asins Arbó: música y cinematografía. Análisis músico-visual de sus composiciones en la filmografía de Luis García Berlanga” (tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2008).

⁸⁴ Laura Celaya Álvarez, “Vida y obra de Jesús García Leoz (1904-1953)” (tesis doctoral, Universidad Pública de Navarra, 2014).

⁸⁵ María Dolores Moreno Gil, “La canción con piano de Joaquín Rodrigo. Un estudio poético-musical y psicoeducativo” (tesis doctoral, Universidad de Córdoba, 2014).

Citaremos por último algunas investigaciones localizadas, pero que finalmente no se abordaron por diversas razones como la no inclusión de ese autor en la selección final (Manuel Castillo⁸⁶), o la obtención de trabajos más concretos sobre el repertorio que nos interesaba, y a los que ya hemos hecho referencia, sin acudir a obras más extensas que contemplaban ámbitos que se alejaban de nuestro estudio (Toldrà⁸⁷, Escudero⁸⁸).

A pesar de que muchos de estos trabajos, como hemos visto, ya incluían enfoques interesantes para orientar los análisis, también fueron revisados algunos más de temática similar a la nuestra que pudieran aportar otras diversas posibilidades en las que poder apoyarnos. A tal efecto se han consultado tesis y trabajos de fin de máster (Cabezas⁸⁹, Tormo⁹⁰, López Galarza⁹¹), y literatura especializada como la propuesta de Juan Miguel González⁹² sobre semiótica y música vocal, metodología que finalmente fue descartada en nuestra investigación.

Para cerrar este estado de la cuestión nos referiremos al contexto histórico y cultural general de nuestra tesis. Aunque muchos de los trabajos reseñados a lo largo de estas páginas ya supusieron un acercamiento a esta dimensión, también se examinaron adicionalmente algunas obras específicas. Especialmente apropiada para un conocimiento de los cambios acaecidos en el segundo franquismo resultó la obra de Towson⁹³, mientras que Jordi Gracia, en su *Estado y cultura*⁹⁴ ofrece una panorámica completa de la vida cultural entre 1940 y 1962, incluido un capítulo dedicado íntegramente a la música al que ya nos hemos referido. Lo más sugestivo sin duda es su punto de vista crítico hacia lecturas simples de una época especialmente compleja, ofreciendo un estudio exhaustivo de los múltiples matices –por ejemplo, la proximidad de posturas ideológicas que de antemano podrían parecer estar en

⁸⁶ María del Mar Carrillo Donaire, “El legado lírico de Manuel Castillo, su obra vocal de cámara”, en *Entorno a Manuel Castillo*, coordinado por Francisco Cuadrado, Benito Mahedero e Israel Sánchez. (Granada: Libargo, 2016), 375-382.

⁸⁷ César Calmell i Piguillem “Eduard Toldrà, compositor (tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1991).

⁸⁸ Itziar Larrinaga Cuadra, “Tradición, identidad vasca y modernidad en la vida y creación musical de Francisco Escudero” (tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2009).

⁸⁹ Ramón Cabezas Varela, “Las canciones para voz y piano de Leonardo Balada: relación entre el lenguaje compositivo y el literario” (trabajo de fin de máster, Universidad de Vigo, 2015).

⁹⁰ Candela Tormo Valpuesta, “La musicalización de las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer (Sevilla 1837-Madrid,1870) entre 1872 y 1875” (trabajo de fin de máster, Universidad Internacional de Andalucía-Universidad de Granada-Universidad de Oviedo, 2018).

⁹¹ Carlos López Galarza, “Canciones españolas para voz y piano sobre textos de Lope de Vega: catalogación, estudio y propuesta de interpretación” (tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2012).

⁹² Juan Miguel González, *Semiótica de la música vocal* (Murcia: Universidad de Murcia, 2008).

⁹³ Nigel Townson, ed., *España en cambio. El segundo franquismo, 1959-1975* (Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2009).

⁹⁴ Gracia, *Estado y cultura...*

las antípodas— que un período como el franquismo depara. Esta reflexión, como veremos tendrá su peso específico en la investigación que presentamos en esta propuesta doctoral.

Objetivos de la investigación

En un principio, se plantearon dos objetivos generales que presentaban un carácter global y que servían como punto de arranque de la investigación :

1. Estudiar en profundidad la iniciativa musical llevada a cabo por Antonio Fernández- Cid entre 1951 y 1967, contemplando también otros enfoques como el literario, el sociolingüístico o el histórico-cultural.
2. Analizar un grupo representativo de canciones que permita establecer su panorama estilístico desde un punto de vista musical y literario.

A medida que se fue desarrollando la investigación, y en función del material e información a la que fuimos accediendo, el mantenimiento de estos objetivos generales deparó su progresiva concreción en otros objetivos muchos más específicos que contribuyeron a conformar un índice coherente que englobara la multiplicidad de enfoques que nos proponíamos. Seguidamente exponemos todos ellos, así como una breve explicación de cada uno:

- Describir el contexto histórico, cultural y musical (instituciones, compositores, intérpretes, crítica musical, iniciativas oficiales) para detectar las conexiones de la iniciativa con el panorama en el que aparecen.

- Estudiar la figura del impulsor Antonio Fernández-Cid: aspectos biográficos, trayectoria profesional, obras y labor como intermediario cultural.

- Establecer la conexión de estas composiciones con la canción de concierto en gallego desde sus inicios como melodía gallega y su posterior desarrollo en el S. XX: elementos en común, aspectos diferenciales...

- Profundizar en la vida liederística española de la época en cuanto a programación, recepción pública e iniciativas oficiales o privadas (concursos, premios...), describiendo de esta forma el marco de aparición del repertorio que

nos ocupa y prestando especial atención a la canción de concierto en otros territorios del Estado español con una situación cultural y lingüística similar (Cataluña y País Vasco).

- Comparar este repertorio con otros fenómenos coetáneos como la eclosión de la canción protesta en Galicia a finales de los 60.

- Identificar el procedimiento de encargo de las composiciones: ¿cuál era el canal de comunicación? (intercambio epistolar, conversaciones informales), ¿quién seleccionaba los poemas?, ¿existían o no mediadores?, ¿además de la música, algún poema se escribió *ad hoc* para la iniciativa?, ¿cuál fue la cronología de estos encargos?.

- Investigar el proceso de composición de las canciones: si existía o no algún condicionamiento estilístico, plazos de entrega, seguimiento del mismo por parte del crítico orensano...

- Indagar en la recepción crítica de las canciones dedicadas a Antonio Fernández-Cid: recorrido del repertorio en cuanto a difusión (conciertos, publicación...), crónicas de otros críticos sobre los estrenos, éxito de público en las distintas ediciones de los festivales celebrados en Pontevedra.

- Profundizar en el conocimiento de los festivales de Pontevedra como evento cultural: actividades, programación, aceptación, subvenciones y otras cuestiones económicas, conferenciantes, intérpretes o sinergias con otras instituciones.

- Descubrir los criterios utilizados en la elección de músicos, poetas, intérpretes y conferenciantes: razones estilísticas, amistades o contactos personales o gustos.

- Analizar la temática de los textos musicalizados para definir la existencia o no de unos patrones determinados en el conjunto del corpus estudiado, o la preferencia por una parte de la producción de un determinado escritor.

- Examinar la historia y corrientes del galleguismo para intentar comprender la cabida de este tipo de iniciativa dentro de alguno de esos parámetros ideológicos.

- Aproximarse a la situación sociolingüística del idioma gallego en la época y relacionarlo con la iniciativa de Antonio Fernández-Cid: los usos “permitidos” y las posibles implicaciones positivas que ésta tuvo en la consideración de la lengua.

- Determinar la imagen de “lo gallego” que subyace del conjunto de la iniciativa y compararla con aquella vigente y apoyada por el régimen franquista y otras instituciones oficiales como la Sección Femenina caracterizada por el énfasis en los elementos folclóricos.

- Definir las razones de la labor de promoción del crítico orensano. Es decir, ¿qué llevaba a una personalidad influyente como Fernández-Cid a persuadir durante casi dos décadas a una larga nómina de compositores españoles –incluidos algunos exiliados como Rodolfo Halffter–, portugueses (Frederico de Freitas) e incluso internacionales (como Alberto Ginastera), para que compusieran una canción de concierto sobre un poema gallego?

Metodología

A continuación, explicaremos en detalle cual ha sido el procedimiento y los pasos llevados a cabo para la elaboración de esta investigación y la consecución de los objetivos definidos. A grandes rasgos, han sido cuatro las principales líneas metodológicas empleadas en el proyecto: una minuciosa revisión documental basada fundamentalmente en fuentes primarias (partituras, epistolarios, programas de mano, noticias de hemeroteca, monografías del propio Fernández-Cid, grabaciones), el establecimiento del correspondiente estado de la cuestión por medio de una profusa revisión bibliográfica, y por supuesto el análisis y comentario desde la doble perspectiva musical y literaria.

1. Revisión documental

El hecho de que nuestro objeto de estudio apenas estuviera trabajado era sin duda un aliciente para arrancar la investigación; sin embargo, suponía a su vez un desafío por la dispersión documental del material de fuentes primarias que se preveía sería necesario para realizarla: partituras manuscritas, epistolario cruzado entre los compositores y el crítico orensano, grabaciones históricas, artículos de prensa de la época, libros escritos por el propio Fernández-Cid que hablaran sobre el encargo, testimonios de compositores o intérpretes...

El primer paso fue localizar los fondos personales de algunos de los principales actores implicados: el impulsor de la iniciativa, los compositores y el alcalde de Pontevedra durante los años en los que se celebró el *Festival de la canción gallega* en la ciudad:

- **Colección Antonio Fernández-Cid** depositada en la Biblioteca de la Fundación Juan March de Madrid (ES. 280006) desde 2012, pero en proceso de inventariado todavía. Aunque la colección está parcialmente digitalizada su consulta se puede hacer únicamente en sala.

- **Fondos personales de los compositores.** Se realizó un barrido de todo el listado de los autores implicados para intentar tener localizados sus respectivos fondos personales, aunque como es obvio por la naturaleza de la tesis, no íbamos a necesitar acceder a todos ellos. El objetivo era tener un diagnóstico inicial de la cantidad y tipología de material disponibles para agilizar la tarea posterior y ayudarnos, en parte, en la selección a realizar para el comentario analítico del quinto capítulo . Algunos de ellos, como Joaquín Rodrigo cuentan con su propia fundación privada, pero la mayoría de los fondos que buscábamos estaban custodiados en instituciones como:
 - Biblioteca Nacional de España (Gerardo Gombau, Rafael Rodríguez Albert, Manuel Parada, Joan Pich Santasusana)

 - Eresbil (Jesús Guridi, Jesús Arámbarri, Francisco Escudero, Rodrigo A. de Santiago)

- Biblioteca de Catalunya (Manuel Blancafort, Eduard Toldrà, Frederic Mompou, Manuel Valls)
 - Instituto Valenciano de la Música / Biblioteca Valenciana (Manuel Palau, Miguel Asins Arbó, Matilde Salvador)
 - Biblioteca/Archivo General de Navarra (Fernando Remacha, Jesús García Leoz)
 - Biblioteca Gabriel Miró de Alicante (Óscar Esplá)
 - Centro de Documentación Musical de Andalucía (Manuel Castillo)
 - Biblioteca del Orfeo Catalá (Fons Lluís Millet i Millet))
 - Paul Sacher Stiftung de Basel (Cristóbal Halffter)
 - Biblioteca da Universidade de Aveiro (Frederico de Freitas)
- **Archivo personal de José Filgueira Valverde.** Depositado en el departamento de Archivo Documental del Museo de Pontevedra (ES.36038.APJFV). El fondo está catalogado y completamente organizado, y el acceso es libre, pero exclusivamente en sala.

Tras esta tarea preliminar, resultaba evidente que la visita a Madrid era imprescindible para diagnosticar el material que contenía la colección Fernández-Cid, puesto que se encontraba en proceso de catalogación e inventariado y por tanto no era posible su consulta por medios digitales. La reforma que mantuvo cerrada la BFJM durante el período en que se pretendía realizar dicha visita motivó tener que postergarla hasta marzo del 2018. Finalmente, fue posible acceder al amplio fondo de Fernández-Cid que está conformado por material de muy diversa naturaleza, y que en muchos casos todavía estaba pendiente de ordenación, como así continúa actualmente:

- Partituras: Se conservan unas 76 piezas pertenecientes tanto a las dos colecciones (1951 y 1958) como a los estrenos de las distintas ediciones del

Festival de Pontevedra, muchas de ellas con la dedicatoria de los compositores. Algunas son manuscritas y otras impresas.

- Programas de mano: Fernández-Cid guardaba todos los programas de las conferencias en las que participaba. A partir de toda esa documentación fue posible completar datos, corregir fechas y lugares, realizar un inventario ordenado cronológicamente y ver el recorrido de las canciones más allá de los estrenos.
- Correspondencia: Se trata de cartas inéditas a las que se tuvo acceso después de firmar los permisos y compromisos pertinentes. Se conservan siete archivadores con cientos de cartas que hubo que revisar, puesto que no están catalogadas. Una veintena de ellas concernía a la cuestión que estamos estudiando y después de su lectura se pudieron extraer algunos datos interesantes relativos al procedimiento de encargo de las canciones y de la organización de los Festivales de Pontevedra. De todas ellas también se realizó un inventario ordenado cronológicamente, en el que se especificó además su remitente y destinatario, destacando figuras como Rodolfo Halffter o Alberto Ginastera en la escena musical, o Fernández-Oxea en el ámbito de la poesía.
- Hemeroteca: Desde la institución se facilitó un archivo PDF que contenía un conjunto de noticias procedentes de distintos medios (*ABC*, *Informaciones*, *Arriba*), centradas fundamentalmente en la segunda colección de canciones (1958), que venían a completar todo el resto de documentos estudiados en el trabajo hemerográfico realizado que se explica unas líneas más adelante.

En el lapso de tiempo transcurrido hasta poder acceder a la colección que acabamos de describir, se optó por visitar el fondo Filgueira Valverde (escritor, investigador y alcalde de Pontevedra entre 1959 y 1968, años en los que organizó junto a Fernández-Cid los Festivales de la Canción Gallega 1960-1967) depositado en la Biblioteca del Museo de Pontevedra. En dicha colección se pudo realizar un importante acopio de fuentes primarias como cartas, carteles o programas de mano sobre el evento, que resultaron de gran interés para contrastar informaciones obtenidas de otro tipo de fuentes.

A medida que la investigación avanzaba, se fueron solicitando materiales a distintos fondos de compositores, teniendo en cuenta por un lado el interés y cantidad de los contenidos de los mismos, y por otro, las necesidades requeridas según el desarrollo de nuestro trabajo. Algunas de las peticiones fueron a las siguientes instituciones: Eresbil (fondos Sabino Ruiz Jalón⁹⁵, Rodrigo A. de Santiago⁹⁶, Jesús Arámbarri⁹⁷), Biblioteca Nacional de España (fondos Gerardo Gombau⁹⁸ y Manuel Parada⁹⁹, a las que sumaríamos partituras de Victorino Echevarría o Joan Pich Santasusana presentes también en la misma biblioteca, a pesar de no estar allí conservado su fondo documental), Biblioteca de Catalunya (fondo Manuel Blancafort¹⁰⁰) y Biblioteca del Orfeo Catalá (fondo Lluís Millet i Pagés y Lluís María Millet i Millet¹⁰¹).

Del mismo modo, se visitó el **Archivo Municipal de Pontevedra** para consultar información sobre los Festivales de la Canción de Pontevedra. En él se pudieron examinar los libros de actas del Concello de Pontevedra y de la Comisión Permanente, además de los libros de Presupuestos. La información obtenida hacía referencia sobre todo a cuestiones económicas relacionadas con el evento. Todos estos datos fueron inventariados para su posterior utilización en el trabajo.

No obstante, la tarea no fue tan satisfactoria en otras instituciones con las que se contactó como el Liceo de Ourense, Conservatorio de Ourense, el Teatro Principal de Pontevedra y la Sociedad Filharmónica de Pontevedra, el Centro Gallego de Madrid o el archivo de la SGAE en Madrid, puesto que por razones de diversa índole (como un incendio en el Teatro Principal de Pontevedra), y aunque sí estuvieron relacionadas con la iniciativa estudiada, no conservaban la documentación que esperábamos encontrar en ellas.

⁹⁵Inventario Sabino Ruiz Jalón en Eresbil (Fondo A-39). <https://www.eresbil.eus/sites/fondos/wp-content/uploads/sites/11/2016/10/A39.pdf>.

⁹⁶Inventario Rodrigo A. de Santiago en Eresbil (Fondo A-148). <https://www.eresbil.eus/sites/fondos/wp-content/uploads/sites/11/2016/06/A148-Def.pdf>.

⁹⁷Inventario Jesús Arámbarri en Eresbil (Fondo A-152). <https://www.eresbil.eus/sites/fondos/wp-content/uploads/sites/11/2016/10/A152.pdf>.

⁹⁸Archivo personal de Gerardo Gombau en la Biblioteca Nacional de España (M. GOMBAU/). http://www2.bne.es/AP_publico/irVisualizarFondo.do?idFondo=35&volverBusqueda=irBuscarFondos.do.

⁹⁹Archivo personal de Manuel Parada en la Biblioteca Nacional de España (M. PARADA /). http://www2.bne.es/AP_publico/irVisualizarFondo.do?idFondo=38&volverBusqueda=irBuscarFondos.do.

¹⁰⁰Fons Manuel Blancafort en la Biblioteca de Catalunya (BC. Fons Manuel Blancafort). <https://www.bnc.cat/Fons-i-col·leccions/Cerca-Fons-i-col·leccions/Blancafort-Manuel>.

¹⁰¹Fons Lluís Millet i Pagés i Lluís M. Millet i Millet en el Centre de Documentació de l' Orfeo Catalá (CAT CEDOC 3.21). https://www.orfeocatala.cat/fons-lluis-millet-i-pages-i-lluis-m-millet-i-millet-1872-1994_369469.pdf.

Otra fuente fundamental para el estudio fue el volumen *Treinta y cuatro canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid*¹⁰² publicado en por Diputación Provincial de Ourense en 1982 que recoge de manera conjunta las dos colecciones encargadas por el crítico en 1951 y 1958, ya que de esta forma se tenía acceso a una parte importante de las partituras, así como a los prólogos realizados por Joaquín Calvo Sotelo (primer ciclo), Vicente Risco (segundo ciclo) e Isidoro Guede (volumen 1958) que estudiaremos detenidamente en el tercer capítulo. No obstante, también fueron consultadas las colecciones publicadas de manera independiente en 1952¹⁰³ y 1961¹⁰⁴ con el fin de corroborar que no existieron revisiones o modificaciones. Las partituras correspondientes a la tercera etapa de la iniciativa, las estrenadas en las distintas ediciones de los Festivales de Pontevedra, no fueron publicadas en su totalidad. Sin embargo, hemos localizado alguna de ellas publicadas individualmente o formando parte de algún volumen más amplio:

- *Obras musicais de Frederico de Freitas. Dez Canções Galegas para voz e piano*. Lisboa: Ava Musical Editions, 2016.
- *Victoriano Echevarría. Ciclo de Canciones Gallegas*. Madrid: Grafispania, 1962.
- *A música de seis poemas universais de Ernesto Guerra da Cal*. Baiona, Pontevedra: Dos Acordes, 2012.

Instante (música José María Evangelista, 1966)

Desespero (música Vicente Asencio, 1966)

Cantiga Antiga (música Matilde Salvador, 1966)

- *Cuatro canciones sobre textos gallegos: para canto y piano*; Antón García Abril. Madrid: Unión Musical Española, 1992. (también versión orquesta y voz disponible).

¹⁰² *Treinta y cuatro Canciones Gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid* (Ourense: Diputación Provincial, 1982).

¹⁰³ *Doce Canciones Gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid* (Ourense: Diputación Provincial, 1952).

¹⁰⁴ *Veintidós Canciones sobre textos de poetas orensanos dedicadas a Antonio Fernández-Cid de Temes* (Ourense: Ediciones Conservatorio de música de Ourense, 1961).

“Cando vos oyo tocar”, 1965 (texto de Rosalía de Castro)

“Todo é silencio”, 1961 (texto de Rosalía de Castro)

“As de cantar, meniña gaiteira”, 1965 (texto de Rosalía de Castro)

“Coita”, 1958 (texto de Álvaro de las Casas)

- *Desterro para canto y piano*, op.31/ Rodolfo Halffter. México D.F: Ediciones Mexicanas de Música, 1969.

En cuanto al registro sonoro de este repertorio hemos encontrado por un lado, una grabación histórica de los dos primeros volúmenes y por otro, una serie de iniciativas discográficas más o menos recientes donde aparece alguna de las canciones perteneciente al conjunto. A continuación señalamos todas ellas en estricto orden cronológico:

- *Canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid* (Vol. 1,2)
Año: 1962

Intérpretes: María Teresa Tourné (soprano), Carmen Diez Martín (piano).

Editorial: La voz de su amo. Compañía del gramófono-Odeón.

Obras pertenecientes al repertorio estudiado: *Doce canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid y Veintidós canciones sobre textos de poetas orensanos.*

- *Poemas musicados*
Año: 2001

Intérpretes: Joaquín Pixán (tenor), Alejandro Zabala (piano).

Editorial: Columna Música

Obras pertenecientes al repertorio estudiado:

Ceíño da miña aldea. M. Blancafort / R. Cabanillas

Aureana do Sil. F. Mompou / R. Cabanillas

O rei tiña unha filla. A. Argenta / R. Cabanillas

Tódolos días. Jesús Guridi / R. Cabanillas

Meus irmáns. Xavier Montsalvatge / R. Cabanillas

- *Na boca das camelias.*

Año: 2004

Intérpretes: Laura Alonso (soprano), Juan Manuel Varela (piano)

Discográfica: Clave Records

Obras pertenecientes al repertorio estudiado:

As froliñas dos toxos. E. Toldrá / A. Noriega Varela

Ceíño da miña aldea. M. Blancafort / R. Cabanillas

O rei tiña unha filla. A. Argenta / R. Cabanillas

Aureana do Sil. F. Mompou / R. Cabanillas

Desterro. R. Halffter / X.M^a Álvarez Blázquez

Panxoliña. C. Halffter/ Vicente Risco

Un home San Antonio. J. Rodrigo/ Rosalía de Castro

- *Cantata a Ramón Cabanillas* (libro-Cd)

Año: 2013

Intérpretes: Miho Naga (soprano), Rika Nishikawa (piano)

Editorial: Ronsosha (Tokio)

Obras pertenecientes al repertorio estudiado:

Aureana do Sil. F. Mompou / R. Cabanillas

O rei tiña unha filla. A. Argenta / R. Cabanillas

Tódolos días. Jesús Guridi / R. Cabanillas

Meus irmáns. Xavier Montsalvatge / R. Cabanillas

- *Cantares gallegos: Rosalía de Castro*

Año: 2013

Intérpretes: Joaquín Pixán (tenor), Teresa Novoa (soprano), Alejandro Zabala (piano).

Editorial: Andante Producciones Culturales

Obras pertenecientes al repertorio estudiado:

Cando vos oio tocar. A.G. Abril / Rosalía de Castro

Has de cantar. A.G. Abril / Rosalía de Castro

O meu corazón che mando. J. G. Leoz / Rosalía de Castro

Un home San Antonio. J. Rodrigo/ Rosalía de Castro

- *Ramón Cabanillas na música (150 anos do su nacemento)*

Año: 2014

Intérpretes: Joaquín Pixán (tenor), Alejandro Zabala (piano).

Editorial: Andante Producciones Culturales

Obras pertenecientes al repertorio estudiado:

Ceiño da miña aldea. M. Blancafort / R. Cabanillas

Aureana do Sil. F. Mompou / R. Cabanillas

O rei tiña unha filla. A. Argenta / R. Cabanillas

Tódolos días. Jesús Guridi / R. Cabanillas

Meus irmáns. Xavier Montsalvatge / R. Cabanillas

- *Colores. Galician, basque and catalonian songs*

Año: 2014

Intérpretes: Itziar Martínez Galdós (soprano), Per Arne Frantzen (piano).

Editorial: Lawo Classics

Obras pertenecientes al repertorio estudiado:

Morriña. J. Moreno Bascuñana / M. Núñez González

Lúa de vrau. R. Ferrer / Pura Vázquez

Panxoliña. C. Halffter / Vicente Risco

- *Doce canciones gallegas* (libro-Cd)

Año: 2014

Intérpretes: Itziar Martínez Galdós (soprano), Per Arne Frantzen (piano).

Editorial: Andavira

Obras pertenecientes al repertorio estudiado: *Doce canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid*.

- *L'abril ha florit: cançons, Rafael Ferrer*

Año: 2016

Intérpretes: Julio Farrés-Llongueras (soprano), Daniel Blanch (piano).

Editorial: La Má de Guido

Obras pertenecientes al repertorio estudiado: *Lúa de vrau, Pillaras* (ambas con texto de Pura Vázquez).

Asimismo, las monografías de la autoría de Fernández-Cid como *Lieder y canciones de España: pequeña historia contemporánea de la música nacional, 1900-1963*, publicado en 1963, *Músicos que fueron nuestros amigos* (Toldrà, Pérez Casas, Conrado del Campo, Schuricht, Turina, Guridi, Gigli, Cassadó, Echevarría, Arámabarri, Leoz, Argenta...) del año 1967 o *La música española en el siglo XX* de 1973, fueron de gran utilidad al contener no solo el análisis de alguna de las piezas líricas, sino otros datos de gran interés como el porqué de la iniciativa o la opinión del propio crítico sobre las canciones (bastante contrastante en ocasiones con la del autor, como en el caso de Gombau que discutiremos en detalle en su comentario específico dentro del quinto capítulo).

El otro gran bloque de trabajo de esta línea metodológica lo constituyó una ardua labor de revisión hemerográfica que se alargó durante un largo período de tiempo, puesto que implicaba no solo la búsqueda de noticias relacionadas, sino su lectura y el filtrado y comparación de la información contenida por otros medios. La tarea se dividió en tres frentes: hemerotecas digitales (Galiciana, ARCA, Biblioteca Digital Hispánica);

hemerotecas de medios particulares (*ABC, La Vanguardia, Blanco y Negro, Ritmo, Estafeta literaria, Ateneo*) y por último, una visita a la Hemeroteca Municipal de Madrid situada en el Centro Conde Duque en marzo de 2018. En esta última, se pudo trabajar con prensa que no se encuentra digitalizada, acotando la búsqueda a las fechas de la iniciativa que estamos estudiando y a medios en los que colaboró el crítico orensano: *Arriba, Madrid Diario de la Noche, Ya e Informaciones*. Se encontraron, aproximadamente, una veintena de noticias, la mayoría relacionadas con la primera colección de canciones (1951) y con los festivales pontevedreses (1960-1967), entre las que cabría destacar dos crónicas de Juana Espinós Orlando, especialmente útiles para pulsar la opinión sobre este repertorio por parte de otro crítico coetáneo.

2. Revisión bibliográfica

Si la primera línea metodológica, la revisión documental, estaba orientada al acopio de fuentes primarias, una línea paralela de trabajo era la revisión bibliográfica, es decir, el acceso a fuentes secundarias: monografías, tesis doctorales, TFM o TFG, notas al programa, artículos y otras aproximaciones parciales recientes a las canciones a estudiar. Con el fin de agilizar el posterior trabajo sobre ella, se clasificaron las fuentes obtenidas atendiendo a criterios temáticos. *Grosso modo*, este material se dividía en cinco bloques:

- Contexto cultural, histórico, sociolingüístico, musical y literario. En este bloque fue necesaria una subdivisión interna para la búsqueda bibliográfica:
 - Contexto puramente histórico y cultural de la etapa a estudiar.
 - Panorama musical (compositores, estilo, crítica, instituciones, salas de concierto).
 - Historia de la literatura gallega.
 - Contexto cultural y sociolingüístico de Galicia.

- Historia y características del género de la canción de concierto en España durante el s. XX, focalizando en el periodo que nos ocupa (1951-1968), así como sus antecedentes y los años inmediatamente posteriores y con especial atención a la escena gallega catalana y vasca.

- Trabajos acerca de la canción protesta en Galicia.

- Estudios sobre algunos de los compositores u obras presentes en las iniciativas de Fernández-Cid.
- Tesis o artículos de temática similar, de los que se pudieran extraer metodologías de análisis y trabajo.

Una vez ordenado y trabajado parcialmente todo este material (fuentes primarias y secundarias), se fue puliendo el índice inicial con el objetivo de ya un ordenamiento más definido para comenzar a dar forma a nuestro trabajo y que, salvo pequeñas modificaciones, quedaría tal cual se presenta en esta versión definitiva.

Del mismo modo y no menos importante, en este punto, se estableció un calendario de actuación. Para ello se tuvo en cuenta no solo la cantidad de tiempo disponible, sino también una distribución lógica del trabajo según criterios de complejidad y dedicación necesaria. Como resultado, se dispuso un cronograma en tres etapas con una intensidad creciente hacia el momento central y que decrecía en la tercera etapa, avanzando desde el núcleo central del estudio para acabar con la introducción y las conclusiones, como suele ser habitual en cualquier trabajo académico. El orden de escritura de los capítulos fue el siguiente: 3, 5, 2, 4, 1, introducción y conclusiones.

3. Análisis musical.

La tercera línea metodológica de trabajo fue el análisis musical, imprescindible para la elaboración del quinto capítulo y que a su vez se correspondía con uno de los objetivos generales que nos habíamos marcado: *“Analizar un grupo representativo de canciones que permita establecer su panorama estilístico desde un punto de vista musical y literario”*.

Antes de comenzar con el análisis propiamente dicho, fueron varias las tareas a realizar:

- Localización de partituras. La labor más compleja se refería al repertorio de los Festivales de Pontevedra, puesto que en muchos casos no estaban publicados, como sí era el caso de las dos primeras colecciones (1951, 1958). Algunas de ellas las conseguimos en fondos particulares de compositores ya mencionados,

otras habían sido publicadas de manera individual y fueron compradas (como el caso de Federico de Freitas) y casos concretos como las piezas de Iglesias Vilarelle, fueron cedidas generosamente por el autor de una tesis sobre éste músico gallego, el profesor José Antonio Cantal, tal y como e ha indicado en el Estado de la Cuestión. Respecto a las conservadas en la Fundación Juan March, aunque tuvimos posibilidad de consultarlas in situ, no nos pudieron facilitar copias por problemas de permisos del Legado.

- Revisión de Tesis y trabajos académicos de temática parecida para extraer metodologías de análisis.
- Lectura y valoración de análisis preexistentes de algunas de las piezas, para diagnosticar la necesidad o pertinencia de un nuevo acercamiento.

El siguiente paso era realizar una selección lo más representativa posible, ya que dada la naturaleza de la tesis no podíamos analizarlas todas. Se establecieron una serie de criterios que enumeramos a continuación:

- Representatividad de los autores a nivel musical y literario.
- Inexistencia de análisis de carácter académico.
- Excepcionalidad de la pieza dentro de la producción de un autor.
- Recorrido posterior de la canción (editorial, discográfico, versiones, etc).
- El mayor peso de un autor por el número de canciones que aportó a las iniciativas.
- Disponibilidad de documentación complementaria acerca de alguna de las canciones (cartas, partituras, etc).
- Aspectos singulares o diferenciadores referidos al compositor o escritor (exiliado, mujer, gallego, portugués, figura controvertida políticamente).
- Cierta proporcionalidad en relación al número total de canciones que conforman cada una de las etapas: 12, 22, 60.

Finalmente seleccionamos un total de 21 canciones repartidas de la siguiente forma: 4, 7, 10 correspondientes a *Doce canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid*, *Veintidós canciones sobre textos de poetas orensanos dedicadas a Antonio Fernández-* y

Festivales de la Canción Gallega de Pontevedra respectivamente y una pieza más, que aunque no se estrenó en este marco, si parece haber sido encargada para este fin.

Para la realización de los comentarios analíticos, no se empleó un único método si no que éste se adaptó en función de las características o elementos más importantes a destacar en cada pieza. Primeramente, se trabajó sobre la partitura, para luego redactar y transcribir toda la información.

En todas ellas se incluyó una breve introducción con datos acerca del compositor/a y escritor/a, o la obra a la que pertenece el poema musicado. Seguidamente un comentario sobre la temática del texto y la forma (tipo de versos, tipo de estrofa) que comentaremos en detalle en el siguiente apartado referente al análisis literario. Luego, un apunte general sobre la forma musical (secciones, número de compases), y a continuación un esquema, en forma de tabla, en el que fusionamos forma musical y literaria para ver de una manera más clara la correspondencia entre ambos planos a nivel estructural, incluyendo también las principales áreas tonales. Señalemos, a modo de ejemplo, la tabla elaborada para la canción *Costureira de Catoira*, con música de Sabino Ruiz Jalón y texto de Baldomero Isorna, estrenada en la última edición del *Festival de la canción gallega de Pontevedra* (1967):

A	B	A	CODA
Introducción: cc.1-2	Introducción: cc.22-25	Introducción: cc.53-54	cc.63-69
a: cc.3-10	b1: cc.26-38	a: cc.55-62	Mi b M
Mib M	Lab M	Mi b M	
a': cc.12- 21	b2: cc.39-44		
Mib M	Mib M		
Estrofas 1, 2	b3: cc.45-52	Estrofa 1	verso 1
	Mib M		
	Estrofas 3, 4		

Posteriormente desarrollamos la información esquemática de la tabla, describiendo en detalle elementos como: frases, semifrases, tipos de acordes, diseños melódicos. También hubo espacio para los elementos retóricos presentes en las canciones y otras cuestiones más

particulares de cada caso como la posible omisión consciente de determinadas estrofas de un poema, la presencia de motivos del folclore gallego como material temático o la existencia de versiones orquestales o corales de algunas de ellas.

Esta parte de la investigación no estuvo exenta de inconvenientes. El primero de ellos, fue el relativo al tiempo invertido, puesto que se extendió mucho más de lo que estaba previsto, no solo por interrupciones en la tarea por motivos laborales, si no que la redacción absorbió un número de horas mucho mayor del que se pensaba en un primer momento. La complejidad residía en dar forma a una información que podría resultar monótona a la lectura por la necesidad obvia de emplear un lenguaje técnico que podría resultar reiterativo sino se cuidaban ciertas repeticiones. A ello se sumó el hecho de que nos vimos obligados a realizar pequeñas variaciones en la selección preliminar de canciones que teníamos para analizar por varios motivos, principalmente el hecho de no obtener la partitura de alguna de las piezas o de hacerse solo con algunas partes (como fue el caso de *Mariñeira* –Sabino Ruiz Jalón / Baldomero Isorna– de la que hemos conseguido solo fragmentos de otras versiones que realizó, pero en ningún caso la original para voz y piano ni ninguna otra de manera íntegra).

Todo ello, junto a otros motivos personales y circunstanciales, contribuyó en parte a la readaptación del calendario de trabajo y la necesidad de ampliar los plazos de entrega de la tesis mediante la solicitud de dos prórrogas.

4. Análisis literario

A nivel literario el trabajo contó con el asesoramiento de la codirectora María do Cebreiro Rábade, doctora en teoría de la Literatura y profesora del departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Lingüística General en la Universidade de Santiago de Compostela. El primer paso, fue elaborar una clasificación de los escritores por generaciones o corrientes estilísticas siguiendo libros de historia de la literatura como los clásicos de Carballo Calero o Dolores Vilavedra. También se llevó a cabo, en la medida de lo posible una localización de los poemas en el conjunto de la obra de los escritores. Seguidamente se realizó una lectura general del conjunto de los textos, para ver si existía alguna pauta en cuanto a la temática.

Una vez seleccionadas las canciones conforme a los criterios ya señalados, se realizó un análisis literario más concreto de las piezas elegidas: temática, tipo de verso, tipo de rima,

estrofa, elementos simbólicos, comparación con el poema en su versión original para detectar posibles cambios u omisiones. Obviamente, el nivel de profundidad era mucho menor que en el caso musical dada la naturaleza musicológica de la tesis.

Una quinta línea metodológica de trabajo planteada en un principio eran las entrevistas a familiares del crítico orensano, intérpretes de estrenos o reposiciones recientes, y compositores implicados que todavía vivían, como Buenagu o Halffter. Finalmente ésta fue descartada ya que podría suponer un problema de encuadre en la estructura del trabajo, teniendo en cuenta la diversidad de perspectivas de la que ya partíamos, privilegiando además protagonismos personales en detrimento de una perspectiva global.

Estructura de la tesis

Para la organización de la tesis doctoral, se ha planteado una estructura general dividida en cinco capítulos, enmarcados por esta introducción y unas conclusiones finales.

En el capítulo introductorio, se incluye, como es habitual, una breve presentación, la justificación e interés de la temática de investigación, los objetivos e hipótesis que se pretenden discutir, la metodología empleada y un estado de la cuestión preliminar, complementado con apreciaciones adicionales, de ser necesarias, distribuidas a lo largo del texto.

A continuación, el primer capítulo ofrece una contextualización sintética del tema de estudio, y en él se recoge un breve marco histórico y cultural de la iniciativa, un repaso al panorama musical del momento con atención a las principales instituciones, la crítica musical, los compositores o la evolución del estilo, y por último, un subapartado dedicado al impulsor de la iniciativa, Antonio Fernández-Cid, con unos apuntes biográficos y un repaso a su trayectoria profesional y principales aportaciones literarias.

Seguidamente, el segundo capítulo sirve para encuadrar nuestro repertorio en relación a varios de sus referentes. Primeramente, su propia tradición, con una retrospectiva sobre el repertorio de canción gallega de concierto desde su nacimiento en el s.XIX, como la mayoría de repertorio europeo de este tipo (*lied, mélodie*), con el género de la melodía gallega, hasta llegar a las canciones encargadas por el crítico orensano a mediados del s.XX.

En la parte central, se analiza la situación general de la canción en España durante el franquismo, con atención especial a dos escenas con muchas similitudes con Galicia, Cataluña y País Vasco, al disponer de una cultura e idioma diferenciados. Finalmente, se plantea un acercamiento a un fenómeno aparentemente antagónico en muchos de sus planteamientos, la canción protesta en gallego, que se inicia muy próxima en el tiempo (1968) y que como veremos también tendrá ciertos puntos en común.

Tras estos apartados contextuales, el capítulo central, el tercero, se centra en la iniciativa propiamente dicha, con especial atención a aspectos como el procedimiento de encargo, una descripción detallada de las distintas etapas del proyecto –incluyendo un minucioso análisis de la programación de los Festivales de la Canción Gallega de Pontevedra–, la clasificación generacional y estilística de músicos y poetas implicados, además de un acercamiento a los difusores (intérpretes y conferenciantes) y una revisión de las temáticas de los textos. Posteriormente, el cuarto capítulo supone una pieza complementaria del anterior, al proponer un estudio del proyecto desde otros enfoques como su ubicación ideológica, con un repaso a las distintas corrientes dentro del galleguismo; la situación sociolingüística del idioma gallego en el momento de aparición del repertorio y sus posibles aportaciones a la mejora de la misma; un examen de la imagen de “lo gallego” subyacente a la iniciativa y su relación con la visión aceptada por el franquismo; además del planteamiento de una serie de hipótesis sobre qué razones pudieron estar detrás del mencionado proyecto.

El quinto y último capítulo consiste en un estudio pormenorizado de un grupo representativo de canciones desde un punto de vista musical y literario. En primer lugar se incluye la selección realizada (21 piezas en total: 4 de la primera colección, 7 de la segunda y otras 10 de los festivales pontevedreses) así como los criterios y justificación empleados en ella. Después, vendría el análisis propiamente dicho, en el que no se ha empleado un único método, aunque sí un esquema general común, puesto que se ha intentado amoldarse a las características intrínsecas de cada pieza para destacar aquellos elementos más relevantes en cada caso. Por último, tras la finalización de la tarea analítica, y dado que no existía un estudio de conjunto previo del repertorio contemplado, se ha decidido incluir unas conclusiones de capítulo, ya que ese era precisamente el interés que se perseguía: establecer el panorama estilístico de las canciones, determinando si existía o no una única línea compositiva, y esclareciendo las características esenciales del conjunto.

Para terminar, y como en todo trabajo académico, unas conclusiones finales cierran el texto a modo de recapitulación y reflexión general de algunos de los aspectos más relevantes abordados, seguidas de la bibliografía y anexos. En éstos se han intentado incluir algunos de los documentos más destacados que han sido nombrados a lo largo de la tesis como cartas, programas de mano, artículos de periódico, críticas o partituras.

1. CONTEXTO DE GESTACIÓN DEL REPERTORIO DE CANCIÓN DE CONCIERTO EN GALLEGO IMPULSADO POR ANTONIO FERNÁNDEZ-CID (1951-1967)

1.1. Contexto político y cultural

El franquismo es el nombre con el que se conoce la dictadura implantada en España por Francisco Franco tras el fin de la Guerra Civil (1936-1939) y que perduraría casi cuarenta años, hasta la muerte del dictador en 1975. Este largo período acostumbra a dividirse en dos grandes etapas por parte de los historiadores: el primer franquismo (1939-1959) y el segundo franquismo (1959-1975). Podemos decir, por tanto, que el proyecto que estamos estudiando abarca parte de los dos tramos debido a su extensión temporal (de 1951 a 1967).

El régimen de Franco se apoyó en distintas instituciones (Iglesia, Ejército y Falange) y grupos o “familias” (monárquicos, tecnócratas y franquistas “puros”) que irían ganando o perdiendo poder e influencia en los distintos momentos y cambios de gobierno que se producirían. Estos juegos de equilibrios de fuerzas permiten distinguir tres momentos dentro de la dictadura: uno inicial, de hegemonía falangista o etapa azul (1939-1945), el segundo con predominio de los católicos y que se prolongó hasta finales de los cincuenta, y, la última parte de la dictadura conocida como tecnócrata, en la que el poder residió en miembros del Opus Dei.

No obstante, los principios ideológicos que sustentaban el régimen permanecieron en cierto modo constantes y apoyados por las diferentes facciones. Eran los siguientes: Nacional-patriotismo, Nacional-Sindicalismo, Nacional-Catolicismo, Antiliberalismo, Anticomunismo y una clara oposición al judaísmo y la masonería. Nigel Townson habla en este sentido de que:

Lo que es indiscutible es que la coalición que constituía la dictadura franquista estaba unida por un conjunto fundamental de creencias. Por un parte, todas las fuerzas del franquismo compartían su común hostilidad a la democracia, el liberalismo, el comunismo (y “sus cómplices y secuaces”), el materialismo y el ateísmo. Por otra parte, todos defendían un Estado fuertemente centralizado, un Gobierno autoritario, una prepotente identidad nacional, un orden social profundamente conservador y el papel central de la Iglesia católica en la vida cultural y social española¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Nigel Townson, ed., *España en cambio. El segundo franquismo, 1959-1975* (Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2009), XVIII.

La década de los años 40 fue la más dura en muchos sentidos: el hambre y la pobreza generada por la guerra que había supuesto un duro varapalo al crecimiento demográfico, infraestructuras e industria del país; la represión más extrema; en lo económico, la política autárquica que agudizaba los desastres del conflicto civil, las cartillas de racionamiento y el mercado negro; y, cómo no, el aislamiento internacional tras el fin de la Segunda Guerra Mundial (retirada de embajadores, cierre de fronteras de países como Francia, exclusión de la ONU...).

Sin embargo, a principios de los años 50, fecha coincidente con el inicio de la primera etapa de la iniciativa de Fernández-Cid que estamos estudiando, la situación cambió radicalmente para el régimen franquista gracias a las circunstancias contextuales: la Guerra Fría entre EE.UU y la URSS (1947-1991). El anticomunismo del régimen y su fuerte apego al catolicismo, sumados a una cuestión de puro interés estratégico de Estados Unidos, supusieron el final del aislamiento internacional que sufría España.

En 1951 se produjo el retorno de los embajadores extranjeros a nuestro país y a lo largo de toda la década España se incorporó a distintos organismos internacionales: la FAO (Organización para la Alimentación y la Agricultura) en 1951, la UNESCO en 1953, la ONU en 1955, la OTI (Organización Internacional del Trabajo) en 1956, la OIEA (Organización Internacional de la Energía Atómica) en 1957, la OECE (Organización Europea para la Cooperación Económica), el FMI (Fondo Monetario Internacional) y el BIRF (Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento) en 1958, y el GATT (Acuerdo General sobre Aranceles y Comercio) en 1960. En el plano musical destaca la incorporación de España en 1955 a la SIMC (Sociedad Internacional para la Música Contemporánea).

Asimismo, en 1953, se firmaron dos acuerdos fundamentales: el Concordato con la Santa Sede, que regulaba las relaciones Iglesia- Estado; y el Acuerdo hispano-americano, por el que, a cambio de ayudas económicas, EE.UU. podía usar las bases militares de Rota, Morón, Zaragoza y Torrejón de Ardoz, de gran importancia estratégica.

El nombramiento de Ruiz-Giménez en 1951 como ministro de Educación Nacional fue un hecho paradigmático que propició una etapa de aperturismo intelectual que se prolongó hasta la siguiente remodelación del gobierno llevada a cabo por el dictador en 1957 –tras importantes revueltas estudiantiles el año anterior que desembocaron en un grave crisis política–, que supuso que los tecnócratas del Opus Dei asumieran un papel protagonista.

Entre 1957 y 1969 se desarrolló la conocida como “tecnocracia”. Los cambios llevados a cabo en el plano económico a lo largo de la década de los cincuenta (los acuerdos con EE.UU y el ingreso en la ONU ya comentados, la vuelta al mercado libre y la disminución del intervencionismo y el proteccionismo por parte del Estado) condujeron al fin de la autarquía en el año 1959 y a la implantación del primer Plan de Estabilización por parte del nuevo gobierno. Algunos de los objetivos que se perseguían eran el control de la inflación, liberalizar la economía española o integrarla en el contexto europeo. El éxito de estas medidas, sumado a los créditos internacionales, generó un importante crecimiento económico entre 1960 y 1974, conocido como el “milagro económico español”, que fue posible también gracias al auge del turismo, la expansión industrial (paso de una economía agrícola a una industrial) y la emigración interior y al extranjero.

El turismo, que contaba desde 1951 con un ministerio propio –el Ministerio de Información y Turismo–, la emigración o la urbanización de la sociedad española, supusieron no solo estímulos para el cambio y auge económico, sino que también fueron agentes de modificación social y moral, por el contacto con otras realidades y el creciente acceso a medios de comunicación como la radio, la prensa o la televisión. Townson defiende así esta opinión:

Los cambios socioeconómicos sin precedentes de los años sesenta y comienzos de los setenta influyeron en toda la gama de actitudes y valores, desde las relaciones y expectativas sociales a las costumbres sexuales y las prerrogativas morales, que conjuntamente componían lo que podría describirse como la “mentalidad” de los españoles durante este período¹⁰⁶.

En los años 60 se produce también un aumento importante de la población, un auténtico “baby boom”. Otros cambios significativos a nivel social son la progresiva incorporación de la mujer al mercado laboral, el aumento de las clases medias, la extensión generalizada de la educación superior, o la incorporación a lo que algunos autores llaman “revolución consumista”.

En esos mismos años, y durante el período comprendido entre 1959 y 1973, se amplía la oposición al régimen tanto en lo social (obreros, universitarios y ciertos sectores de la Iglesia), como en lo político (izquierdas: PCE, PSOE; derechas: monárquicos y demócratas

¹⁰⁶ Townson, *España en cambio...*, XXVIII

cristianos; nacionalistas: ERC, PNV), lo que irá minando la pervivencia de la dictadura, junto a otros acontecimientos internacionales como la crisis del petróleo de 1973.

Todo este devenir histórico que acabamos de explicar presenta una relación bidireccional con en el plano cultural, ya que muchos de los acontecimientos políticos provocarán cambios en esta esfera, y a su vez, movimientos y agentes artísticos ejercerán influencia sobre el aparato gubernamental.

En el momento de reincorporación a la escena internacional, el régimen llevó a cabo reformas y aprobó medidas liberalizadoras en ámbitos como la cultura y la economía, que contribuyeran a transmitir una imagen de aperturismo y libertad, en un intento de mejorar la consideración que las potencias extranjeras tenían de España. En cuanto a este uso de la cultura como herramienta de legitimación en el exterior, Ferrer Cayón recoge un listado de iniciativas oficiales llevadas a cabo en los primeros años de la década de los 50 que señalamos a continuación y que vendrían a demostrar esa instrumentalización cultural¹⁰⁷ :

- 1951: I Bienal Hispanoamericana de Arte, Ministerio de Información y Turismo.
- 1952: Festival de Granada, Festival de Santander, Museo Nacional de Arte Contemporáneo.
- 1953: Filmoteca Nacional, Semana Internacional de Cine de San Sebastián, Museo de Arte Abstracto de Tenerife, I Congreso de Arte Abstracto de Santander, Patronato Nacional de Información y Educación Popular.
- 1954: Festival de Teatro de Mérida, II Bienal Hispanoamericana de Arte, Plan Nacional de los Festivales de España (en el que acabarían incluidas algunas de las últimas ediciones del Festival de la Canción Gallega de Pontevedra).

¹⁰⁷ Ferrer Cayón, “La instrumentalización política de la cultura durante el primer franquismo”, 41-42

Jordi Gracia señala que en este ambiente de cambio también se empezó a fraguar en los años 50 una ruptura en el plano cultural, con la eclosión de iniciativas como *El Paso*, *Equipo 57*, *Grupo Parpalló*, o por medio de la aparición de colecciones editoriales y publicaciones innovadoras como *Biblioteca Breve Seix Barral*, *Editorial Taurus*, *Ínsula*, *Revista y Destino*, llevadas a cabo en muchos casos por artistas que se habían formado en círculos oficiales, y añade que:

No son pocas cosas, y no están todas, pero todas ellas comparten lo mismo: la ruptura con la encriptada, inhóspita, autárquica y confesional respiración de la cultura franquista y la consolidación de lo que han sido indicios y esfuerzos marginales entre jóvenes profesores universitarios, escritores, críticos, ensayistas forjados en medios oficiales, a menudo desde convicciones falangistas, y sin embargo capaces de salir de ese circuito cerrado y esterilizante por ansiedad, por curiosidad, por emulación de otras épocas pasadas antes de la guerra, cada vez menos ignoradas¹⁰⁸.

Para finalizar esta breve contextualización inicial, no podemos dejar de analizar el ambiente sociocultural gallego en aquellos años, dada la vinculación clara del proyecto que estamos estudiando con Galicia. Como en el resto de España, la década de los 40 fue la de mayor represión sobre la población en general, y sobre los intelectuales galleguistas en particular. Varios de ellos fueron fusilados (Ánxel Casal o Alexandre Bóveda), algunos depurados y multados (Otero Pedrayo, Fernández-Oxea o Antón Fraguas), y otros muchos forzados al exilio (Castelao o Luis Seoane).

A nivel político, el Partido Galeguista, del que ya se habían escindido antes de la Guerra Civil algunos galleguistas conservadores como Filgueira Valverde o Vicente Risco, continuó su actividad en el exterior, con instituciones como el Consello de Galicia fundado en 1944 en Montevideo o el pacto Galeuzca con catalanes y vascos. En el interior quedaron algunos vestigios clandestinos que desaparecerían tras la detención de algunos de los dirigentes más destacados, como Ramón Piñeiro a finales de la década.

El gallego, aunque no fue prohibido expresamente, sí recibió una minusvaloración clara por parte de las autoridades, sufriendo el azote de la censura y quedando relegado a la consideración de dialecto para usos menores. Xosé Manuel Dasilva, a este propósito, se refiere a:

[...] la obsesión lingüística que presidió buena parte de las decisiones adoptadas por la censura franquista, con el ánimo sobre todo de fiscalizar el abanico de potencialidades de las respectivas lenguas propias. En lo que corresponde al idioma gallego, sobresale la imagen inferior que las

¹⁰⁸ Gracia, *Estado y cultura...*, 26-27.

autoridades del Régimen manejaban como «lengua vernácula», esto es, sirviendo de instrumento a fines básicamente domésticos. En efecto, la tolerancia con respecto al gallego, cuando se encuadraba en esferas como el lirismo, el folclore, el humor o incluso la exaltación de la dictadura, quedaba patente en muchos de los informes de los censores¹⁰⁹.

La publicación de obras en gallego durante la Guerra Civil y en los primeros años de la posguerra se ciñó básicamente a la poesía, con títulos como *O amor, o mar, o vento e outros gozos* (Ángel Sevillano, 1938), *Do ermo* (Antón Noriega Varela, 1946), o *Cómaros Verdes* (Aquilino Iglesias Alvariño, 1947).

Esa visión tergiversada del idioma se extendió a la perspectiva de lo gallego en general aceptada por el franquismo, con una imagen profundamente estereotipada y cargada de tópicos que se transmitió desde iniciativas oficiales como el NO-DO o los Coros y Danzas de la Sección Femenina, un aspecto que discutiremos en detalle en el capítulo cuarto.

En el tránsito a los años 50, y llegando ya por tanto a nuestro marco cronológico de referencia, surgieron lo que Francisco Fernández del Riego llamó “primeras muestras de recuperación”¹¹⁰. Tras la debacle de la década anterior, se ponen en marcha editoriales como la *Colección Benito Soto* (1948), *Bibliófilos Gallegos* (1949) o *Monterrey Ediciones* (1950); y revistas como *Alba*, *Mensajes de Poesía*, *Xistral*, *Aturuxo* o el “Suplemento de los Sábados” del diario *La noche*, iniciativas todas que incluirán parte de sus textos editados en gallego.

El que sin duda constituyó un hecho determinante en la historia de la cultura gallega fue el nacimiento de la Editorial *Galaxia* en el año 1950 por iniciativa de Fernández del Riego, Xaime Isla y Ramón Piñeiro. Esta empresa cultural fue interpretada en el plano político como una vía “culturalista” o “posibilista”, frente a los galleguistas del exilio que siguieron defendiendo la lucha política. Su objetivo principal fue la recuperación del prestigio de la cultura y lengua gallegas a través del rescate de clásicos de la literatura y el impulso de obras de nueva creación de todos los géneros, incluyendo traducciones de libros de reconocida fama internacional. Otro de los logros fundamentales fue la integración de autores de distintas generaciones y sensibilidades políticas.

¹⁰⁹ Dasilva Fernández, “La traducción al gallego y la censura franquista”, 21.

¹¹⁰ Fernández del Riego, *A xeración ...*, 13.

Fuera de Galicia, también se desarrolla una importante labor cultural, tanto en el exilio americano como en otros lugares, como Madrid. Los galleguistas afincados en países latinoamericanos como Argentina, México, Uruguay o Cuba crearán sus propias editoriales y revistas, y en 1954 llevarán a cabo una protesta ante la UNESCO por el maltrato que el gallego estaba sufriendo por parte de las autoridades franquistas. Por otro lado, intelectuales galleguistas afincados en la capital de España formaron en 1958 el grupo *Brais Pinto*.

Las protestas universitarias a las que hemos aludido y que supusieron el cese del ministro Ruiz-Giménez en 1956 también se dieron en Galicia. La Universidad de Santiago de Compostela fue un foco de resurgimiento del nacionalismo político gallego, gracias en parte a la influencia de las tertulias culturales de intelectuales de Galaxia como Ramón Piñeiro. Las inquietudes políticas de las nuevas generaciones, cristalizarían en el nacimiento de partidos nacionalistas de izquierdas como el PSG (Partido Socialista Galego, 1963) y la UPG (Unión do Povo Galego, 1964) en la década siguiente.

En los años 60 se continuó en la senda de recuperación de la vida cultural gallega y de la presencia pública del idioma, gracias en parte a la aprobación de medidas liberalizadoras que permitieron el surgimiento de asociaciones culturales como *O Galo*, *O Facho*; la publicación de revistas fundamentales como *Grial*; la celebración del Día de las Letras Galegas (desde 1963); o la inclusión de muchos galleguistas en instituciones que habían sido anteriormente depuradas, como la Real Academia Gallega. Asimismo, la oposición al régimen quedó patente en el surgimiento de los partidos políticos anteriormente mencionados o en el nacimiento de fenómenos culturales como la Canción Protesta gallega encabezada por el colectivo Voces Ceives a partir de 1968¹¹¹.

1.2. Contexto musical: instituciones, compositores y crítica musical

En este epígrafe intentaremos dibujar una panorámica sucinta de la escena musical española en los años que vieron nacer el repertorio estudiado en esta tesis; abordaremos, pues, cuestiones como el estado de la creación y la evolución y cambios del estilo musical, las instituciones más determinantes, o el papel jugado por la crítica musical y sus figuras

¹¹¹ Franco, *Os anos escuros...*

más fundamentales, con el fin de intentar establecer lazos entre esos elementos generales y nuestro propio objeto de estudio.

Para comenzar, conviene señalar que la década de los 50 supone a nivel musical una especie de transición que traza una línea evolutiva desde un estilo profundamente conservador, el neocasticismo, imperante en los primeros años de la dictadura, hasta la implantación generalizada de lenguajes de vanguardia en la década de los 60. Este proceso, como la mayoría de cambios históricos y culturales, no fue repentino, sino fruto de una suma de factores de carácter contextual, institucional e incluso personal que se fueron gestando a lo largo de varios años y que a continuación detallaremos.

Al igual que en el plano político comentamos que los años 40 fueron los más duros en la situación social y económica, la fuerte represión a la que fue sometida la población también se reflejó en la vida cultural. La línea oficial en el ámbito musical promovió la claridad formal, la expresividad y el rechazo a las vanguardias, rasgos que cristalizarían en el estilo conocido como neocasticismo, donde destacan compositores como Joaquín Rodrigo, José Muñoz Molleda o Jesús García Leoz.

Fueron también habituales los homenajes a grandes figuras del pasado musical como Francisco Guerrero, Cristóbal de Morales, Tomás Luis de Victoria o Antonio de Cabezón; y se llevó a cabo una apropiación intelectual de autores como Manuel de Falla o Felipe Pedrell. En esta misma línea conservadora y nacionalista, se impulsó la traducción de óperas al español, el control ideológico de iniciativas como el Concurso Nacional de Música, que quedó reflejado en sus bases, los premiados y miembros del jurado de las ediciones de la inmediata posguerra, o la limitación del repertorio programado por las principales agrupaciones del país. Así mismo, se hizo un uso propagandístico de la música al servicio del Estado mediante la exaltación del folclore a través de instituciones como la Sección Femenina y el empleo de himnos que tal y como explica Pérez Zalduondo, con sus “letras cargadas de alusiones a la *patria* en abstracto y de la retórica característica de la época, fueron vehículos eficaces a través de los cuales se propagaba el pensamiento oficial del régimen”¹¹². La misma autora expone de manera concisa algunos de estos elementos:

Aunque el folclore e himnos fueron las dos formas en las que la práctica musical resultaron más útiles al nuevo Estado, sus responsables no desatendieron la organización de las distintas manifestaciones

¹¹² Pérez Zalduondo, “De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones...”,102.

de la vida cultural en el marco de las instituciones que se estaban creando, ni olvidaron definir el estilo musical oficial, aunque esto último se hiciera por negación: fuera de lo español quedarían los lenguajes de vanguardia, que paradójicamente habían sido liderados por Manuel de Falla y utilizados por miembros de la joven generación de músicos durante las décadas de los veinte y treinta¹¹³.

Los primeros síntomas de que algo nuevo empezaba a fraguarse pueden encontrarse ya a finales de esta década de los 40, cuando algunas de las personalidades más influyentes a nivel musical como Joaquín Rodrigo, Federico Sopena, el propio Antonio Fernández-Cid, y otros intelectuales como Gerardo Diego, expresaron en diversidad de artículos de las principales revistas culturales (*Escorial*, *Música*) el estancamiento que la música española estaba viviendo y la necesidad de introducir novedades y cambios. A continuación recogemos algunos ejemplos a este respecto:

Si el espectador es sensible sentirá preocupación, verdadera preocupación por esta especie de romanticismo redescubierto. Si yo no pensase que la vida musical española necesita, llegado ya el momento de su perfección en el aspecto «oficial», cuadros de exigencias nuevas, armaduras de comprensión cultural, arranques decisivos de novedad, no hubiese escrito este ensayo. Nunca fue más oportuno el diálogo ni más inoportuno el silencio¹¹⁴.

Mientras en España –en Madrid– no exista un teatro de ópera, con temporadas fijas, coros y orquesta bien conjuntados; mientras no se confíen al fuego purificador decorados y vestuarios; mientras las óperas no se ensayen con detenimiento, para lo que ha de prohibirse la función diaria; mientras en fin, no se nombre un director escénico, de poderes tan amplios y reconocidos como el maestro al frente de orquesta y cantantes; es decir, mientras se persista en tentativas de índole similar a la que ahora se desarrolla, debiera evitarse el título de «Temporada oficial», para reemplazarle por el de «Bolos líricos». No puede ser. El espectáculo resulta penoso y se hace más digno de una crónica festiva que de una crónica normal¹¹⁵.

Nada importante puede señalarse merecedor de un comentario exclusivo. No se han publicado, que sepamos, ni libros importantes en la bibliografía arqueológica o estética de la música, ni partituras nuevas de alta calidad. Ni hay señales de renovación de fondo en la educación de los futuros músicos ni de reorganización no menos de fondo en la estructura social de la vida de músicos y músicas. Siguen faltando locales propios y la música viviendo de prestado. Podía pensar el lector que el cronista se siente abatido por el pesimismo. No es eso. Si no hay en el plazo brevísimo de un mes nada definitivo en cuestión de mejora en cualquiera de los aspectos que hemos apuntado, no deja de haber síntomas de progreso y, sobre todo, inquietud, conciencia de una necesidad, apetencia y exigencia de remedio en profesionales y aficionados; y esto ya es algo, y en fecha próxima podrá ser mucho a poco que quien deba quiera enterarse¹¹⁶.

¹¹³ Pérez Zalduondo, *Una música...*, 220.

¹¹⁴ Federico Sopena, “Ortega y Gasset y la música”, *Escorial* 57 (abril 1949): 343-350.

¹¹⁵ Antonio Fernández-Cid, “El Teatro lírico en España: El Sábado de gloria musical”, *Música* 25 (mayo 1946): 17.

¹¹⁶ Gerardo Diego, “Las Crónicas: Crónica musical”, *Escorial* 64 (diciembre 1949): 1101-1105.

Más allá de estos reproches, se dieron una serie de circunstancias de mayor calado que permitirían iniciar el camino hacia la modernidad musical y estética. Gemma Pérez Zalduondo señala algunas de ellas:

Los elementos que posibilitaron el cambio fueron diversos: personalidades e instituciones que venían ejerciendo sus responsabilidades en el campo de la música desde el final de la Guerra Civil; organismos de nueva creación encargados de elaborar una imagen cultural distinta para el régimen que facilitase su aceptación en los foros internacionales y en Europa; jóvenes compositores, intérpretes y críticos que se incorporan ahora a sus tareas al mismo tiempo que una nueva generación asiste a los conservatorios y conciertos, con una implicación ideológica mucho menos intensa que la de sus mayores y, por el contrario, ávidos de novedades; algunos exiliados, como Óscar Esplá, deseosos de retornar a España y—otro retorno—la lenta incorporación a la vida musical de los que habían permanecido silentes en el interior¹¹⁷.

El mandato de Ruiz-Giménez como ministro de Educación Nacional (1951-1956) actuó como catalizador fundamental para que algunos de estos factores que empezaban a favorecer una cierta evolución se plasmaran en un cambio real. Bajo su ministerio, caracterizado por el aperturismo intelectual, se designan varios nombramientos clave de figuras de origen falangista que en ese momento se orientaban más hacia un reformismo moderado, como fue el caso de Federico Sopena como director del Conservatorio de Madrid, Pedro Laín Entralgo como rector de la Universidad de Madrid y Antonio Tovar de la de Salamanca. Es de nuevo Gemma Pérez quien señala de manera evidente esta idea de “cambio desde dentro”:

En definitiva, podemos afirmar que instituciones que formaban parte de una estructura de poder dictatorial fueron utilizadas como caminos del cambio gracias al concurso de las personas, que moviéndose en su interior o su entorno, tuvieron voluntad clara y decidida de buscar caminos de renovación¹¹⁸.

Algunas de las metas perseguidas por Ruiz-Giménez como ministro de educación fueron la implantación de la música en el Bachillerato o el acercamiento de los estudios musicales a la Universidad, con el precedente de la creación de la Cátedra Manuel de Falla en 1947 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central de Madrid o la fundación en 1943 del Instituto Español de Musicología por iniciativa de Higinio Anglés y dentro del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Daniel Moro, a este respecto, comenta que, además, con la decisión de incorporar a los estudiantes de música al

¹¹⁷ Pérez Zalduondo, *Una música...*, 183.

¹¹⁸ Pérez Zalduondo, *Una música...*, 188.

SEU en 1952 “se elevaban las enseñanzas de los conservatorios españoles al rango de estudios universitarios”¹¹⁹.

También en la única institución estrictamente musical, la Comisaría de la Música, se produce un relevo tras la muerte de Joaquín Turina en 1949, tomando su puesto Bartolomé Pérez Casas, que conseguirá importantes metas como la reforma de la ONE, o la contribución a hechos fundamentales como la vuelta a España de Óscar Esplá.

En 1951 se crea el Ministerio de Información y Turismo, del que dependerá el Ateneo de Madrid, o empresas culturales tan importantes como los Festivales de España a través del Patronato Nacional de Información y Educación Popular. El primero de ellos, el Ateneo, especialmente con su Aula de Música, contribuyó de forma notable a la renovación del repertorio programando conferencias, conciertos y homenajes a compositores como Stravinsky. Su director fue el crítico musical Fernando Ruiz Coca, quien en 1953 se expresaba de la siguiente forma en la revista de la institución, *Ateneo*:

[...] ampliar el repertorio de las obras cuyo estilo es ya admitido como normal y dar a conocer lo más significativo de la música de nuestro siglo. Con esta labor, que pudiéramos calificar de informativa, y cuya enunciación no es tan obvia como pudiera parecer, se puede aspirar a la creación de un estado de conciencia actuante en cuanto al momento artístico que vivimos, condición primera e indispensable para alcanzar el punto de madurez que dé el fruto de un público con estilo¹²⁰.

A este proceso de renovación del repertorio también contribuyeron otros factores, instituciones e iniciativas de divulgación. Por un lado, organismos gubernamentales como la Delegación Nacional de Educación y la Dirección General de Relaciones Culturales permitieron que algunos jóvenes compositores pudieran realizar estudios en el extranjero, lo que les puso en contacto con otras realidades y culturas musicales.

Por otro, el Conservatorio de Madrid fue un foco importante, con seminarios, cursos y ciclos para la difusión de la música contemporánea (“Conciertos del Conservatorio”, “Seminario de música contemporánea”), y por albergar en su sede otras entidades como Juventudes Musicales o Cantar y Tañer, fundamentales para la expansión de nuevos repertorios. En la misma línea de renovación surge en Barcelona un grupo de apoyo a distintas actividades artísticas conocido como *Club 49*, del que formaron parte entre otros

¹¹⁹ Moro Vallina, “Nuevas aportaciones al estudio de la vida musical en Madrid durante los años cincuenta”, 602.

¹²⁰ Fernando Ruiz Coca, “Contrapunto. Ante una nueva temporada”, *Ateneo* 44 (15 de octubre de 1953): 19.

Joan Brossa, Antoni Tàpies, o los compositores Mestres Quadreny, Josep Cercós, Juan Hidalgo o Joaquim Homs. Éste último realizó, desde 1952 y durante una década, un ciclo de audiciones comentadas de música actual, en el que daba a conocer lo que se hacía en la vanguardia internacional¹²¹.

Los principales compositores promocionados a lo largo de la década de los 50 por quienes ejercían más influencia como críticos y agentes musicales fueron Stravinsky, Bartók y, en menor medida, Hindemith. Como afirma Gemma Pérez Zalduondo:

Una de las líneas de actuación de los nuevos agentes musicales españoles a comienzos de los años 50 fue la reincorporación paulatina al repertorio de las salas de conciertos de obras pertenecientes, sobre todo, a las líneas de vanguardia más moderadas-especialmente las del período de entreguerras-, labor acompañada, en el período 1951-1956, de una voluntad de difusión y divulgación teórica y crítica que, sin ser excepcional, constituía una clara novedad respecto de la etapa precedente. [...] En este proceso de recuperación sobresalen de manera destacada las figuras de Igor Stravinsky y Béla Bartók, acompañadas a cierta distancia, de la obra de Paul Hindemith y de los miembros canónicos de la Segunda Escuela de Viena; por otra parte, nombres como los de O. Messiaen, L. Dallapiccola o G. Petrassi representan opciones estéticas de una relativa mayor modernidad¹²².

Por su parte, Daniel Moro relaciona la elección de estos compositores por la crítica como nuevos referentes musicales con su capacidad de ser desligados de cualquier interpretación ideológica:

Críticos como Federico Sopena, Antonio Fernández-Cid o Enrique Franco ensalzaron las figuras de Stravinsky, Bartók y Hindemith como modelo a seguir por parte de la nueva música española. La elección de estos compositores no solo respondió a su calidad musical o a su alta valoración en el extranjero; también simbolizaron el repertorio moderno —neoclásico y de orientación religiosa— que mejor podía prestarse a una interpretación neutral desde el punto de vista ideológico, frente a otras manifestaciones como la atonalidad o el dodecafonismo¹²³.

Fueron numerosos los homenajes, conciertos monográficos y foros de divulgación en torno a estas figuras, especialmente en el caso de Stravinsky, quien visitaría nuestro país en 1955 para dirigir la ONE. Algunas de las iniciativas más destacadas sobre el compositor ruso fueron: el “Festival Stravinsky”, celebrado en abril de 1953 y centrado en su producción sacra, los numerosos estrenos de sus obras en España a lo largo de la década o el ciclo de

¹²¹ Joaquim Homs, *Antología de la música contemporánea del 1900 al 1959* (Barcelona: Editorial Portic, 2001).

¹²² Pérez Zalduondo, *Una música...*, 193-194.

¹²³ Moro Vallina, “Nuevas aportaciones ...”, 624.

conferencias impartido por Federico Sopena en el Ateneo de Madrid que llevó por título *Introducción a la obra de Stravinsky*¹²⁴.

Otro hecho importante al que han prestado atención diversos autores, como Ferrer Cayón, y del que ya hemos hablado, es la utilización que el franquismo hizo de la cultura con el objetivo de legitimarse y crear una falsa imagen de apertura y libertad de cara al exterior, principalmente en los años que van de la autarquía a la vuelta al panorama internacional (1947-1955).

Ese marco contextual, además de incentivar la renovación del repertorio de la que ya hemos hablado, propició la puesta en marcha de iniciativas importantes para el ámbito musical como los Festivales Internacionales de Música de Granada y Santander en 1952 o la incorporación a la Sociedad Internacional de Música Contemporánea en 1955. Tampoco podemos dejar de mencionar la creación del Plan Nacional de los Festivales de España en 1954, un proyecto cultural oficial ideado por el Ministerio de Información y Turismo para llevar la cultura (música, danza y teatro) por toda la geografía española durante el verano. Los eventos acostumbraban a celebrarse en lugares emblemáticos de las ciudades, y según Ferrer Cayón fueron tres las razones para crear esta red de festivales: “la labor artístico-cultural, el interés turístico y la repercusión internacional”¹²⁵. En años sucesivos se fueron creando distintos organismos que se encargaron de la organización de los festivales estivales: Comisariado de Festivales (1957), Junta Coordinadora de Festivales, y Consejo Nacional de Festivales (ambos en 1963). Se definieron distintos tipos de festivales (A, A1, B, B1 y una categoría específica para Ceuta y Melilla), según los objetivos que se perseguían (proyección internacional—A y A1—, función turística—B—, valor educativo—B1— o celebración de la soberanía española —en los de Ceuta y Melilla—), variando entre ellos la programación (música sinfónica y compañías de danza de prestigio para los más internacionales; música y danza españolas para aquellos de corte más turístico; y teatro y exposiciones para los más pequeños) y las subvenciones recibidas.

Dentro de esta política “aperturista” también se deben entender episodios como la vuelta de Óscar Esplá en 1950¹²⁶, la recuperación de otras figuras que como Fernando

¹²⁴ Germán Gan Quesada, “La música de Igor Stravinsky en la prensa española de los primeros años 50” en *Palabra de crítico: Estudios sobre prensa, música e ideología*, ed. por Teresa Cascudo y Germán Gan (Sevilla: Doble J, 2013), 161-188.

¹²⁵ Ferrer Cayón, “La instrumentalización política de la cultura durante el primer franquismo”, 469.

¹²⁶ García Martínez, *El regreso de Óscar Esplá a Alicante en 1950...*

Remacha habían sufrido el conocido por algunos autores (Tomás Marco entre ellos) como “exilio interior”¹²⁷ y la consiguiente reincorporación del repertorio de estos autores, que habían sido silenciados, a las programaciones oficiales.

Pérez Zalduondo¹²⁸ destaca también el papel de iniciativas semiprivadas en la vida musical española de este momento como los Cursos Música en Compostela surgidos por el impulso de Andrés Segovia y José Miguel Ruiz Morales, y con la colaboración de la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores, el Ayuntamiento de Santiago de Compostela, la Fundación Barrié de la Maza y el Instituto de Cooperación Iberoamericana. Su finalidad era el estudio e interpretación de la música española, pero también había encargos de obras que eran publicadas en los *Cuadernos de Música en Compostela*. Existían distintas especialidades con profesores de muy alto nivel como Alicia de Larrocha, Gaspar Cassadó, Conchita Badía, Frederic Mompou, Monserrat Caballé, Victoria de los Ángeles, Higinio Anglés, u Óscar Esplá, quien sería también el primer director del curso en 1958, ya plenamente incorporado a la escena musical de nuestro país¹²⁹. Germán Gan relaciona estos cursos de verano con el acceso al repertorio de vanguardia internacional cuando afirma que en la edición de 1959 jóvenes músicos como Ramón Barce, Xavier Benguerel, Carmelo A. Bernaola o Cristóbal Halffter asistieron a las clases de composición de profesores como Mompou, André Jolivet o Alexander Tansman¹³⁰.

En el campo de la composición musical, los años 50 supondrán por un lado la continuidad estilística, y por otro, los primeros pasos hacia las vanguardias que se consolidarán en la década siguiente. Pérez Zalduondo habla de una “coexistencia generacional y lingüística que define estos años de transición”¹³¹ y Daniel Moro se expresa de manera similar cuando afirma:

No existió una línea estética clara como la del nacionalismo folclorista de los años cuarenta o la del serialismo durante los sesenta. En este sentido, puede establecerse un paralelismo entre el clima cultural español y el momento de transición que estaba atravesando entonces el régimen franquista, preocupado por desideologizar su discurso a fin de lograr el apoyo internacional que iba a necesitar de cara al desarrollismo de la década siguiente¹³².

¹²⁷ Vierge, *Fernando Remacha...*

¹²⁸ Pérez Zalduondo, *Una música...*, 189.

¹²⁹ Iglesias, *Música en Compostela...*

¹³⁰ Gan Quesada, “A la altura de las circunstancias...Continuidad y pautas de renovación en la música española”, 176.

¹³¹ Pérez Zalduondo, *Una música...*, 198.

¹³² Moro Vallina, “Nuevas aportaciones...”, 625.

Observando empresas oficiales como el Concurso Nacional de Música dependiente de la Dirección General de Bellas Artes perteneciente al Ministerio de Educación Nacional, es posible detectar un viraje generacional en los galardonados, dando cabida desde 1953 a compositores más jóvenes como Cristóbal Halffter, Manuel Castillo o Carmelo A. Bernaola, que serán estandartes de los inicios de la vanguardia en España, junto a otros autores con carreras plenamente consolidadas. Como indica Germán Gan en su artículo sobre el Concurso Nacional:

[...]el galardón obtenido por la primera versión del Concierto para piano y orquesta, de Cristóbal Halffter, en 1953, sí puede considerarse un elemento novedoso, por cuanto sanciona la entrada en el panorama de una nueva generación de compositores [...] El galardón al concierto halffteriano abrió la puerta del CNM a los compositores más jóvenes: Calés Otero lo obtiene en 1954 y dos de las menciones honoríficas de la siguiente edición van a parar a manos de Manuel Castillo y Carmelo A. Bernaola, al inicio de sus carreras o incluso todavía en su período de formación¹³³.

El conjunto de compositores que por aquellos años arrancaba su carrera ha recibido por parte de la historiografía musical el nombre de *Generación del 51*, apelativo acuñado inicialmente por Cristóbal Halffter, por ser este el año en que muchos de ellos acabaron sus estudios en el conservatorio y comenzaron su trayectoria profesional. Tomás Marco define a esta generación como “el grupo de compositores renovadores que, nacidos en torno a 1930, realizan el cambio de la música española en el final de los años cincuenta y principios de los sesenta”¹³⁴. Y, sin duda, suponen un punto de inflexión durante el franquismo, ya que es con ellos con los que se inicia la renovación y la vanguardia.

En el año 1958, algunos de los integrantes de esta generación forman el grupo *Nueva Música*, encabezado por Ramón Barce y compuesto por Cristóbal Halffter, Antón García Abril, Luis de Pablo, Manuel Moreno Buendía, Alberto Blancafort, Manuel Carra, Fernando Ember y Luis Campodónico. Todos ellos, con el apoyo del crítico Enrique Franco, realizarán una intensa actividad de charlas y conciertos en el entorno de una institución de gran relevancia en aquellos años y de la que ya hemos hablado en líneas anteriores: el Aula de Música del Ateneo de Madrid, regida por Fernando Ruiz Coca. Los objetivos principales que perseguían eran por un lado la renovación de la escena musical española, a pesar de que dentro de la nómina de autores algunos eran de un perfil bastante conservador, y por otro, la

¹³³ Gan Quesada, “El Concurso Nacional de Música durante el primer franquismo (1939-1959): una breve aproximación”, 149-161.

¹³⁴ Marco, *Historia de la música española...*, 110 .

relación con artistas de otras disciplinas, sobre todo plásticos, con los que mantuvieron un intenso contacto.

Además de este foco madrileño, constituido no solo por el Ateneo, sino también por Juventudes Musicales, el Conservatorio o iniciativas como *Tiempo y música* impulsada por Luis de Pablo en 1959, conviene recordar el papel jugado por el Club 49 de Barcelona que ya hemos mencionado. Así, en el seno de esa agrupación, los compositores Juan Hidalgo y Walter Marchetti crearon en 1960 la asociación *Música Oberta* centrada en la promoción de la música contemporánea.

Miembros de algunos de estos proyectos colectivos, junto a algunas figuras independientes con una carrera más que desarrollada como Joaquim Homs, Xavier Montsalvatge o Gerardo Gombau, quienes evolucionaron dentro de su propio estilo, permitieron la plena consolidación en España de tendencias vanguardistas europeas como el dodecafonismo, el serialismo, la electroacústica o la aleatoriedad en la década de los 60. Jordi Gracia habla de “una vanguardia musical rezagada”¹³⁵ por el retraso de la música en incorporarse a la modernidad internacional en relación a otras artes, y Pérez Zaldondo incide en ese paso a los 60 como un momento de ruptura estética:

A finales de la década, tales iniciativas cristalizarán definitivamente en una ruptura estética real, nacida del conocimiento de nuevos repertorios, de la inquietud de toda una generación de jóvenes creadores y de la puesta en marcha de iniciativas editoriales, críticas y concertísticas cada vez más ajenas a herencias y lastres del pasado¹³⁶.

A lo largo de la década, se irán desarrollando distintas iniciativas que reflejan el afianzamiento de la vanguardia en nuestro país, también desde las instancias oficiales. Un ejemplo evidente son los *Festivales de Música de América y España* celebrados en 1964, 1967 y 1970. Daniel Moro Vallina afirma que estos festivales fueron “sin duda la empresa musical más ambiciosa de las llevadas a cabo durante la década de los sesenta en nuestro país” y que con ellos “la crítica musical europea y americana puso sus ojos en nuestro país, y Madrid se convirtió en la capital de la música contemporánea en la segunda mitad de los años 60”¹³⁷. En el mismo artículo destaca otros eventos importantes como la I Bienal Internacional de Música Contemporánea en 1964, la organización del XXXIX Festival de

¹³⁵ Gracia, *Estado y cultura...*, 60.

¹³⁶ Pérez Zaldondo, *Una música...*, 208.

¹³⁷ Moro Vallina, “El Festival de Música de América y España (1964-1970). Intercambios musicales entre las dos orillas”, 144-173.

la SIMC en 1965 o la creación del grupo Zaj (1964). En relación al primero de ellos, Inés San Lorente Pardo explica que:

La I Bienal de Música Contemporánea fue el último gran acontecimiento musical de 1964 y vino a institucionalizar una labor que ya había sido realizada con anterioridad en el campo de la música de vanguardia por otras entidades, como las Aulas de Música del Ateneo, el Servicio Nacional de Educación y Cultura, las Juventudes Musicales y los grupos Música Abierta y Tiempo y Música. Recordemos que estas asociaciones habían salvado a España del completo aislamiento en este ámbito, al abrirla a las prácticas musicales renovadas de Europa y América¹³⁸.

Para terminar este repaso a la escena musical de nuestro marco cronológico de referencia, no podemos eludir recordar brevemente que en esos mismos años de aperturismo y evolución estética en la música clásica española, se producen también en nuestro país cambios en las músicas populares con la difusión del *jazz* y el *rock and roll* a lo largo de la década de los 50 o procesos como la eclosión de la canción protesta o el fenómeno *beat* ya bien entrados los 60. Resulta muy ilustrativa para ver la interrelación entre contexto político y cultural el cambio de actitud oficial respecto al jazz condicionada por la evolución de los acontecimientos históricos y la utilización propagandística de este estilo musical. Mientras en los primeros años de la dictadura el jazz era considerado por las instancias oficiales una música degenerada y pernicioso, durante los 50, a medida que las relaciones con Estados Unidos se hicieron más estrechas por razones puramente estratégicas, el régimen franquista toleró e incluso promovió este estilo como una muestra más de la imagen de modernidad que se quería transmitir a la escena internacional¹³⁹.

1.3. Antonio Fernández-Cid: biografía, trayectoria profesional y aportaciones literarias

Podemos afirmar, sin lugar a equivocarnos, que Antonio Fernández-Cid de Temes fue una de las personalidades más relevantes de la escena música española a lo largo de su extensa carrera. Pese a ello, no existe hasta la fecha un acercamiento académico a su figura, al igual que ocurre con otras protagonistas de la crítica musical en España, tal y como reconoce Víctor Pliego: “En su conjunto, los críticos han realizado un trabajo serio,

¹³⁸ Inés San Llorente Pardo, “La Bienal de Música Contemporánea de 1964”, *Cuadernos de investigación Musical* 3 (2017):75-95.

¹³⁹ Iglesias, *La modernidad elusiva...*

apasionado y comprometido con la música clásica, con los intérpretes, con la música española y con la música más actual. El impacto de su quehacer diario está aún por ser adecuadamente estudiado y reconocido”¹⁴⁰.

Aunque no es el objetivo de la tesis abarcar el estudio de toda su labor, algo que sería inviable dada la naturaleza de nuestra investigación, sí consideramos importante incluir un breve repaso a su trayectoria y obras principales para conocer y entender mejor la iniciativa en la que nos proponemos profundizar.

Antonio Fernández-Cid nació en Ourense en 1916, ciudad en la que pasaría su infancia y a la que permanecería muy arraigado toda su vida, manteniendo lazos de amistad con paisanos como Antonio Iglesias o Vicente Risco. Tras la muerte de su padre, la familia se traslada a Madrid siendo él todavía muy joven; en esa ciudad, se licenció en Derecho, aunque también realizó la carrera militar, alcanzando el grado de Teniente coronel de intervención y participando en la Guerra Civil en las filas del ejército nacional¹⁴¹.

Su carrera como crítico musical empieza una vez acabada la contienda, cuando en 1940 sustituye a Regino Sainz de la Maza en el periódico *ABC*, y unos años más tarde, entre 1943 y 1952 supe a Federico Sopena en el diario *Arriba*. A partir de 1952 se convierte ya en el crítico titular de *ABC* y de su revista *Blanco y Negro*, puesto que mantendría hasta el final de sus días, con un breve paréntesis entre 1960 y 1966 para trabajar como redactor musical en el periódico *Informaciones*. Así mismo, realizó colaboraciones ocasionales con otros medios nacionales y extranjeros como *La Estafeta Literaria* y *Mundo Hispánico* de Madrid, *La Vanguardia Española* de Barcelona, *El Pueblo Vasco* y *El Correo Español* de Bilbao, *El Diario Vasco* de San Sebastián, o *El Diario de las Américas* de Miami¹⁴².

Paralelamente, desarrolló una intensa labor como divulgador musical, trabajando como comentarista en la radio y televisión públicas (TVE, RTVE), donde dirigió un programa semanal durante quince años, además de intervenir eventualmente en otras emisoras como la Cadena Ser. Fue un firme defensor del formato de conferencia-concierto, que repitió en numerosas ocasiones, como las presentaciones del repertorio que en este

¹⁴⁰ Víctor Pliego de Andrés, “La sociedad musical”, en *Historia de la música en España e Hispano América 7. La música en España en el Siglo XX*, ed. por Alberto González Lapuente (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012), 380.

¹⁴¹ “Colección Antonio Fernández-Cid”, Fundación Juan March, acceso el 20 de abril de 2021, <https://www.march.es/bibliotecas/legados/antonio-fernandez-cid.aspx>.

¹⁴² Leopoldo Hontañón, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* vol. 5, s.v., “Fernández-Cid de Temes, Antonio” (Madrid: Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, 2002), 80-81.

trabajo estudiamos; consistían, en suma, en una introducción en la que Fernández-Cid explicaba al público cuestiones relacionadas con las obras que se iban a escuchar y los compositores de las mismas, preparando de este modo al oyente para la audición posterior. Bajo este formato, realizó conferencias sobre diversos temas a lo largo de toda la geografía española, y parte del extranjero, colaborando con instituciones tan importantes como el Ateneo de Madrid o los Cursos Universitarios Música en Compostela. Así mismo, fue un impulsor de la vida operística española, principalmente en Madrid.

Como personalidad destacada de la cultura española, formó parte de instituciones como la Academia Sevillana de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (académico correspondiente), la Institución Fernán González de Burgos (miembro de honor), Academia de San Carlos de Valencia y Academia Nuestra Señora del Rosario de A Coruña. También fue socio de honor del Orfeón Donostiarra de San Sebastián y socio de mérito del Ateneo de Madrid. El 30 de noviembre de 1980 ingresó como miembro de número en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1980-1995), en sustitución de José Subirá y propuesto por Regino Sainz de la Maza, José Muñoz Molleda y Enrique Segura. El discurso que realizó para el acto de entrada, contestado por el propio Sainz de la Maza, en la institución se tituló *La década musical de los cuarenta*. Posteriormente, sería Fernández-Cid el que se encargaría de responder a miembros que se fueron incorporando a la Academia como Antón García Abril (1983), Agustín León Ara (1989), Juan Gyenes (1991) o Antonio Iglesias Álvarez (1992).

A lo largo de su extensa carrera fue condecorado con diversos galardones y reconocimientos como el Premio Nacional de Literatura, el Premio Nacional de Radio, la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid, la Medalla de Oro de la Polifónica el Eco de A Coruña, Encomienda de Isabel la Católica, Encomienda con placa de Alfonso X el Sabio, Oficial de las Palmas Académicas francesas, comendador de la Orden del mérito de la República Italiana o hijo predilecto de su ciudad natal, Ourense.

A todo ello debemos sumar el hecho de que, dada su gran influencia, fue incorporado a iniciativas y organismos de tipo oficial en distintos momentos de su trayectoria profesional. Dos ejemplos representativos de ello son su pertenencia al jurado del Concurso Nacional de Música (1946 y 1959) o al Consejo Nacional de Festivales, dependiente del Ministerio de Información y Turismo, coincidiendo con el mandato de Manuel Fraga Iribarne en este

gabinete (1962-1969). Esta segunda faceta, la de consejero en los Festivales de España, cuyo nombramiento se produce en abril de 1964, coincide en el tiempo, y seguramente no de forma casual, con la incorporación de los Festivales de la Canción Gallega de Pontevedra a la programación de los Festivales de España a partir de 1965, y con la llegada de una subvención ministerial desde 1963 que contribuía a sufragar los gastos que hasta el momento corrían por cuenta únicamente del Ayuntamiento pontevedrés que dirigía Filgueira Valverde.

Antonio Fernández-Cid murió en Bilbao el 3 de marzo de 1995 a los 79 años debido a un infarto de miocardio cuando iba a pronunciar una conferencia titulada *Turandot en la obra de Puccini* organizada por la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera¹⁴³

En cuanto a su obra escrita, el crítico orensano cuenta en su haber con más de una veintena de libros, además de tomar parte en obras colectivas, diccionarios y enciclopedias especializadas. A continuación se recogen algunos de sus títulos más destacados:

- *Panorama de la música en España*, Madrid, Dossat, 1949.
- *La Orquesta Nacional de España*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Comisaría de Música, 1953.
- *La música en los Estados Unidos*, Madrid, I. G. Magerit, 1958.
- *Ataúlfo Argenta*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1958.
- *Lieder y canciones de España: pequeña historia contemporánea de la música nacional (1900-1963)*, Madrid, Editora Nacional, 1963.
- *La música y los músicos de España en el siglo XX*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1963.
- *Músicos que fueron nuestros amigos (Toldrá, Pérez Casas, Conrado del Campo, Schuricht, Turina, Guridi, Gigli, Cassadó, Echevarría, Arámbarri, Leoz, Argenta...)*, Madrid, Editora Nacional, 1967.

¹⁴³ Esperanza Navarrete Martínez, *Diccionario Biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*, s.v., “Antonio Fernández-Cid de Temes,” acceso el 20 de abril de 2021, <http://dbe.rah.es/biografias/9360/antonio-fernandez-cid-de-temes>.

- *Victoria de los Ángeles*, Madrid, Aldus, 1970.
- *Granados*, Bucuresti, Editura Muzicala a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialista România, 1970.
- *La música española en el siglo XX*, Madrid, Fundación Juan March, 1973.
- *Puccini: el hombre, la obra, la estela*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974.
- *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*, Madrid, Real Musical, 1975.
- *La ópera*, Madrid, Planeta, 1975.
- *Eduardo Toldrá*, Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1977.
- *La década musical de los cuarenta... discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando leído... el día 30 de noviembre de 1980, y contestación de Regino Sáinz de la Maza*, Madrid, 1980.
- *Granada, historia de un festival*, Madrid, Dirección General de Música y Teatro, 1984.
- *Un año de música en España: 1-X-86 – 30-XI-87*, Madrid, Real Musical, 1987.
- *Historia del Teatro Real como sala de conciertos 1966-1988*, Madrid, Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música, 1991.
- *El maestro Jacinto Guerrero y su escuela*, Madrid, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1994¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Otros textos de menor entidad y extensión son: “El crítico musical ante el compositor, el intérprete y el público aficionado”, en *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, n.º 23 (enero de 1974): 149-160; *Doce grandes de la música en España: calendario 1979*, Madrid, Hazen, 1979; “La música española (1940-1975)”, en *Razón Española*, n.º 1 (octubre de 1983): 59-90 y “Galicia, ‘leitmotiv’ en el recuerdo musical” en *Abrente. Publicación de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, n.º 21-22 (1989-1990): 217-221.

De las obras anteriormente recogidas, cuatro han resultado especialmente útiles para la elaboración de este trabajo, ya que aportan información relevante y de primera mano acerca de nuestro objeto de estudio.

La primera de ellas es *Panorama de la música en España* (1949), que como indica su título pretende un acercamiento holístico a los diversos ámbitos de la música en nuestro país: la zarzuela, la ópera, los conjuntos sinfónicos de Madrid, el folclore, el ballet, la música de cámara, los solistas, los compositores, los locales, la enseñanza musical, la vida musical en provincias, la música en el cine, radio y discos, la bibliografía, la crítica musical, los aficionados, y por supuesto, una declaración de intenciones para el futuro¹⁴⁵. El hecho de que justamente se publicara dos años antes de que Fernández-Cid procediera al inicio de la primera etapa de encargos (*Doce canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid*) convierte a esta obra en un buen referente para situarnos en el marco contextual del que parte la iniciativa que estamos investigando. También conviene recordar que su discurso de entrada a la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1980, *La década musical de los 40*, conecta directamente con este trabajo.

Otro de los libros obligados de consulta fue *Lieder y canciones de España: pequeña historia contemporánea de la música nacional (1900-1963)* publicado en 1963. Inicialmente, plantea una serie de reflexiones sobre el género de la canción de concierto, como la falta de bibliografía especializada, la relación música-texto, las posibilidades de acercamiento con las que un compositor puede abordar la composición de una obra musical sobre un poema, las características intrínsecas de un texto que facilitan su musicalización, el repaso a algunos tandems históricos como Schubert-Goethe, Schumann-Heine o Debussy-Baudelaire, o cuáles eran hasta la fecha los poetas españoles más elegidos para ser puestos en música, mencionando también el caso concreto gallego de Curros y Rosalía de Castro¹⁴⁶. Seguidamente, realiza un repaso a la escena liederística en distintas zonas del país, siguiendo para ello el esquema que en más de una ocasión también utilizó en la configuración de algunos programas de conferencia-concierto: Cataluña, Levante, Sur, Norte, Centro, incluyendo además un epígrafe específico para intérpretes. Cuando se refiere a Galicia, incluida en el “Norte”, aborda la figura de Antonio Iglesias como el único compositor gallego participante en los ciclos encargados por él en 1951 y 1958, a los que hace mención,

¹⁴⁵ Fernández-Cid, *Panorama de la música ...*

¹⁴⁶ Fernández-Cid, *Lieder y canciones ...*, 15-22.

señalando los compositores y escritores que conforman cada una de las colecciones y resaltando la importancia de lo que califica como “hecho sin precedentes”. mediante el uso de una adjetivación y vocabulario grandilocuentes¹⁴⁷. Comenta también la existencia de un apéndice pendiente de acoplamiento que titula *Siete canciones sobre textos gallegos*¹⁴⁸. Así mismo, resultaron de interés los análisis, aunque bastante sucintos, de dos de las canciones de los ciclos que nos ocupan: *Todol-os días*, de Jesús Guridi (al tratar la canción en el País Vasco) y *Ao Lonxe*, del orensano Antonio Iglesias¹⁴⁹.

Músicos que fueron nuestros amigos (Toldrà, Pérez Casas, Conrado del Campo, Schuricht, Turina, Guridi, Gigli, Cassadó, Echevarría, Arámbarrri, Leoz, Argenta...), volumen publicado en 1967, fue otra de las obras que nos aportó información de gran utilidad. En ella, Fernández-Cid rememora la trayectoria de un total de doce músicos (compositores, intérpretes, directores) con los que el crítico orensano mantuvo una relación de amistad. Como puede observarse tras una lectura de la nómina de personalidades, la mitad de los homenajeados fue partícipe de la iniciativa que nos ocupa. Es por ello que Fernández-Cid aprovecha el comentario individual de sus carreras para incluir, como cabía esperar, una mención a la canción que estos autores le habían dedicado con texto gallego. De este modo, encontramos distintos datos notorios, como una transcripción de la carta que Eduard Toldrà remitió con su canción¹⁵⁰ (a la que también hemos tenido acceso en el fondo personal de Fernández-Cid en la BFJM), una breve mención a la pieza de Guridi, que incluye la última estrofa del poema empleado por el compositor vitoriano¹⁵¹, un sucinto comentario del texto y análisis musical de la contribución de Victoriano Echevarría (*Cantigas ao ouvido*)¹⁵², las impresiones de Arámbarrri sobre su composición *Río*, además de una reseña mínima sobre el poema que éste utiliza de Eugenio Montes y un recuerdo del homenaje realizado en su memoria durante la primera edición del Festival de la Canción Gallega tras su fallecimiento

¹⁴⁷ Fernández-Cid, *Lieder y canciones...*, 150-152.

¹⁴⁸ Se trata de las canciones *Tecelana* (Julio Gómez /Manuel Cuña Novás), *Paisaxe en primaveira* (José María Franco/ Ángel Sevillano), *Recordos* (Rodrigo A. de Santiago/ Julio Camba), *Este vaixe* (Manuel Valls/ Rosalía de Castro), *Mariñeira* (Sabino Ruiz Jalón/ Baldomero Isorna), *Ría* (Manuel Angulo/ Cándido Viñas Calvo), y *Pontevedra* (Carmelo Bernaola/ Luis Amado Carballo), estrenadas todas ellas en el marco del III Festival de la Canción Gallega en 1962.

¹⁴⁹ Fernández-Cid, *Lieder y canciones...*, 136 y 150.

¹⁵⁰ Fernández-Cid, *Músicos que fueron nuestros amigos...*, 22-23.

¹⁵¹ *Íbidem*, 121.

¹⁵² *Íbidem*, 166-167.

repentino¹⁵³; y por último, unas breves líneas acerca de *O meu corasón che mando*, de Jesús García Leoz, con texto de Rosalía de Castro¹⁵⁴.

Para terminar, hemos de referirnos a la extensa monografía *La música española en el s.XX*, publicada en 1973. Fernández-Cid divide su texto en cinco grandes bloques: “Compositores”, “Intérpretes”, “Organizaciones”, “Festivales” y “El mañana”; y, en tres de ellos, encontramos determinadas alusiones a nuestro tema de investigación. En primer lugar, al mencionar a muchos de los compositores implicados en la iniciativa, el crítico orensano señala la canción que cada uno de ellos realizó, tratando con mayor detalle alguna como la *Cantiga da Vendima* de Gerardo Gombau¹⁵⁵. Seguidamente, y dentro del apartado “Organizaciones”, se incluye un epígrafe con el título de “mecenazgo, premios, encargos”, en el que recoge sus propios encargos, aportando datos como las razones subyacentes, la generosidad de los autores en su aceptación o el apoyo económico de instituciones y personalidades como el Conservatorio de Ourense, la Diputación orensana o la Marquesa de Alta Gracia¹⁵⁶. Finalmente, dentro del bloque “Festivales”, el comentario sobre el Festival de la Canción Gallega señala sus fechas, estrenos, tipo de programación y algunas características adicionales de sus convocatorias, sin obviar la alabanza del papel jugado en ellas por Filgueira Valverde, cuyo fin de mandato marcaría el propio final del evento cultural¹⁵⁷.

¹⁵³ *Íbidem*, 184-185.

¹⁵⁴ *Íbidem*, 195-196.

¹⁵⁵ Fernández-Cid, *La música española...*, 60.

¹⁵⁶ *Íbidem*, 372, 398, 399.

¹⁵⁷ *Íbidem*, 472.

2. UN MARCO DE REFERENCIA PARA LA INICIATIVA DE ANTONIO FERNÁNDEZ-CID

2.1. Breve reseña histórica de la canción de concierto en gallego desde finales del s. XIX hasta 1950

El siglo XIX fue testigo de la aparición del género de la canción de concierto con piano en los distintos países y áreas culturales europeos, en los que variaría su denominación: *lied*, *mélodie*, romanza. Fueron varios los acontecimientos de la centuria que propiciaron su nacimiento y auge: el movimiento romántico (búsqueda del pasado, importancia de la expresión de los sentimientos y emociones), el desarrollo de los nacionalismos (temas relacionados con la idiosincrasia de cada país, utilización de textos de los poetas más representativos, por ejemplo, Schubert-Goethe, influencias de la música folclórica) y la consolidación de la burguesía como clase dominante (el formato de voz y piano era óptimo para las veladas musicales que tenían lugar en los salones de los hogares burgueses, en los que no faltaba un piano, instrumento romántico por excelencia).

Galicia no permaneció ajena a esta realidad y también cultivó su propia canción de concierto, cuyo nombre más habitual fue el de *melodía gallega*, aunque también fueron frecuentes otros como *cantiga*, *cántiga*, *balada*, *romanza* o simplemente *melodía*. El contexto decimonónico finisecular era favorable para ello, inmersos en pleno *Rexurdimento*, movimiento iniciado alrededor de la mitad de siglo que supuso la revalorización de la historia y cultura de Galicia, y del idioma gallego tras los conocidos como *Séculos Escuros*, a través de su dinamización con la publicación de gramáticas, diccionarios, medios de prensa y de su uso como lengua culta para la literatura, con poetas fundamentales como Rosalía de Castro, Eduardo Pondal y Curros Enríquez. Además es la época del movimiento político del *Rexionalismo*, cuyo máximo exponente fue Manuel Murguía, esposo de Rosalía de Castro, y que, sin poner en cuestión la unidad de España, reivindicó una mayor autonomía política y administrativa de Galicia, defendiendo además el uso de su lengua propia.

Marcial del Adalid (1826-1881) es considerado el creador de la *melodía gallega*. Sus colecciones *Mélodies pour chant et piano* y *Cantares viejos y nuevos de Galicia* (1877) recogen su acercamiento al género lírico. La primera contiene 62 canciones con textos en diferentes idiomas: francés, castellano, italiano, latín y alemán; la segunda, íntegramente en gallego, consta de 25 piezas, en las que se alterna el material popular, con otro de creación

propia, tanto en el plano musical como en el literario, que correría a cargo de su mujer Fanny Garrido. En relación a esta obra, Lorena López Cobas explica que:

Os *Cantares viejos y nuevos de Galicia* recollían unha sección de obras de raizame popular, tanto na súa música coma no seu texto, e outra de creación sobre poemas de Fanny Garrido (1842-1918), muller de Adalid, que usaba o pseudónimo de Eulalia de Liáns. Nos cantares vellos inspirábase en temas populares, que harmonizaba de xeito sinxelo, pero sempre cunha pequena elaboración. Pezas coma *¡Adiós meu meniño! ¡Adiós!* ou *Na Fiada* brandían melodías populares recollidas igualmente no Cancioneiro de Inzenga, que despois inspirarían en esencia a outros autores coma Ravel, Silvio Lazzari ou Amadeo Vives. A sección de cantares novos é orixinal do autor, aínda que ás veces tamén incluía versos populares e incluso liñas melódicas que delataban certa sinxeleza tradicional, coma no caso de *Soedades*, sobre un poema de *Follas Novas* de Rosalía de Castro¹⁵⁸.

Esta colección no estaría exenta de certa polémica, ya que como argumenta la musicóloga Margarita Soto, autores como Felip Pedrell entendían que la obra era una especie de cancionero, a pesar de que éste no había sido el concepto de Adalid, llegando a criticar el tratamiento dado a las melodías (armonizaciones, tipo de interválicas...).

Como se puede ver, Pedrell aborda el juicio de los *Cantares viejos y nuevos*, de Adalid como si de un cancionero se tratara, de hecho lo compara con el de Inzenga, que contiene algunos de los mismos temas que el de Adalid, y desde Pedrell se consideró erróneamente esta colección de canciones como un cancionero¹⁵⁹.

Marcial del Adalid tomó los distintos modelos europeos en boga como referencia, principalmente el *lied* alemán y la *mélodie* francesa, para crear un género autóctono que bebía de distintas influencias como el romanticismo europeo y la música folclórica gallega.

Pese al precedente que parece constituir el catálogo de Adalid, es entre 1890 y 1915 cuando Pilar Alén¹⁶⁰ considera que se produce el verdadero clímax de la *melodía gallega*, período que la autora denomina “época dorada” del género. Algunas de las características principales del repertorio compuesto en esta etapa son el uso del idioma gallego (con sus característicos siete fonemas vocálicos); la musicalización de poemas de los autores del *Rexurdimento* antes referidos y de otros escritores con un perfil más político, como Salvador Golpe o Aureliano Pereira; la creación de música culta a partir del folclore; o la predilección por temáticas relacionadas con la realidad rural gallega (emigración, romería, naturaleza, trabajo en el campo, el mar), que también están presentes en el repertorio objeto de estudio

¹⁵⁸ López Cobas, *Historia da música...*, 282.

¹⁵⁹ Margarita Soto Viso, “Comentario a la opinión de Pedrell sobre los *Cantares viejos y nuevos de Galicia*, de Marcial del Adalid”, *Recerca Musicològica* 23(1991-1992): 493.

¹⁶⁰ Alén Garabato, “La “edad de oro” de las Melodías gallegas (ca. 1890-1915)”, 375-382.

de esta investigación. A nivel musical alguno de los rasgos definitorios del género, aunque veremos que no existe un criterio único, son: la simetría y proporción en el plano formal, el protagonismo de la melodía, el uso de figuras retóricas y recursos musicales para reflejar ideas del texto, la sencillez de los contornos melódicos o el uso de ritmos de división o subdivisión ternaria¹⁶¹.

Los tres compositores más importantes de este “edad dorada” de la *melodía gallega*, cuyas creaciones continúan formando parte indiscutible del imaginario colectivo gallego y desempeñan un papel como símbolo identitario aún a día de hoy, fueron sin lugar a dudas Juan Montes, José Castro “Chané” y José Baldomir; sin obviar la transcendencia decisiva que jugó, en otra dimensión, la editorial coruñesa Canuto Berea para la difusión de este repertorio.

El compositor lucense Juan Montes Capón (1840-1899) destacó como director de orfeones y bandas, agrupaciones para las que escribió gran parte de su repertorio y con las que ganó numerosos certámenes de composición. A pesar de que también compuso abundante música litúrgica, lo más conocido de su producción son las *Seis baladas gallegas* (1897), sobre textos de los poetas señalados como los más recurridos por los compositores de *melodías gallegas*: “As lixeiras anduriñas” (Salvador Golpe), “Doce Sono” y “Negra Sombra” (Rosalía de Castro), “Lonxe da terriña” y “O pensar do labrego” (Aureliano Pereira), y “Unha noite na eira do trigo” (Curros Enríquez)¹⁶². La versión original de estas baladas no era la de voz y piano, pero luego se popularizaron en este formato, que resultaba mucho más comercial, seguramente por sugerencia del empresario coruñés Canuto Berea (debe tenerse en cuenta que en estos años también empezaban a oficializarse los derechos de autor, por lo que resultaba muy rentable). Por otra parte, algunos autores, como el musicólogo Xosé Manuel Carreira, pone en duda la clasificación de estas piezas como canción culta de concierto, ya que defiende que: “Es preciso matizar que no existe una versión de “canto y piano” de *Negra sombra* y que la balada nunca fue publicada más que en la forma habitual de los guiones para arreglar, es decir en doble pauta para piano con letra”¹⁶³.

¹⁶¹ López Cobas, *Historia da música...*, 285.

¹⁶² Lastra Magadán, *Xoan Montes...*

¹⁶³ Carreira Antelo, “Las seis baladas de Juan Montes en el contexto de la moda internacional de la canción de arte de la belle époque”, 72.

Independientemente de estos debates conceptuales, observamos que las seis canciones cumplen la mayoría de los rasgos que hemos señalado para la *melodía gallega*, ya que toman textos de autores del *Rexurdimento*, abordan temáticas como la morriña, la emigración o el trabajo en el campo, y, en algunos casos, como “Negra Sombra”, son estilizaciones de música perteneciente al acervo popular. Este último caso es curioso, puesto que la melodía de la canción no es original de Montes, a pesar de que es la composición por la que más se le conoce. Aparece recogida en la colección *Cantares viejos y nuevos de Galicia* de Marcial de Adalid titulada como *Alalá*, dentro de las clasificadas como populares, y este mismo compositor la usó en su *Marcha triunfal Galicia* (1859); y el propio Montes la tomó posteriormente para el segundo movimiento de su *Fantasía para grande orquesta* (1892), realizando también versiones para orfeón, piano, y ésta otra, para voz y piano, de la que estamos hablando.

Otro de los autores clave en los orígenes de la canción gallega de concierto fue José Castro, “Chané” (1856-1917). Al igual que Montes, ejerció como director de coros y orfeones entre los que cabe destacar el *Orfeón Coruñés* y la coral *El Eco*, también de A Coruña. Posteriormente, se vio forzado a emigrar a Cuba, estableciéndose en La Habana hasta el final de sus días. Llevó a cabo una intensa labor en el Centro Gallego de esta ciudad y en otras entidades de emigrantes, como la Sociedad de Beneficencia Naturales de Galicia o la Asociación Iniciadora y Protectora de la Academia Gallega. También llegó a ser nombrado académico correspondiente de la Real Academia Gallega. Lo más destacado de su producción compositiva son, sin lugar a dudas, las cuatro canciones que elaboró sobre poemas de Curros Enríquez, escritor con el que mantendría una estrecha relación: *Cántiga*, *Melodía Gallega (Os teus ollos)*, *Tangaraños* y *Un adiós a Mariquiña*. Todos los poemas pertenecen a la obra *Aires da miña terra* del poeta celanovés, de la que también se tomaron los textos de las canciones de Miguel Asins Arbó y Óscar Esplá pertenecientes a las colecciones sobre las que versa esta tesis¹⁶⁴.

María Baliñas clasifica estas cuatro canciones según el modelo de canción europeo que siguen: *Os teus ollos*, por su uso de una poesía simbolista y compleja, estaría más próxima a la canción de arte heredera de la *mélodie française*; a *Tangaraños*, que llegó a ser dramatizada, la relaciona con la balada narrativa dentro del lied alemán, similar al *Erlkönig*

¹⁶⁴ Cancela y Gómez, *Chané: o nacemento da música popular galega...*

de F. Schubert; *Cántiga*, por su parte, entroncaría en la tradición de la romanza italiana, con un poema más ligero donde la expresividad musical prima sobre el respeto al texto; y, por último, *Un adiós a Mariquiña*, quedaría relacionada con la canción napolitana¹⁶⁵.

La misma autora reconoce que el éxito alcanzado por este repertorio, hizo saltar estas canciones al terreno de la música popular, siendo también incluidas en el repertorio de importantes cantantes españolas de cuplé de las primeras décadas del siglo XX. Así mismo, destaca el papel jugado por estas piezas como agente en la normalización lingüística del gallego:

Sería interesante destacar tamén a grande importancia que tiveron as cancións galegas, sexan melodías, baladas sentimentais ou incluso adaptacións de melodías populares, na difusión do galego como lingua de prestixio. Aínda en maior grao que a poesía foron as cancións as que fixeron que as clases medias e incluso altas empezasen a considerar o galego como algo “bonito” e –máis importante aínda– como unha lingua capaz de expresar sentimentos abstractos, temas épicos, políticos e morais, que en certos ambientes se vinculaban coa idea de liberdade intelectual. Un longo camiño desde a lingua inculta que vale só para asuntos cotiáns e nalgúns casos sentimentais, percorrido en pouco máis de dúas décadas desde os *Cantares gallegos*. Non quero con isto dicir que o galego chegue a converterse nunha lingua usada polas clases altas da sociedade, senón simplemente que empezou a ser contemplado como un elemento “exótico” en determinadas manifestacións culturais¹⁶⁶.

El último de los autores fundamentales del género al que nos referiremos en detalle es José Baldomir Rodríguez (1865-1947). En su juventud fue discípulo de Adalid, aunque en su estilo también conviven otras influencias tal y como señala Margarita Viso:

A linguaxe musical de Baldomir, herdeira no seus anos mozos de Adalid, participa de características do verismo contemporáneo no referente á expresión do texto poético aínda que sen caer nas desmesuras dos italianos. Coido que o exemplo de Grieg lle puido proporcionar a chave para enraigar o folclore galego nos alicerces da súa propia obra, dentro dunha linguaxe universal¹⁶⁷.

A lo largo de su carrera musical, fue director de coros y orfeones, como *El Eco*, además de profesor en la Escuela de Bellas Artes de A Coruña. También estuvo muy ligado al ambiente cultural de su ciudad, A Coruña, como miembro de la tertulia *A cova céltica*, formada por políticos e intelectuales del momento, y de instituciones como las Irmandades da Fala – colaboró habitualmente con su boletín *A Nosa Terra*–, la Real Academia de Belas

¹⁶⁵ Baliñas Pérez, “«...dera todo eso por sólo unha mirada deses teus ollos». As catro melodías galegas de Chané sobre poemas de Curros”, 291-302. La autora indica que no se conocen las fechas concretas de composición de las canciones, y que las de publicación son aproximadas: *Os teus ollos* y *Un adiós a Mariquiña* hacia 1893 y las otras dos en 1907.

¹⁶⁶*Ibidem*, 298.

¹⁶⁷Margarita Viso, *Melodías galegas de José Baldomir Rodríguez* (Santiago de Compostela: Consello da Cultura, 2018), 40.

Artes Nosa Señora do Rosario o la Real Academia Galega. Además mantuvo un estrecho contacto con escritores de la talla de Ramón Cabanillas o Curros Enríquez.

Al igual que en el caso de los compositores que ya hemos visto, y a pesar de sus incursiones en otros géneros como el teatro lírico, en su obra *Santos e meigas* (1908), lo más importante de su catálogo son las canciones con piano, concretamente las nueve publicadas nuevamente por la editorial Canuto Berea entre los años 1897 y 1904 (aunque llegó a componer unas cincuenta de las que sólo se conservan trece): *¡Ay! (Como foy?)*, con texto de Curros Enríquez; *Meus amores*, sobre un poema de Salvador Golpe; *Carmela (Era unha tardiña meiga)*, con texto de Urbano González; y las seis restantes que ponen en música poesías de Rosalía de Castro, *Mayo longo*; *Porqué?*; *Ti onte, mañán eu (Caín tan baixo, tan baixo)*; *N'o ceo, azul crarísimo*; *Máis vé e A un batido*. El recurso a la poetisa será una constante en otras muchas obras de Baldomir, principalmente a partir de textos pertenecientes a *Follas Novas*, algunos de ellos comunes a los elegidos para las canciones encargadas por Fernández-Cid para los festivales pontevedreses (*Tal com'as nubes*, de Ramón Barce, y *Sin niño*, de Isidro Maiztegui, ambas del año 1964). Algunos críticos del momento, como Linares Rivas, llegaron a comparar a Baldomir y Rosalía con Schubert y Goethe, debido al gran número de composiciones de ambos músicos basadas en los respectivos poetas¹⁶⁸.

En cuanto a las características musicales de las canciones de Baldomir, la musicóloga Lorena López Cobas, establece una serie de diferencias entre éstas y las de Juan Montes:

José Baldomir apostaba por poñer música a poemas de Rosalía de Castro, concretamente de *Follas Novas*, para crear pezas que demostraban unha conexión íntima entre texto e música, baseada nun acompañamento elegante, que deixaba escasas concesións aos temas folclóricos; pola contra, Juan Montes evidenciaba nas súas baladas unha clara influencia popular para expresar o contido do texto¹⁶⁹.

El éxito de este repertorio no se circunscribió al ámbito gallego, sino que, tal y como atestigua la prensa de la época, también era conocido en Madrid (en salas como el Teatro Real o el Ateneo de la capital), América y otros países de Europa. También músicos de la talla de Manuel de Falla incluyeron obras de este tipo en sus conciertos. Como muestra de ello, podemos citar un recital ejecutado por el maestro gaditano junto a la cantante Aga

¹⁶⁸ Viso, *Melodías galegas...*

¹⁶⁹ López, *Historia...*, 285.

Lahowska en el teatro Rosalía de A Coruña que incluyó una canción de Baldomir y otra de Montes tal y como recoge *La Voz de Galicia* en una noticia fechada el 8 de diciembre de 1917¹⁷⁰.

Además de estas tres figuras centrales del repertorio de canción de concierto en su época de máximo esplendor, Lorena Cobas indica que completarían la nómina de autores que desarrollaron parte de su actividad dentro del género hasta bien entrado el s. XX: Eduardo Dorado, Francisco y Prudencio Piñeiro, Faustino R. Núñez, Enrique Lens, Canuto Berea, Óscar de la Cinna, José Santos Soeiras, Eugenia Saunier, José Gómez “Curros”, Ignacio Tabuyo, José Tragó o Pilar Castillo, entre otros¹⁷¹.

En una línea más vanguardista encontramos a Jesús Bal y Gay (1905-1993) con sus *Seis pezas para canto e piano encol das verbas de Amado Carballo*, compuestas en 1930, mientras residía en la Residencia de Estudiantes en Madrid. Los títulos que conforman la colección son: “Égloga”, “Spleen”, “Noite”, “O que morreu no mar”, “Epifanía” e “Afogado”, todos ellos sobre poemas del escritor contenido en el título, Amado Carballo, uno de los padres de la vanguardia poética gallega del s. XX, creador de la corriente denominada Hilozoísmo o Imaxinismo. A nivel musical, las seis piezas, todas ellas muy breves, muestran rasgos neoclásicos, respeto por la prosodia gallega, un acompañamiento pianístico sin alardes virtuosísticos que evoca el contenido del texto, momentos cercanos al recitativo en la parte vocal, y presencia de bitonalidad en algunas de las canciones¹⁷².

Otro gallego afincado en Madrid, Juan José Mantecón, miembro del Grupo de los Ocho, escribió en 1946, *Abelaneiras froridas*, para tenor y piano, sobre una cantiga de amigo gallego-portuguesa del juglar del s. XIII Juan Zorro. La canción fue estrenada en 1951 en el Centro Gallego de la capital y presenta un estilo sencillo a nivel melódico y armónico, muy próximo a la canción popular¹⁷³.

También debemos tener en cuenta en este panorama de la canción de concierto en gallego anterior al repertorio objeto de estudio de esta investigación las obras realizadas por

¹⁷⁰ “La filarmónica”, *La Voz de Galicia*, 8 de diciembre de 1917, 1.

¹⁷¹ López, *Historia...*, 287.

¹⁷² Carlos Villanueva, ed., *Jesús Bal y Gay: tientos e silencios, 1905-1933: catálogo da exposición* (Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes; Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela; Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005), 126.

¹⁷³ Aurelio Viribay, “La canción de concierto en el grupo de los ocho de Madrid. Estudio histórico y estilístico” (tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, 2011), 579.

compositores no gallegos, o aquellas cuya autoría corresponde a autores emigrados o descendientes de gallegos, para trazar así un comentario lo más completo posible.

En el primer grupo, el de autores no gallegos que utilizaron esta lengua en alguna de sus composiciones, destacaremos dos figuras: Joaquín Nin Castellanos (1879-1949) y Julián Bautista (1901-1961). Nin, de doble nacionalidad cubana y española, fue compositor, pedagogo, pianista y musicólogo de gran prestigio, cuya carrera se desarrolló a caballo entre Europa y Cuba, trabajando en instituciones tan importantes como la Schola Cantorum de Paris, la Nueva Universidad de Bruselas o el Conservatorio Nacional de la Habana entre otros. Su obra es heredera del nacionalismo de Falla y Granados, aunque también recibió el influjo del impresionismo francés. Como musicólogo, siguiendo la línea nacionalista de Pedrell, realizó numerosos estudios sobre música folclórica, lo que serviría como base e inspiración de su obra *Veinte cantos populares españoles*, publicada en 1923, de la que forman parte las *Tres canciones gallegas*: “Eu coa miña monteira”, “Meu amor meu amoríño”, “Canta o galo ven o día”. En el prólogo de la colección, el compositor apuntaba algunos de sus propósitos:

Nuestra primera intención al “trabajar” estos cantos, fue salvarlos del olvido y ofrecerlos a la vida musical. Luego poner en evidencia una vez más las vigorosas oposiciones que caracterizan la música popular española, contribuyendo, así a disipar ese error que consiste en creer que toda la música española es andaluza. [...] No son, pues, armonizaciones, repetimos, sino estilizaciones o, si se quiere, melodías para canto y piano a base de temas populares. El ejemplo de Manuel de Falla debería cundir...¹⁷⁴

Liz Mary Díaz señala como uno de los recursos empleados para recrear ese ambiente popular en el caso de las canciones gallegas es la inclusión de pedales en el acompañamiento pianístico que recuerdan al bordón de la gaita¹⁷⁵. Los textos parecen ser también de origen popular, puesto que en ninguna de las partituras aparece mención al autor de los mismos. En el catálogo de Nin encontramos todavía otra obra en idioma gallego, la segunda pieza de la colección *Diez villancicos españoles* (1932) titulado “Villancico Gallego”.

¹⁷⁴ Joaquín Nin Castellanos, *Vingt chants populaires espagnols* (Paris: Max Eschig, 1923).

¹⁷⁵ Liz Mary Pérez de Alejo, “Joaquín Nin y su legado: Valoración crítica y perspectivas de estudio en torno a *Vingt chants populaires espagnols* (1923), *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 1/1 (2015): 76.

En segundo lugar, nos referiremos a Julián Bautista, perteneciente al conocido como Grupo de los ocho de Madrid, cuya presentación tuvo lugar el 29 de noviembre de 1930 en la Residencia de Estudiantes, y del que también formaban parte Ernesto y Rodolfo Halffter, Rosa García Ascot, Juan José Mantecón, Fernando Remacha, Gustavo Pittaluga y Salvador Bacarisse. Supusieron una especie de Generación del 27 musical que pretendía un renacer de la música española y la unión de ésta con las corrientes europeas del momento¹⁷⁶.

Bautista, ya en el exilio argentino provocado por la guerra civil española, compuso *Cuatro poemas galegos Op. 18* sobre textos de Lorenzo Varela (*Cuatro poemas para cuatro grabados*) basados éstos en cuatro grabados de temática medieval del pintor Luis Seoane (*María Pita e tres retratos medievais*). Tanto Varela como Seoane compartían exilio argentino con Bautista y eran muy activos en los círculos gallegos de ese país. La obra está escrita para soprano, flauta, oboe, clarinete, viola y violonchelo y consta de los siguientes títulos: “A Ruy Xordo”, “María Pita”, “María Balteira” y “O Touro”. Fue estrenada en 1948 en los Festivales de la SIMC en Amsterdam, aunque se terminó de escribir dos años antes. En España se dio a conocer en 1965 en el marco del VI Festival de la Canción Gallega de Pontevedra (en una posible versión para piano y voz)¹⁷⁷ y dos años después en el Segundo Festival de América y España en Madrid¹⁷⁸. En 1951, la Editorial Argentina de Música realizó la impresión de la obra en versión para canto y piano, con los textos en gallego y en inglés, traducidos por William Shand, y con la inclusión de los grabados de Seoane. La obra llevó la siguiente dedicatoria: “A Juan José Castro y a Raca, mis primeros amigos argentinos, dedico esta primera composición mía realizada en la Argentina, con un abrazo fraternal”. Curiosamente, este Juan José Castro, hijo del compositor que hemos mencionado unas líneas más arriba y principal protagonista de la música argentina del medio siglo, será uno de los autores de ascendencia gallega que también dedicó parte de su obra a la canción de concierto en gallego. Julio Ogas, en un análisis sobre esta obra, explica que:

Esta composición significa un importante hito en la música galleguista, ya que por primera vez se aborda esta temática desde los postulados estilísticos del neoclasicismo del Grupo de los Ocho. [...] y

¹⁷⁶ María Palacios, *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008).

¹⁷⁷ La obra se interpretó el 13 de julio de 1965 en el Salón de Actos de la Diputación de Pontevedra a cargo de Dolores Pérez (soprano) y Carmen Díez Martín (piano).

¹⁷⁸ La obra se interpretó el 20 de octubre de 1967 en la Sala del Ateneo de Madrid a cargo de la Orquesta de Cámara de Madrid, dirigida por José María Franco Gil. Moro Vallina, “El Festival de América...”, 168.

Bautista recurre a una sonoridad arcaizante, que parte de la propia selección del conjunto instrumental y se consolida con un destacado tratamiento modal y cierta flexibilidad métrico-rítmica¹⁷⁹.

Un apartado propio merece la canción de concierto en gallego cultivada al otro lado del Atlántico por gallegos emigrados, o descendientes de aquellos. Como es conocido, la emigración gallega hacia Argentina fue masiva desde finales del s.XIX y en las primeras décadas del s. XX, llegando a denominarse Buenos Aires “la quinta provincia gallega”, ya que en ella residían por aquel entonces más gallegos que en algunas ciudades como Santiago o Vigo. Ramón Villares explica a este respecto:

Buenos Aires [...] era a segunda cidade latina do mundo, por detrás de París, e a terceira cidade española tras Madrid e Barcelona. [...] A cidade [...] transitou desde os 432.000 habitantes de 1887 ata alcanzar en 1936 unha poboación de 2,4 millóns, dos que o 36 por cento eran considerados “estranxeiros”, isto é, non nados na Arxentina. Unha parte moi notable deses estranxeiros –ao redor do dez por cento– eran inmigrantes galegos¹⁸⁰.

Esta importante presencia gallega y sus sentimientos también quedaría reflejada en uno de los seis poemas gallegos (“Cantiga do neno da tenda”) que escribió Federico García Lorca, tras una visita a la capital argentina en 1935 en la que mantuvo contacto con parte de la comunidad gallega¹⁸¹. Muchos de estos emigrantes se agruparon en torno a distintas asociaciones y empresas culturales –orfeones, agrupaciones corales e instrumentales, diarios, editoriales– y Centros Gallegos, que en algunos casos estuvieron lideradas por intelectuales que utilizaron el idioma gallego como emblema identitario¹⁸².

Tal y como señala María Fouz, el repertorio de canción de cámara argentina, supuso en varios aspectos una continuación de la canción de concierto en gallego, tras el parón que se produce entre la guerra civil y los encargos de Fernández-Cid que estamos estudiando; Fouz indica a este propósito:

Las canciones creadas por estos músicos llenan el vacío compositivo existente dentro de este repertorio y se pueden considerar como un claro antecedente de la canción de cámara en gallego que comenzará a generarse dentro del territorio español, sobre todo a partir de la década de los sesenta, dentro del contexto de apertura y flexibilización del régimen franquista. Dentro de esta tendencia

¹⁷⁹ Ogas Jofre, “La música de Julian Bautista durante su exilio en Argentina. Confluencias en la modernidad hispanoamericana”, 98.

¹⁸⁰ Ramón Villares, *Historia de...*, 464-465.

¹⁸¹ *Ibidem*, 461.

¹⁸² Núñez Seixas, “Deconstruyendo la parroquia glocal: asociacionismo, redes sociales y hábitat urbano de los inmigrantes gallegos en Buenos Aires (1900-1930)”, 107-133.

tuvieron un papel destacado los “Festivales de la Canción Gallega” de Pontevedra, impulsados por Filgueira Valverde y Antonio Fernández-Cid con la colaboración del Ministerio de Información y Turismo¹⁸³.

La primera figura a la que nos referiremos es Egidio Paz Hermo (1863- 1933). Gallego de nacimiento (A Pobra do Caramiñal, A Coruña) y emigrado a Buenos Aires en 1888, fue uno de los promotores del Centro Gallego de esta ciudad, uno de los más importantes y activos junto al de La Habana, y dirigió durante años el Orfeón Gallego de la capital argentina. Dentro de la canción con piano cultivó dos líneas principales: por un lado, la canción de salón, correspondiente a la producción publicada en *Almanaque Gallego*, toda ella sobre poemas del director del periódico, Manuel de Castro López; según la profesora Marcela González:

En general el lenguaje de estas canciones es comparable al de la canción de salón ya que responde a una estructura formal simple, con unos pocos compases de introducción, melodías cuadradas al texto, encadenamientos armónicos que responden a la estructura tonal básica. A pesar de que los poemas están en gallego, la música –el tratamiento melódico, armónico, las texturas otorgadas al piano, los movimientos de la voz, las indicaciones de tempo y carácter– no tienen señas marcadamente tradicionales, si con eso entendemos la utilización de ritmos o giros melódicos populares¹⁸⁴.

Por otro, Paz Hermo publicó seis canciones bien distintas a las anteriormente comentadas, en otro medio en el que también participó, *Céltiga. Revista Gallega de arte, crítica, literatura y actualidades* (Buenos Aires, 1924-1932), uno de cuyos directores fue el importante escritor Eduardo Blanco Amor. En ese caso se trataba más bien de musicalizaciones de melodías populares, que en general llevaron el título de *Cantigas*¹⁸⁵.

En las décadas de los 40 y 50 se componen también en Argentina una serie de canciones de cámara en gallego, en las que el uso de la lengua ejercerá un papel reivindicativo, teniendo en cuenta la llegada de muchos exiliados tras la instauración del franquismo en España. De este repertorio, las tres figuras más destacadas son tres compositores descendientes de gallegos: Roberto Caamaño, Juan José Castro e Isidro Maiztegui; en ellos, veremos cómo el recurso a la figura de Rosalía de Castro o la evocación al pasado medieval fueron algunos de los rasgos comunes en gran parte de sus

¹⁸³ Fouz Moreno, “España en la música de Isidro Maiztegui. Herencia, ideología y migración”, 138.

¹⁸⁴ González Barroso, “La canción argentina fala galego”, 589.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

composiciones. A mayores, otro autor, Daniel Devoto, en este caso sin ascendencia gallega, pero sí con una vinculación familiar con Galicia, al estar casado con la hija de Ramón del Valle Inclán, también realizó alguna aportación en la línea medievalista.

El primero de los autores mencionados, Roberto Caamaño (1923-1993), compuso *Dos cantos gallegos* en 1945 sobre dos poemas de Rosalía de Castro pertenecientes a su obra *Follas Novas*: “A xustiza pola man” y “Vamos bebendo”. Estas obras fueron premiadas en el Certamen del Centro Gallego en 1950, editadas por Ricordi Americana en 1955 e interpretadas en el Festival de la Canción Gallega de Pontevedra de 1965. Marcela González señala respecto a estas obras que:

Según la periodización que hace la musicóloga argentina Carmen García Muñoz de la obra de Roberto Caamaño, estos cantos pertenecen a su primer período compositivo en el que está ligado, de alguna manera, al *neoclasicismo*. Esta etapa, comprendida entre 1944 y 1954, encierra toda su producción lírica y está marcada por una “gran espontaneidad, un impulso rítmico y expresivo muy marcado en ciertas obras, una técnica sólida, y las dos vertientes típicas: la religiosa, que recorrerá toda su producción, y la hispana, reservada a este momento¹⁸⁶.

En la línea de temática medieval anteriormente referida, Caamaño compondría unos años después, en 1954, *Dos cantares galaico-portugueses del S. XIII* op.18: “Ay madre nunca mal” y “Filha se grado eres sentiú” con textos de los trovadores Lopo y Juliao Bolseyro.

En segundo lugar, nos referiremos a Juan José Castro (1895-1968), hijo del compositor gallego “Chané”, quien en 1948 compuso *Dos canciones de Rosalía de Castro*, durante su exilio entre Uruguay y Cuba, tras problemas con el gobierno peronista de Argentina. Ambas piezas, “Que hermosa te deu Dios” y “Eu levo unha pena” se basan en poemas incluidos también en el libro *Follas Novas*; y a ellas habrían de añadirse, ahora con texto del trovador Bolseyro, *Cantares de Amor* (1951), cuyo texto sería traducido al castellano por el escritor Francisco Luis Bernárdez.

También de ascendencia gallega por parte de madre, Isidro Maiztegui Pereiro (1905-1996), mantuvo siempre una intensa vinculación con la cultura gallega. Fue director de coros de distintas asociaciones gallegas y tuvo a muchos galleguistas entre sus amistades, como

¹⁸⁶ González Barroso, “Ecos del Rexurdimento. Las canciones de Juan José Castro y Roberto Caamaño sobre poemas de Rosalía de Castro”, 180-181.

Luis Seoane o Fernández del Riego. Durante el período que residió en España, entre 1952 y 1969, realizó numerosas visitas a la tierra natal de su progenitora, y en Madrid participó en tertulias con intelectuales galleguistas como Ramón Cabanillas, Antonio de Lorenzo o Bencho Sey, poeta amigo de Fernández-Cid.

El catálogo de Maiztegui, que destacó como compositor cinematográfico, cuenta con diez canciones para voz y piano en gallego: *Sin niño* y *Que pasa ao redor de mín*, sobre poesías de Rosalía de Castro y estrenadas en 1964 en el marco del V Festival de la Canción Gallega de Pontevedra; *Longa noite de pedra* y *Tempo de chorar* de 1968, sobre poemas de Celso Emilio Ferreiro; y, por último, *Seis poemas galegos de Federico García Lorca* (1994). Además, compuso algunas otras obras de corte galleguista fuera de su producción lírica: la cantata escénica *Macías o Namorado* (1956), con textos de Cabanillas y Antón de Lorenzo, e ilustraciones de Xohan Ledo; *Preludios galegos para piano op.28* (1957); y *Paco Pixiñas. Historia dun desleigado contada por il mesmo* (1970), considerado el primer cómic gallego—aunque acabaría por representarse teatralmente—, en el que colaboró con Celso Emilio Ferreiro (textos) e Isaac Díaz Pardo (ilustraciones), dando lugar a un experimento estético bastante inédito para la época. María Fouz comenta al respecto de las características de estas composiciones que:

Galicia y su música popular es la principal fuente de inspiración en este grupo de composiciones, en ellas emplea textos de escritores gallegos o de temática gallega, utiliza numerosas referencias a tradiciones populares, emplea o alude sonoramente a ciertos instrumentos tradicionales (*cunchas*, zanfona o gaita), recurre a diferentes géneros de la música popular (danzas, piezas instrumentales o canciones), y en otras ocasiones cita fragmentos de obras de compositores de música académica gallega. [...] Maiztegui se une al grupo de compositores gallegos o descendientes de gallegos que buscaron revalorizar y reivindicar la cultura y la música tradicional de Galicia a través de su incorporación al discurso de la música académica en el siglo XX¹⁸⁷.

Y, en cuanto a su adhesión a la corriente hispanista dentro de la música argentina, explica que:

La decisión de Isidro Maiztegui [...] de unirse a la corriente hispanista de la música argentina desde la década de los treinta está motivada por diversos factores, entre los cuales se encuentran su ascendencia, su ideología y su vinculación con los exiliados y con la colectividad gallega de migrantes asentados en Buenos Aires¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Fouz Moreno, “El compositor argentino y la opción galleguista: ascendencia y contexto”, 615-616.

¹⁸⁸ Fouz Moreno, “España en la música de Isidro Maiztegui”. Herencia, ideología y migración”, 121.

Señalaremos en último lugar las *Cinco canciones antiguas de amigo* de Daniel Devoto (1916-2001), con versos de Ricardo Molinari, quien glosa a Alfonso X el Sabio y Martín Codax de nuevo en sintonía con la lírica del medioevo.

Para concluir la referencia a la composición de canción de concierto en gallego al otro lado del Atlántico, debemos comentar que la historiografía musical ha remarcado las divergencias existentes entre las primeras aportaciones de autores como Paz Hermo y las de las generaciones posteriores. De este modo, Marcela González establece una comparación entre las circunstancias de aparición y el tipo de público al que se dirigía un repertorio y otro, además de señalar los distintos tipos de formación y desempeño de los autores:

Mientras Paz Hermo perteneció a ese grupo de inmigrantes cuyo papel era elevar el espíritu gallego a partir de la reivindicación de su lengua y la dignificación de su procedencia, los descendientes de esta generación, Juan José Castro o Roberto Caamaño asumieron un papel más decisivo actuando desde un ámbito cultural y político con mayor influencia. Mientras Paz Hermo, de formación musical básica, se desempeñó como director de coros, componiendo canciones de salón y zarzuelas, más bien vinculadas a las tradiciones musicales populares, Juan José Castro o Daniel Devoto se desempeñaron en círculos académicos internacionales destacados, con importantes influencias en las nuevas tendencias compositivas e interpretativas. Mientras Paz Hermo publicó sus canciones para el público inmigrante en periódicos de proyección gallega, Castro, Devoto o Caamaño editaron algunas de sus canciones para un acotado y selecto auditorio, el que asistía a conciertos de cámara o a las clases de los conservatorios, trascendiendo a la comunidad gallega inmigrante¹⁸⁹.

Aunque exceden la cronología acotada, también merecen mención en este epígrafe otros autores que realizaron canción de concierto en gallego y que también hicieron uso de textos de Rosalía de Castro. Fueron: Elsa Calcagno (1910-1978) en su obra *Tres poemas galegos* (1963): *Amores cativos*, *Sin niño*, *Ti hoxe mañá eu*, premiada en el Centro Gallego de Buenos Aires en 1960; Andrés Gaos (1874-1959) con *Rosa de abril*, de 1959, su única canción con texto en gallego, ambos en América; y Juan Antonio Moreno (1904-1987), abulense de nacimiento y discípulo de Otaño, que residiría desde 1943 hasta su muerte en Lugo, donde ocupó diversos cargos musicales relacionados con la catedral de esta ciudad. En 1954, Moreno dio a conocer sus *Ocho canciones gallegas sobre textos de Rosalía* que fueron estrenadas por Carmen Díez Martín y Carmen Pérez Durías, coincidiendo con la presentación de la primera colección de Antonio Fernández-Cid (*Doce canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid*) en un concierto en el Círculo de Bellas Artes de Lugo

¹⁸⁹ Marcela González, "La canción argentina fala galego", en *Ollando ao mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1951)*, ed. Por Montserrat Capelán y Javier Garbayo (Pontevedra: Deputación Provincial/ Museo de Pontevedra/ I+D+i: Fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875-1951): Ciudades del Eje Atlántico (HAR2015-64024-R)): 598-599.

organizado por su Sociedad Filarmónica; una coincidencia que nos lleva a la hipótesis de la posible influencia de la primera iniciativa del crítico sobre el nacimiento de otras composiciones en la misma línea. Los títulos de las canciones de Moreno, sobre textos pertenecientes tanto a *Follas Novas* como a *Cantares Gallegos*, son: “Um repoludo gaiteiro”, “Vim-te uma clara noite”, “Acolá enriba”, “Nossa senhora da barca”, “Teci soia a miña teia”, “Nasci quando as plantas nascem”, “Quisem-te tanto, meninha” y “Que bela te deu Deus”¹⁹⁰.

Tras todo lo expuesto, comprobamos que desde el nacimiento del género de la canción de concierto en gallego a finales del s. XIX, en pleno *Rexurdimento* literario y cultural, hasta la década de 1950, en la que aparecerán las primeras colecciones encargadas por Fernández-Cid, en 1951 y 1958 respectivamente, no podemos hablar de una línea estética común dentro del género y que sus rasgos comunes se reducen al uso del idioma gallego, la atención especial prestada a determinados escritores, especialmente Rosalía de Castro, y la alusión a temas comunes a la idiosincrasia gallega, o a la imagen asociada a lo gallego, como el paisaje, la emigración, la morriña, el mar o la vida agrícola.

2.2. La canción de concierto en España durante el franquismo

Tal y como señala Stevens casi todo el s. XIX es bastante pobre en lo relativo a la canción culta en España¹⁹¹. De hecho, se acostumbra a postergar hasta Felip Pedrell (1841-1922) el nacimiento de este género en nuestro país, con aportaciones como sus *Canciones arabescas* (1906). Alejandro Zabala indica a este respecto que:

Pedrell es el protagonista principal del proceso de creación del «lied» español a lo largo del siglo XIX, un proceso que va parejo con la búsqueda constante de sus propias señas de identidad como compositor. Parte de las coordenadas estéticas del salón decimonónico, para derivar después a una hibridación fecunda entre elementos de la música germánica, los impulsos líricos de la ópera romántica italiana y las esencias del folklore catalán. La consolidación de su lenguaje compositivo da lugar a creaciones de primer orden artístico: la instauración del *lied* romántico catalán y, más adelante, el establecimiento del moderno *lied* español. El número de canciones, independientemente de su valor, impone respeto. En una apreciación cualitativa de este extraordinario conjunto, el respeto se

¹⁹⁰ Estas piezas cayeron en el olvido hasta que se reencontraron en el año 2012, siendo publicadas al año siguiente por la editorial *Dos Acordes* en formato partitura, y en 2014 como cd por el mismo sello, siendo los intérpretes Esperanza Iglesias (soprano) y Aurelio Chao (piano).

¹⁹¹ Denis Stevens, ed., *Historia de la canción* (Madrid: Taurus, 1990).

transforma en admiración profunda, ya que los aciertos son frecuentes y algunos hallazgos realmente excepcionales¹⁹².

Los que sin duda van a ser los grandes referentes del género lírico en España son: las *Siete canciones populares españolas* (1914) de Manuel de Falla (1876-1946); las *Tonadillas en estilo antiguo* (1914) de Enrique Granados (1867-1916); y de Óscar Esplá, *Soledades* (1927) y *Canciones Playeras* (1929); junto a modelos importados de Europa como el *lied* alemán de Schubert, Brahms o Strauss, y la *mélodie* francesa, en los nombres de Fauré, Debussy y Poulenc. Los rasgos esenciales que encontramos en la canción de concierto durante el primer franquismo son en muchos casos continuadores o herederos directos de estos modelos, junto a tímidos elementos de renovación¹⁹³.

Por último, para terminar estos antecedentes, no debemos olvidar la importante aportación, en número y calidad, al género de la canción de los autores pertenecientes al Grupo de los Ocho de Madrid, fundado en 1930 y del que ya hemos hablado: Gustavo Pittaluga (*Romance de Solita*, 1930), Salvador Bacarisse (*Tres nanas de Rafael Alberti*, 1935; *Canciones populares españolas*, 1942), Rodolfo Halffter (*Marinero en tierra*, 1925-60), su hermano Ernesto (*Cinco canciones de Heine*, 1920; *Dos canciones de Rafael Alberti*, 1923), Julián Bautista (*La flüte de jade*, 1921; *Dos canciones*, 1921; *Tres ciudades*, 1937), Juan José Mantecón, Fernando Remacha y Rosa García Ascot (estos tres últimos sin apenas ejemplos representativos dentro del género de la canción, aunque Remacha, como veremos aportaría su granito de arena a la segunda colección encargada por Antonio Fernández-Cid, con *Nouturnio* en el año 1958). Algunas de las características de la producción que llevaron a cabo fueron: antiromanticismo, estilización de músicas populares o la expansión del concepto de tonalidad, dentro de un lenguaje de vanguardia moderado. Pero su intento de integración de la música española en la vanguardia europea se vio frustrado con la llegada de la contienda civil, imponiéndose como veremos un canon conservador hasta bien avanzada la década de los 50¹⁹⁴.

En el mismo artículo al que ya hemos hecho mención, Gan Quesada propone cinco líneas estéticas que siguió la canción en la posguerra, a pesar de advertir de que la crítica

¹⁹² Zabala Landa, "La producción liederística de Felip Pedrell", 326.

¹⁹³ Gan Quesada, "La chanson de concert espagnole du premier franquisme (1940-1960)", 465.

¹⁹⁴ Viribay, *La canción de concierto* ...

prestó más atención en esta época a figuras como Ernesto Halffter, Joaquín Rodrigo o Xavier Montsalvatge.

- a) Escritura en la línea de Manuel de Falla, proponiendo como ejemplo las *Seis canciones castellanas* (1939) de Jesús Guridi. Algunos rasgos son los préstamos modales (escala lidia), esquemas rítmicos folclóricos (ritmo de jota, hemiolias, tresillos cadenciales) y esquemas formales fieles a la estructura estrófica del texto.
- b) La supervivencia de la cançó d'art catalana, en la figura de Eduard Toldrà, quien en los primeros años de la posguerra compondrá *Seis canciones sobre textos de Garcilaso, Jérica, Lope, Quevedo...* (1940-41) y *Doce canciones populares españolas* (1941). En la primera de ellas mezclará la modernidad armónica *noucentista* con rasgos “hispanicos” como las hemiolias, las cadencias frigias o giros modales, características éstas últimas que también se encontrarán unos años después en los *Cuatro madrigales amatorios* (1947) y los *Tres villancicos* (1952), de Joaquín Rodrigo.
- c) La importancia de la herencia germánica en la obra de Conrado del Campo *Seis canciones castellanas sobre textos de Enrique de Mesa* (1950), en la que el compositor madrileño pretende aunar elementos tan distantes como el contrapunto riguroso, la armonía hipercromática, rasgos melódico-rítmicos folclóricos, la regularidad de las frases, o las cadencias vocales con color modal frigio, en tresillos o rápidas figuraciones melismáticas al final de cada estrofa.
- d) La “línea clara” francesa representada en el *Homenaje cantado a los versos de Antonio Machado* op.33 (1950-51), de Joan Comellas, uno de los miembros del Círculo Manuel de Falla de Barcelona, del que hablaremos cuando nos refiramos a la canción en Cataluña. Se trata de piezas muy breves, en las que solamente se utilizan fragmentos de los poemas originales, y formas simples, predominando las estructuras binarias sin variación. Destaca en el tratamiento vocal el silabismo y en la utilización de un acompañamiento muy sintético en el piano.
- e) Nuevas generaciones, viejos modelos, citando como ejemplo a Antón García Abril y su *Colección de canciones infantiles* de 1956, en la que apenas muestra apertura técnica y estética. La melodía vocal se caracteriza por el conservadurismo en el

diseño de las líneas, mientras que aprovecha la armonía para un desarrollo más rico y variado.

A pesar de este aparente estancamiento estético del que habla el autor, podemos hablar de cierta vitalidad del género en estos años, tanto en iniciativas oficiales, como “paraoficiales” o privadas.

El Concurso Nacional de Música, galardón dependiente de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional, fue una de las iniciativas oficiales con más repercusión sobre la creación sonora durante el franquismo, aunque su origen lo encontramos ya en los inicios del s.XX durante el reinado de Alfonso XIII. En los primeros años posteriores a la Guerra Civil fue evidente un férreo control ideológico, tanto en el nombramiento de los miembros del jurado, como en la búsqueda de objetivos propagandísticos, mientras que en años posteriores, esta tendencia se fue corrigiendo hacia la búsqueda de la renovación del repertorio¹⁹⁵. Durante el primer franquismo y los años inmediatamente posteriores, encontramos cuatro convocatorias que incentivaron la composición de canciones, en las que muchos de los premiados fueron compositores implicados en la iniciativa que estamos estudiando en esta tesis:

- 1945, cuyo tema sería un poema para canto y orquesta con uso de texto de un poeta del s. XVII, resultando premiado Manuel Palau con su obra *Atardecer*.
- 1950, en la que se exigía una colección de seis canciones sobre textos de un poeta moderno español ya fallecido. El galardón fue para Miguel Asins Arbó y sus *Seis canciones sobre textos de Antonio Machado* y el accésit para Conrado del Campo por *Seis canciones castellanas sobre textos de Enrique de Mesa*.
- 1956, que consistió en la creación de una colección de canciones infantiles a una voz con piano y texto libre. El ganador de esta edición fue Ángel Mingote y sus *Canciones infantiles para canto y piano*, obteniendo el accésit García Abril con *Colección de Canciones infantiles*, y una mención honorífica Manuel Buendía con su propia *Colección de Canciones infantiles*.

¹⁹⁵ Gan Quesada, “El concurso nacional de música durante el primer franquismo (1939-1959): una breve aproximación”, 149-161.

- 1960, año en que se demandaba la composición de un conjunto de canciones para voz femenina con acompañamiento orquestal o pianístico, quedando vacante en esta ocasión el galardón, aunque sí hubo accésit para Valentín Ruiz Aznar¹⁹⁶.

De nuevo Gan, en el mismo artículo, explica que la elección de textos para la música vocal durante las dos primeras décadas del franquismo se basó en su capacidad de reinterpretación ideológica. De este modo, fueron habituales los poetas del Siglo de Oro por su evocación del pasado imperial español; también poetas depositarios de una supuesta “esencia nacional”, como transmisores de elementos del folclore; o miembros de la poesía culta como Antonio Machado o Federico García Lorca, que a pesar de sus relaciones con la República serán autores de referencia en los años 50¹⁹⁷.

Otra institución, en este caso privada, el Círculo de Bellas Artes de Madrid, organizaba el concurso Eduardo Aunós que también incluía en alguna de las ediciones la categoría de canción de concierto; fue así en 1948, cuando resultaron galardonadas colecciones de canciones compuestas por Esteban Véllez y Miguel Asins Arbó¹⁹⁸.

Por otro lado, Antonio Fernández-Cid, daría múltiples conferencias con concierto posterior alrededor del tema de la canción, tanto española como internacional, y publicaría también la monografía *Lieder y canciones de España* en 1963. En su fondo documental hemos tenido acceso a los programas de la mayoría de estas conferencias que impartió en distintos puntos de la geografía española; y en muchas de ellas, y también en el volumen citado, el crítico orensano optó por dividir a los compositores de canción española por regiones o zonas geográficas: Levante, Cataluña, Centro y Norte. En el caso de Galicia, optó por incluirla en el Norte en muchas ocasiones, pero no así en los estrenos de las canciones objeto de estudio, en los que no dudó en utilizar el término diferenciado de Canción Gallega, con una clara intención de dotarla de un mayor realce.

A continuación señalamos alguna de estas conferencias, a las que habría que sumar todas aquellas en las que se dieron a conocer los ciclos de canciones gallegas que estudiamos y las impartidas en los Festivales de Pontevedra, de las que daremos cuenta en el capítulo

¹⁹⁶ Gan Quesada, “La chanson de concert espagnole du premier franquisme (1940-1960)”, 464.

¹⁹⁷ *Ibidem*, 463.

¹⁹⁸ “Premios Musicales Eduardo Aunós”, 15.

correspondiente (ello explica que en el período 1951-1959 de la siguiente relación se aprecie un aparente vacío) :

- 20-1-1951. *Joaquín Rodrigo y la canción*. Aula de Música del Ateneo de Madrid.
- 25-1-1951. *Eduardo Toldrà y la canción*. Aula de Música del Ateneo de Madrid.
- 9-2-1951. *Leoz, músico y hombre*. Ateneo de Barcelona.
- 2, 3 y 4-10-1951. *Algunos momentos transcendentales en la historia del lied*. Teatro Circo de Cartagena.
- 7, 9, 16, 24-3-1959. *Medio siglo de música española a través de la canción de concierto*. Instituto de Cultura Hispánica, Madrid.
- 9 y 10-1-1961. *La canción contemporánea española*. Sociedad Filarmónica de Málaga.
- 12-1-1961. *La canción contemporánea española*. Cine Lis Palace, Jaén.
- 12 y 18-2-1961. *La canción española I y II*. Colegio Mayor Santa Teresa de Jesús, Madrid.
- 10 y 11-4-1961. *La canción española de concierto*. Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera, Bilbao.
- 17-5-1961. *Conferencia concierto a la memoria de Jesús Guridi*. Aula de Música del Ateneo de Madrid.
- 5-12-1961: *La canción catalana I*. Aula de Música del Ateneo de Madrid.
- 7-12-1961: *La canción catalana II*. Aula de Música del Ateneo de Madrid.
- 9-12-1961: *La canción catalana III*. Aula de Música del Ateneo de Madrid.

- 12-12-1961: *La canción catalana IV*. Aula de Música del Ateneo de Madrid.
- 21-3-1962. *Eduardo Toldrà, perfiles humanos y musicales*. Círculo Cultural Medina, Madrid.
- 31-1-1963: *Homenaje a Eduard Toldrà*. Aula de Música del Ateneo de Madrid.
- 7-2-1963: *Manuel de Falla y siete canciones gallegas de autores portugueses*. Aula de Música del Ateneo de Madrid.
- 14-2-1963: *Joaquín Turina y siete canciones gallegas de autores españoles*. Aula de Música del Ateneo de Madrid.
- 22-11-1965. *La canción: latido musical de España*. II Semana Musical de Vitoria.

También dentro del ámbito privado y durante el primer franquismo, las veladas musicales llevadas a cabo en entornos domésticos pertenecientes a la burguesía barcelonesa, supusieron un motor cultural y artístico muy importante. Así el empresario Josep Bartomeu es un ejemplo de referencia en este sentido, al organizar durante diez años (1948-1958) distintas temporadas de conciertos en su mansión de Pedralbes. Concretamente, en el curso 1949-50, se desarrolló el ciclo *El lied a través del temps*, en el que se programaron fundamentalmente obras de repertorio germánico, incluidos compositores perseguidos por el nazismo como Arnold Schoenberg. En estas sesiones se proporcionaba al público asistente traducciones al catalán de los textos interpretados, así como conferencias explicativas a cargo de críticos y musicólogos¹⁹⁹.

Para concluir este apartado, nos referiremos a dos iniciativas coetáneas y bastante similares a las que nos ocupan en este trabajo, ya que fueron encargos hechos en fechas muy

¹⁹⁹ Ribalta Coma-Cros, “El lied a través del temps. Una historia del gènere narrada des del domicili de Josep Bartomeu durant el primer franquisme”.

próximas, implicaron a muchos compositores en común, y además procedieron de una institución como el Ateneo que fue clave en la renovación de la escena musical española desde la década de los 50.

La primera de ellas es el *Retablillo de Navidad*, un conjunto de catorce composiciones breves basadas en poemas de la obra *El alba del alhelí* (1927) de Rafael Alberti, creadas en 1958 por compositores cercanos al Grupo Nueva Música de Madrid a instancias de la petición de otro crítico, Enrique Franco. En todas ellas es evidente aún la influencia del modelo de Falla, pues se trata de armonizaciones de líneas vocales basadas en modelos populares. Los títulos y compositores que conforman la colección son los siguientes: Alberto Blancafort (*Las panderetas; Un portal*); Manuel Carra (*La mejor casa; Sin dinero*); Enrique Franco (*Al y del; El ángel confitero*); Gerardo Gombau (*La hortelana del mar; El cazador y el leñador*); Luis de Pablo (*El platero; El pescador*); García Abril (*El zapatero; El sombrerero*); Cristóbal Halffter (*Los tres noes; Vísperas de la huida a Egipto*).

El otro grupo de canciones es el *Homenaje a Góngora*, estrenado el 2 de junio de 1961 en el Aula de Música de Ateneo en el marco de los cursos del música del Aula de esta activa institución madrileña, con motivo del cuarto centenario del nacimiento del poeta. Los compositores son nuevamente miembros del Grupo Nueva Música, constituido en 1958 en torno al Aula de Música del Ateneo de Madrid, a excepción de Gerardo Gombau, compositor de mayor edad y con su carrera ya plenamente consolidada.

En todas ellas se aprecian atisbos de una cierta apertura a la vanguardia, tanto en las agrupaciones para las que fueron escritas, apartadas del formato convencional de voz y piano, como en las técnicas compositivas utilizadas, muchas de ellas cercanas al serialismo. Fernando Ruiz Coca, director del Ateneo madrileño comentaba a propósito del estreno:

Una nota hay común a todos estos estrenos: nuestros compositores trabajan a la hora de Europa. Han recibido con serenidad todas las novedades que nos podían llegar de fuera, haciéndolas suyas, no solo sin perder su personalidad, sino, más bien, acrecentándola. Nuestra música joven tiene voz universal de hoy y, además, propia. La superación del nacionalismo pintoresquista es ya un hecho²⁰⁰.

El *Homenaje a Góngora* está compuesto por cinco canciones:

²⁰⁰ “Músicas nuevas para Don Luis de Góngora”, *La Estafeta literaria* 220, 1 de julio de 1961.

- *Soledad primera*. Ramón Barce (voz, guitarra, viola, trompa, clarinete bajo y oboe)
- *Al nacimiento de nuestro señor*. Manuel Castillo (voz, guitarra, viola y flauta)
- *No son todos ruiseñores*. Gerardo Gombau (soprano, guitarra, viola y clarinete)
- *Glosa*. Luis de Pablo (soprano, piano, vibráfono y dos trompas)²⁰¹
- *De bienes fortuna*. García Abril (soprano y tenor, viola, cello, trompeta, arpa, fagot, flauta, y percusión)

En el estreno se completó el programa con *Soneto a Córdoba* de Falla y *Caído se le ha un clavel* de Isidro Maiztegui, ambas también con textos del poeta del Siglo de Oro. Algunos de los músicos que participaron fueron la soprano Isabel Penagos, Narciso Yepes o Alberto Blancafort, éste último como director.

Vemos por tanto que la canción de concierto en castellano que empieza en Pedrell, llega a su punto álgido alrededor de 1914 con Falla y Granados, quienes fijarán un modelo de referencia para compositores que comienzan su carrera compositiva antes de la Guerra Civil y que continúan en activo durante el primer franquismo: Joaquín Rodrigo, Oscar Esplá, Ernesto y Rodolfo Halffter, Guridi, Conrado del Campo, Toldrà, Mompou, Montsalvatge. El género lírico, a pesar de la vitalidad que hemos comentado en los circuitos de conciertos, conferencias, premios y encargos, llega a un punto de estancamiento estético, anclado en los viejos esquemas y la utilización de un lenguaje bastante conservador. Será con los compositores de la Generación del 51, muchos de ellos miembros del Grupo Nueva Música nacido al abrigo del Aula de Música del Ateneo de Madrid, con los que la canción de concierto se abra al lenguaje de vanguardia que en Europa había comenzado varias décadas atrás.

2.2.1. Dos escenas particulares: Cataluña y el País Vasco

La canción de concierto en Cataluña

Nos referiremos ahora a la canción de concierto en Cataluña, con especial atención al repertorio escrito en catalán, pero atendiendo también a la obra en castellano de grandes autores del género como Toldrà o Montsalvatge. Nuevamente, iniciaremos este recorrido

²⁰¹ Daniel Lorenzo, *Luis de Pablo y el "poema en música"* (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2018), 181-184.

con un breve comentario sobre sus orígenes y primeros pasos, para centrarnos luego en algunas de las figuras que más destacaron en el cultivo de este género en la época que nos ocupa. Veremos como muchos de ellos, fueron partícipes también de la iniciativa objeto de estudio de nuestra investigación.

Aunque Fermín María Álvarez (1833-1898) fue uno de los primeros compositores en escribir melodías con texto en catalán, acostumbra a considerarse los padres del *lied* en esta lengua autores como Felip Pedrell (1841-1922), Francesc Alió (1862-1908) y Enric Morera (1865-1942). Cèsar Calmell considera, de hecho, las *Sis melodies per cant i piano* (1887) de Alió como la primera dentro del género y asocia, desde una perspectiva general, la canción de concierto en Cataluña en este período como una forma de expresión de la nueva y pujante burguesía, en contraposición a las grandes masas corales de Clavé y Millet que se relacionarían con los obreros²⁰². Este hecho y la recuperación de una conciencia lingüística y musical diferenciada serían las claves del cultivo abundante y continuo de la canción en Cataluña. Respecto a este profuso éxito del género en territorio catalán se referiría también Fernández-Cid, años después –en 1963– en su monografía *Lieder y canciones...*: “Sólo una ciudad, Barcelona, ofrece un movimiento superior al de muchas provincias sumadas. Incluso conviene advertir que su aportación es infinitamente mayor que la misma de la capital de España, aún cuando en ella convergen, por fuerza, valores de filiación y naturaleza muy diversa”²⁰³.

Compositores tan relevantes como Isaac Albéniz, Enrique Granados y Robert Gerhard albergan también canciones catalanas entre su producción. Son significativos títulos como *La Boyra* (1900), *Cançó d'amor* (1902) o *Elegía eterna* (1912) de Granados con textos de Apeles Mestres (1854-1936) –la primera y la tercera– y Josep María Roviralta, la segunda. Miriam Perandones señala cierta influencia de la *mélodie* francesa en estas piezas:

Si bien no se ha establecido una comparación con la *mélodie* francesa en este estudio, sí se pueden definir líneas de paralelismo evidentes con este género francés. La inteligibilidad suele ser uno de los rasgos más marcados —y buscados— de los grandes melodistas. Granados continúa esta línea con sus canciones silábicas y el acompañamiento musical que apoya la línea melódica sin tajarla o esconderla. Otra de las características de la música francesa, el cuidado por el timbre, es evidente en sus *lieder* catalanes, con la importancia del «color» conseguido a través de las ambigüedades tonales

²⁰² Calmell i Pigüillem, “Algunas consideraciones sobre la canción de Eduard Toldrà”, 71.

²⁰³ Fernández-Cid, *Lieder y canciones...*, 45

y las armonías postrománticas, el uso de escalas modales e incluso a través de la utilización del pedal Cateura²⁰⁴.

En cuanto a Gerhard mencionaremos por ejemplo uno de sus primeros ciclos: *L'infantament meravellós de Schahrazada* (1918), doce melodías para voz y piano sobre textos del poeta noucentista Josep María López i Picó (1886-1959), de temática orientalista y musicalmente influenciadas por el tardorromanticismo alemán (armonía cromática) e impregnadas de aires catalanes²⁰⁵; o sus *Seis canciones populares catalanas*, para voz y piano, orquestadas también por el propio compositor, y que fueron estrenadas con gran éxito por la soprano Conxita Badía²⁰⁶.

Uno de los principales discípulos de Robert Gerhard, Joaquim Homs (1906-2003), compositor, violonchelista y miembro del *Club 49* al que ya nos hemos referido en el primer capítulo también realizó diversas contribuciones al género de la canción a lo largo de toda su carrera. Algunos de sus títulos más destacados para voz y piano (aunque también escribió canciones para muy diversos conjuntos) son: *Quatre poemes* (1930, con textos de J. Carner y J. Salvat Pappseit), *Ocells Perduts* (1940, texto de R. Tagore y traducción catalana de M. de Quadras), *Cementiri de Sinera* (1952, texto de Salvador Spriu) o *Proverbi* (1974, con texto de J. Salvat Pappseit)²⁰⁷.

Sin embargo, los autores fundamentales para entender el desarrollo y evolución del género en Cataluña, por su abundante y dilatada producción, son Mompou, Toldrà y Montsalvatge (los tres colaboraron en las canciones gallegas de Fernandez-Cid), así como los compositores ligados al Cercle Manuel de Falla.

La canción para voz y piano es, junto a las composiciones para este instrumento, la parte más sustancial del catálogo compositivo de Frederic Mompou (1893-1987). Desde su primer acercamiento en 1914, *Elle l'enchaîna dans une grotte*, con texto de Maeterlinck, pondría en música numerosos poemas en diversos idiomas (francés, castellano, catalán,

²⁰⁴ Miriam Perandones Lozano, "El compositor catalán Enrique Granados. Análisis de tres canciones de concierto: *La boyra* (1900), *Cansó d'amor* (1902) y *Elegía Eterna* (1912)", *Recerca Musicològica XX-XXI* (2013-2014): 302.

²⁰⁵ Silvia Pujalte, "Robert Gerhard: sus primeras canciones a los 120 años de su nacimiento", *Platea Magazine*, 12 de octubre de 2016, acceso el 20 de abril de 2021, <https://www.plateamagazine.com/platea/1439-robert-gerhard-sus-primeras-canciones-a-los-120-anos-de-su-nacimiento>.

²⁰⁶ Leticia Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo y literatura: el compositor Robert Gerhard* (Madrid: Fundación Scherzo, 2013).

²⁰⁷ Piedad Homs, *Catálogo de obras de Joaquín Homs* (Madrid: Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, 1988).

gallego), elegidos por la influencia de algunas de las personalidades con las que compartió tertulias intelectuales tanto en Barcelona (L'Ermita) como en París, por distintas circunstancias vitales como la Guerra Civil, o la muerte de su padre; o, simplemente, por el hecho de que fueran encargos (*Maig, 1932* para conmemorar el centenario de Goethe, o *Aureana do Sil*, destinada a la primera colección de canciones gallegas promovida por Antonio Fernández-Cid en 1951).

Mompou muestra una gran influencia del impresionismo francés, y algunos de los rasgos más destacados de su estilo son la brevedad, concisión, transparencia y austeridad de medios, como indica Desiré García-Gil:

La manera de poner Mompou en práctica este postulado estético y por tanto la justificación de su elección de géneros, es trabajar con formaciones que, aún proporcionando todas las posibilidades compositivas y la variedad que pudiera requerirse, ofrece una limitación tímbrica que resulta atractiva para el compositor. Mediante este recurso, su atención no se centra en variaciones colorísticas sino que privilegia cuestiones interválicas, modales o armónicas. Es por ello que en las canciones líricas lo mismo que en las obras para piano solo la expresión del sonido individual es mucho más directa y eficaz al prescindir del recargamiento de los grandes géneros y formas²⁰⁸.

En cuanto a su producción específica en catalán, podemos destacar los siguientes títulos, muchos de los cuales utilizaron textos elaborados por el propio compositor: *L'hora grisa* (1915, con texto de Manuel Blancafort), *La cançó de l'àvia* (1915, texto propio), *Cuatre melodies* (1926, textos propios), *El testament d'Amèlia* (1938, con texto popular y dedicada a Conxita Badía), *Et sento que vens* (1944, texto propio), *Ets infinit* (1944-46, texto propio), *Combat del somni* (1942-48, con textos de Josep Janés) o *Cançò de la fira* (1948, texto de Tomás Garcés).

Por su parte, Eduard Toldrà (1895-1962) es sin duda uno de los protagonistas del ambiente musical catalán de posguerra, aunque también estaba bien posicionado a nivel estatal, dirigiendo con asiduidad la Orquesta Nacional de España y manteniendo lazos de amistad con importantes personalidades del momento como Antonio Fernández-Cid. En 1944 creó la Orquesta Municipal de Barcelona, de la que fue director titular, por encargo del Ayuntamiento de esta ciudad. A pesar de esta intensa actividad como violinista y director, también tuvo una importante carrera como compositor, y dentro de su producción la canción de concierto ocupó un papel destacado. Así, César Calmell indica que:

²⁰⁸ García Gil, "Las canciones líricas de Frederic Mompou", 348.

La canción constituye el leitmotiv recurrente, el apartado al que una y otra vez se vuelve como centro natural todavía en activo mientras dura la incursión en otros géneros. Y decimos esto porque muchos de los principios de la canción [...], vemos que igualmente Toldrà los aplica en la escritura instrumental que surge así dotada de una fuerza extraordinaria por preservar en su lado oscuro e inaudible la contundencia, la necesidad del discurso verbal²⁰⁹.

Y, en ese mismo artículo, destaca la importancia de la contribución del compositor al género lírico en catalán:

Sirva este preámbulo para entender la aportación de la obra de Toldrà en el terreno de la canción, de la cual diríamos define las bases que la capacitarían para convertirse en analogía musical de lo que los poetas han ido conquistando en el doble frente de una labor de normalización y profesionalización lingüística por una parte, y de simultánea contemporización de nuestra cultura, por otra²¹⁰.

El abultado catálogo de canciones de Toldrà contiene tres ciclos originales, dos ciclos de armonizaciones de canciones populares para voz y piano (*Nou cançons populars catalanes*, 1933 y *Doce canciones populares españolas*, 1941) y alrededor de treinta canciones independientes. En cuanto a los ciclos originales, se trata de los siguientes títulos: *L'ombra del lledoner*, 1924, sobre poemas de Tomás Garcés; *La rosa als llavis*, 1936, seis canciones para soprano y orquesta con textos de Joan Salvat-Pappaseit; y *Seis canciones sobre textos de Garcilaso, Jérica, Lope, Quevedo...*, 1940-41, a las que ya nos hemos referido en el epígrafe anterior.

Como puede observarse, puso en música tanto textos en catalán como en español. Tras la guerra civil, y hasta finales de los años 40, no escribió canciones con texto en catalán, quizás en ejercicio de una especie de autocensura para evitar problemas en los años más duros de represión – teniendo en cuenta los puestos de prestigio que ocupaba–, que también es visible en los catálogos de Mompou, Manuel Blancafort o Xavier Montsalvatge.

Éste último, Xavier Montsalvatge (1912-2002), quien desarrolló una intensa labor como crítico musical en medios tan prestigiosos como *Destino* o *La Vanguardia Española*, es una figura difícil de encuadrar en un determinado estilo, puesto que llevó a cabo una continua evolución desde su primera etapa, cercana a la órbita francesa de compositores como Debussy o Satie, hasta el antillanismo de la década de 1940 y, posteriormente, el expresionismo y la politonalidad. Dentro de su catálogo de canciones, destacan con luz

²⁰⁹ Calmell i Piguillem, “Algunas consideraciones sobre la canción de Eduard Toldrà”, 73.

²¹⁰ *Ibidem*, 72.

propia sus *Cinco canciones negras* compuestas en un principio para voz y piano entre 1945 y 1946, y orquestadas posteriormente por el compositor. Los títulos que conforman esta colección son: “Cuba dentro de un piano” (texto de Rafael Alberti), “Punto de habanera” (texto de Néstor Luján), “Chévere” (texto de Nicolás Guillén), “Canción de cuna para dormir un negrito” (texto de Ildefonso Pereda Valdés), “Canto negro” (nuevamente con texto de Nicolás Guillén).

Nos referiremos ahora al Cercle Manuel de Falla (CMF) de Barcelona, un grupo de compositores, músicos, críticos y musicólogos que desarrolló su actividad entre 1947 y 1957, teniendo como sede el Instituto Francés de la Ciudad Condal. Marcaron el inicio de la regeneración musical tras la Guerra Civil, tomando el relevo de las vanguardias iniciadas por los músicos coetáneos a la Generación del 27, y que posteriormente continuaría el Grupo Nueva Música madrileño. Los primeros integrantes del CMF fueron Albert Blancafort, Ángel Cerdá, Juan Eduardo Cirlot, Joan Comellas y Manuel Valls, a los que posteriormente se sumarían Josep Cercós, Josep Maria Mestres Quadreny y la soprano Anna Ricci. Precisamente Mestres Quadreny definía en 2001, con motivo de la muerte de la cantante, el Cercle de la siguiente forma:

Podríamos describir el Círculo Manuel de Falla como una especie de tertulia que reunía, en el Instituto Francés de Barcelona, a compositores e intérpretes todos los sábados por la tarde. Era una especie de balón de oxígeno en aquella Barcelona culturalmente desierta, donde la victoria fascista que había desarticulado toda la estructura de nuestro país había creado un clima de abatimiento en el que un gran silencio se expandía por doquier, vinculado con una brutal represión y privación de libertades²¹¹.

La labor del CMF fue intensa y variada: organizaron conciertos donde daban a conocer sus propias obras y las de autores extranjeros de música contemporánea, pronunciaban conferencias, realizaban debates sobre temas de actualidad y también contaron con un medio propio, la revista *Contrapunto*. El género vocal de la canción ocupó un lugar destacado en la actividad y producción del grupo, motivado en parte por la presencia en el mismo de intérpretes como la ya mencionada soprano Anna Ricci y el pianista Jordi Giró. En muchos de los conciertos que realizaron incluyeron repertorio nuevo de canción, obras internacionales y también algunas composiciones de las iniciativas que estamos estudiando.

²¹¹ Josep Maria Mestres Quadreny, “El faro de la música vocal catalana”, *El País*, 17 de febrero de 2001.

En relación a la producción liederística de los autores miembros del grupo, Miquel Alsina señala que existió una gran variedad técnica y estética, y que cuatro son los referentes musicales principales, también relacionados con la elección de los textos: referentes extranjeros; nacionalismo español; *cançó catalana*, y antillanismo²¹². En el primer caso, serán el *lied* y la *mélodie* francesa los espejos en los que mirarse. El nacionalismo español se refleja, por su parte, tanto en el interés por textos de autores como Antonio Machado, como en la inspiración en determinados elementos musicales como el flamenco o la jota aragonesa, considerados parte del imaginario musical español. Los ideales de la *cançó catalana* en los que fijarse fueron las composiciones de otros autores como Eduard Toldrà, Mompou, Manuel Blancafort, Xavier Montsalvatge, Enric Morera o Jaume Pahissa. Finalmente citaremos el antillanismo, estilo característico de las popularísimas y ya comentadas *Cinco canciones negras* de Xavier Montsalvatge, que servirían de modelo a Joan Comellas en su obra *Tonadas de Ultramar*.

La canción de concierto en el País Vasco y Navarra

El género de la canción tuvo mucha importancia en el País Vasco desde finales del s..XIX y también a lo largo de la centuria siguiente. El origen debemos buscarlo en las recopilaciones de misiones de recogida folklórica decimonónicas y posteriores, como: la colección de danzas y melodías de Juan Ignacio de Iztueta, *Euskaldun anciña ancinaco* (1826); los *Cants populaires de Pays Basque* (1870), antología realizada por el abogado Sallaberry de Mauléon; las investigaciones etnomusicológicas de Charles Bordes hacia el cambio de siglo; la colección religiosa del abate Hiriart (1906); *Cancionero popular vasco, Euskaleriaren Yakintza, Aezkera edo Petiribero-Inguruetako Mintzaeran* y *Melodías roncalesas* de Resurrección María de Azkue (1864-1951); del Padre Donostia, al que nos referiremos posteriormente en detalle, el cancionero vasco *Euskal Eres Sorta*; y por último, de Jorge de Riezu, *Flor de canciones populares vascas y Nafarroa-Ko Euskalkantu Zaharrak*²¹³.

²¹² Alsina, *El círculo Manuel de Falla ...*

²¹³ Ruiz Tarazona, "Canción Española del Siglo XX", 22.

En su estudio sobre las canciones de Francisco Escudero, Isabel Díaz Morlán aporta datos numéricos sobre la importancia que el género de la canción tuvo en el País Vasco:

Si observamos la producción musical de los compositores vascos desde las últimas décadas del siglo XIX, podemos apreciar un interés notable por la composición de canciones. Según mis investigaciones, sólo entre 1870 y 1939 encontramos cerca de 200 compositores dedicados en mayor o menor medida al género de la canción. La cifra es lo suficientemente elevada como para considerar que la afirmación con que abríamos este artículo no se ajusta al caso vasco. Pero es que, además del elevado número de compositores interesados en el género, la asiduidad es también notable: durante el citado periodo estos compositores escribieron 1.400 canciones para voz y piano²¹⁴.

Inicialmente, se cultivó un estilo tradicional y conservador, muy arraigado en el acervo folklórico, que será el habitual en autores anteriores a la Guerra Civil o de la inmediata posguerra como José Antonio Donostia, Jesús Guridi, Andrés Isasi, José María Franco o Pablo Sorozábal. Sin embargo, posteriormente, y de la mano de compositores como Luis de Pablo o Carmelo Bernaola, se llevará a cabo una mayor experimentación dentro del género, con obras para formaciones distintas del formato más convencional para voz y piano, y evitando en el caso de Bernaola el uso de armadura o de la división en compases²¹⁵.

Un breve recorrido por el panorama de la canción de concierto en el País Vasco habría de iniciarse por la figura de José María Usandizaga (1887-1915), conocido principalmente por sus producciones líricas: *Mendi-Mendiyan* (1910), *Las Golondrinas* (1914), *La llama* (1915). A pesar de su corta vida, tuvo una sólida formación en San Sebastián y posteriormente en la Schola Cantorum de París, donde estudió composición con D'Indy y desarrolló incursiones en diversos géneros, entre los que se cuenta el de la canción para voz y piano, en la línea de las armonizaciones de melodías populares. Sus títulos más célebres en este terreno son: *Zugana, Manuela, nuanian pentsatu* (1905); *Errukarriya* (1905); *Nere onguille maiteri* (1905) y *Iru erregue orianteco* (1911)²¹⁶.

El siguiente autor al que nos referiremos es Jose Antonio Donostia (1886-1956), más conocido como Padre o Aita Donostia, compuso a lo largo de su carrera más de 150 canciones, que en su época despertaron el interés de compositores de la talla de Ravel, Pedrell o Granados y de intérpretes como Victoria de los Ángeles o Teresa Berganza.

²¹⁴ Díaz Morlán, "Las canciones de Francisco Escudero", 98.

²¹⁵ *Ibidem*, 112

²¹⁶ Ruiz Tarazona, "Canción Española del Siglo XX", 23.

Además de compositor, también realizó una intensa actividad como folclorista, formándose en Barcelona y París. Este bagaje seguramente influyó en su estilo, puesto que a la luz de las cifras que aporta Josu Okiñena en su tesis sobre el autor, de un total de 165 canciones, 113 tienen raíz folklórica, 26 son ejercicios de vocalización y sólo 26 son canciones originales²¹⁷.

Otro compositor fundamental de la escena vasca fue Jesús Guridi (1886-1961), quien ocupó distintos cargos a lo largo de su carrera como organista y director de la Sociedad Coral de Bilbao, profesor de armonía y órgano del conservatorio de esta misma ciudad, y también del conservatorio de Madrid. En el campo de la composición su mayor reconocimiento se lo dieron las óperas *Mirentxu* (1910) y *Amaya* (1920), y las zarzuelas *El caserío* (1926) y *La meiga* (1928). En el ámbito de la canción, además de las ya comentadas *Seis canciones castellanas*, estrenadas en el Ateneo de Madrid en 1943, destacan sus *Diez melodías vascas*, cuya versión orquestal estrenada el 12 de diciembre de 1941 ha gozado de una gran difusión: “Jentileri”, “Sant urbanen bezpera”, “Aritz adarrean”, “Garizumak luzerik”, “Alabatua”, “Hasiko naz”, “Zorabiatua naiz”, “Gabon jaikoak”, “Menixara, zortziko de Leiqueitio, “Neure maitia”. Ocho de estas diez melodías habían sido publicadas a principios de los años 30 como parte de un álbum titulado *Veintidós canciones del folklore vasco*, que popularmente se conoció como “el pijama” por su original cubierta con rayas de color azul y rojo. Aunque el elemento más característico del estilo del compositor es la predilección por el folclore (vasco o castellano) sometido a un proceso de depuración y transformación, en esta obra emplea material popular sin modificaciones²¹⁸.

Seguidamente, nos referiremos a Pablo Sorozábal (1897-1988), uno de los máximos representantes del género de la zarzuela en el s. XX junto a Moreno Torroba. Natural de San Sebastián, realizó estudios en Leipzig y Berlín, llegando a ser director de la Banda Municipal de Madrid y de la Orquesta Filarmónica de esta ciudad. En 1929 compuso sus *Siete lieder sobre textos de Heine* (1929) con textos traducidos al euskera por José Arregui y al castellano por el propio compositor, caracterizadas por el empleo de un lirismo tradicional, con uso de

²¹⁷ JOkiñena Unanue, “La comunicación autopoética fundamento para la interpretación musical”

²¹⁸ “Diez melodías vascas”, Página Oficial de la familia Guridi, acceso 20 de abril de 2021, <https://jesusguridi.com/catalogo/obra-a-obra/diez-melodias-vascas/>.

ritmos típicos del folclore vasco y un estilo cercano al que utilizará posteriormente en sus zarzuelas²¹⁹.

Muy significativa fue también la aportación del navarro Jesús García Leoz (1904-1953), aunque en ninguna de sus canciones utilizó el idioma vasco, sino que puso en música a grandes nombres de la literatura española como Alberti, Gerardo Diego, Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado, además de la canción gallega con texto de Rosalía de Castro dedicada a Antonio Fernández-Cid. Leoz, fue discípulo de Joaquín Turina en Madrid, quien sería determinante en la conformación de su estilo musical. Aunque se trata del autor más prolífico de la cinematografía española, a lo largo de su carrera compositiva se dedicó a otros muchos géneros como el ballet, la música de cámara o las canciones para voz y piano entre las que podríamos destacar: *Cinco canciones* sobre poemas de Juan Paredes (1934); *Tríptico de canciones*, con poemas de García Lorca (1937) y *Seis canciones* sobre poemas de Antonio Machado (1952)²²⁰.

Aunque más conocido por su faceta de director a cargo de agrupaciones tan importantes como la Banda Municipal de Bilbao, la Orquesta Sinfónica de Bilbao, la Orquesta Municipal de Bilbao (de la que sería fundador en 1939) o la Banda Municipal de Madrid, Jesús Arámbarri Gárate (1902-1960), también cultivó la composición, siendo sus principales mentores Guridi y Dukas. Dentro del género que nos ocupa destacan sus *Ocho canciones vascas*, compuestas en 1931 mientras era alumno de Dukas, en un principio para voz y piano y posteriormente orquestadas, y dedicadas a su esposa, Josefina Roda, quien las estrenaría en 1932: “Txalopin txalo”, “Nere maitia”, “Atea tan tan”, “Tun kurrum kutun”, “Arranoak bortuetan”, “Ainhoarra ñimiño”, “Anderegeya” y “Amak ezkondu ninduen”. En esta obra toma como punto de partida algunas de las melodías recogidas en los cancioneros del padre Donostia y R. M Azkue, y se muestra muy influenciado por las *Siete canciones populares españolas* de Falla²²¹.

Otro autor de la escena vasca, Francisco Escudero (1912-2002), escribió un total de ocho canciones para voz y piano a lo largo de casi seis décadas, que atendían generalmente

²¹⁹ Javier Jurado Luque, “A canción de cámara vasca” (notas al programa del ciclo “A canción de concerto en Galicia, Cataluña e Euskadi” celebrado en el Teatro Principal de Santiago de Compostela el 15, 17 y 22 de septiembre de 2016), 23.

²²⁰ Celaya Álvarez, “Vida y obra de Jesús García Leoz (1904-1953)”.

²²¹ Pilar Serrano Betored, “La influencia silenciada: Paul Dukas y la música española de la Edad de Plata” (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019), 355-358.

a encargos –incluyendo la iniciativa llevada a cabo por Fernández-Cid estudiada en esta tesis– y en las que utilizó el castellano, el vasco y también el gallego: *Tres cantos vascos* (1939), *Eiqui* (1958), *La túnica de Jesús* (1973), *Poema al entierro de Cristo* (1974), *Artaso* (1992), *Navidad Eguberri* (1993). Inicialmente, Escudero opta por un estilo tradicional, como en la obra *Tres cantos vascos*, donde utiliza melodías y textos tomados del folklore vasco; pero evolucionaría posteriormente hacia una mayor experimentación con *La túnica de Jesús* y *Poema al entierro de Cristo* en la línea de otros autores más jóvenes, vascos también, como Luis de Pablo o Carmelo Bernaola.. En su estudio ya mencionado, Díaz Morlán explica en detalle algunos de los rasgos fundamentales del compositor:

La obra musical debe ser vehículo de emociones, debe expresar el contenido del texto, especialmente cuando éste se vuelve dramático o cambia bruscamente de tono. La inspiración musical de Escudero es siempre extramusical. Hemos podido comprobarlo en cada una de las piezas, de las que hemos extraído las variadas estrategias que el compositor emplea para conseguir la citada expresividad. Recordémoslas: cambios de modo y/o tono, inserción de puntos álgidos de la melodía, y *glissandos*, *crescendos* y *fortes* coincidiendo con palabras especialmente expresivas, rupturas de la regularidad en la distribución de los versos, cambios de estilo en el acompañamiento, e introducción de partes declamadas²²².

Conocido no solo no solo por sus aportaciones como compositor, sino principalmente por su papel en la difusión y pedagogía del repertorio vocal con piano, Félix Lavilla (1928-2013), es el último de los autores al que nos referiremos. Lavilla, navarro de nacimiento, aunque desde niño vivió en Errentería, fue principalmente pianista acompañante y contó entre sus discípulos a Miguel Zanetti o Alejandro Zabala, en su calidad de profesor en instituciones como la Escuela Superior de Canto de Madrid, el Curso Internacional Manuel de Falla o la JONDE. En cuanto a su obra lírica, destacaremos sus *Cuatro canciones vascas*, cuya característica más esencial es la indisoluble unión entre la voz y el piano en el fraseo, dinámicas, articulación, respiraciones y ataques, fruto de un profundo conocimiento de ambas partes. Los títulos que conforman esta colección son: “Ai Isabel”, “Anderegeya”, “Loa-loa” y “Aldapeko Mariya”²²³.

²²² Díaz Morlán, “Las canciones de Francisco Escudero”, 113.

²²³ Jurado Luque, “A canción ...”, 22-23.

2.3. La eclosión de la canción protesta en Galicia a finales de los años 60

Por sintético que pretenda ser este capítulo, no podía concluir sin la discusión de un fenómeno que, aunque un poco posterior en el tiempo y antagónico en cuanto a los planteamientos estéticos al repertorio de canción que estudiamos en nuestra investigación, forma parte del acervo social y cultural de los años inmediatos a su gestación: la eclosión de la canción protesta en los años 60. Concretamente, en el caso gallego, el desfase temporal es mínimo: si las canciones promovidas por Antonio Fernández-Cid cumplen su ciclo vital en 1967, fecha en la que finalizan los Festivales de Pontevedra, el nacimiento de la “Nova Canción Galega” tiene como año fundacional, precisamente, 1968.

La canción protesta es también llamada por algunos teóricos canción política, canción social, nueva canción, canción antropológica, canción popular, música de contenidos, canción testimonial o arte de compromiso. Sobre esta diversidad de nomenclaturas, Sheila Fernández explica:

No xogo nominal desta canción atopamos polo tanto unha infinidade de posibilidades. Esta variedade resposta ás calidades que os diferentes historiadores que se achegan ao fenómeno pretenden destacar, así para uns a condición de protesta primará, para outros a realidade antropolóxica será determinante, e para moitos a perspectiva popular será o factor categórico²²⁴.

En su tesis sobre la música gallega en los años de la transición, Javier Campos recoge una definición de la canción protesta en la que recopila algunos de sus rasgos más característicos:

En cuanto a su naturaleza y contexto, la canción protesta se define a sí misma por los contenidos, por la figura del cantautor (no siempre “autor”) y por el recital, y se localiza preferentemente en sociedades donde existe la conciencia de una o más injusticias no tolerables pero también un suficiente margen de libertades. Por lo tanto constituye un lenguaje de vocación plenamente política, que adopta este formato por la difusión que permite, casi nunca por consideraciones estéticas. Se trata de una música agonal, eminentemente funcional y basada en una dialéctica reactiva respecto del poder o centro de atención sometido a denuncia; es decir, una música concebida y ejecutada como puro medio, vehículo, portadora funcional sin significado intrínseco *por* sino *para*, y que existe merced a una coyuntura situacional muy concreta²²⁵.

Por su parte, Sheila Fernández, se inclina por el uso del doble concepto *canción protesta y social*. En una de las definiciones que propone hace hincapié en la funcionalidad

²²⁴ Fernández Conde, *Agora entramos nós...*, 31.

²²⁵ Javier Campos Calvo-Sotelo, “La música gallega en los años de la transición política (1975-1982) Reificaciones Expresivas del paradigma identitario” (tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2008), 444-445.

del género, alejada de consideraciones como producto artístico o de disfrute y del contexto en el que nace:

A canción protesta e social é unha manifestación musical con implicacións directas no movemento socio-cultural, do que é herdeira, ao que serve de vehículo, nun marco de colectividade identitaria. Unha simbiose música-sociedade, onde a palabra supera os seus fins narrativos para transformarse en mensaxe compartida. Unha acción de colectividade que se materializa en espazos identitarios de representación social, como elemento contracultural e entregado ao acto de protesta reivindicativa. Un modelo sonoro de realidade conxuntural, no que os valores éticos se imponen , en moitas ocasións, sobre consideracións estéticas²²⁶.

Por tanto, e independentemente de debates terminolóxicos, la canción protesta presenta una serie de rasgos distintivos que serán comunes en todos los lugares donde se cultive el género y que podríamos resumir de la siguiente manera:

- Surge en un **contexto represivo** o con las libertades limitadas.
- Suele ser interpretada por un **cantautor** que se acompaña de una guitarra.
- Prevalece el **mensaje ideológico** que se quiere transmitir sobre otros preceptos estéticos o musicales que son totalmente secundarios.
- En muchos casos se echa mano de **poesía social** de autores representativos de la cultura en cuestión.
- Las temáticas más recurrentes son la denuncia de las **injusticias** y las ansias de **libertad**, huyendo en todo momento de una poesía de corte sentimental.
- Los **recitales** en los que se interpreta este repertorio funcionan más como mítines políticos que como conciertos.
- Acostumbra a ser canción **monolingüe** en el idioma propio, con una doble función, reivindicativa y normalizadora.
- El objetivo es llegar a la **colectividad**, por lo que se trata de un producto “artístico” que debe ser sencillo y directo.

²²⁶ Fernández, *Agora...*, 34.

De forma paralela al caso del *lied* y géneros afines, podemos afirmar que se trata de un fenómeno a la vez global y local. Aunque contradictorio, este antagonismo terminológico tiene una explicación sencilla: por un lado, decimos que es global, ya que tiene lugar en fechas similares-década de los 60 y 70- en distintos puntos distantes del planeta; pero por otro, es local, ya que nace ligado a acontecimientos sociales y de protesta contextualizados geográficamente y supone en la mayoría de los casos una reivindicación de la cultura y lengua propias. Algunos de los ejemplos más célebres de contexto de surgimiento de la canción protesta son: la lucha por los derechos civiles (1955-1969), el movimiento *hippie* y en contra de la guerra de Vietnam (1958-1975) en EE. UU., con nombres como Bob Dylan, Joan Baez o Pete Seeger; la oposición a los regímenes dictatoriales en Sudamérica con referentes como Víctor Jara, Silvio Rodríguez, Carlos Puebla o Rubén Blades; el “Mayo francés” y la *chanson à texte* con George Brassens, Léo Ferré o Jacques Brel; la *Canção de intervenção* en Portugal en contra de la dictadura Salazarista, con un referente indiscutible: José, “Zeca” Afonso²²⁷; y en contextos más próximos la *Nova cançó catalana*, la *Nueva canción vasca*, y *La canción del pueblo*, todas ellas como respuesta reivindicativa a la opresión franquista. En este sentido, José Colmeiro afirma:

El movimiento de cantautores formaba parte de un movimiento musical transnacional, contracultural y anti-imperialista, que utilizaba las canciones como actos colectivos de resistencia contra la opresión. Los cantautores españoles absorbieron la rica tradición de la canción francesa (Jacques Brel, Georges Brassens, Leo Ferré) y la canción protesta norteamericana (Pete Seeger, Joan Baez)²²⁸.

La necesidad que la canción protesta tiene de un contexto desfavorable y represivo para su desarrollo queda patente en todos aquellos lugares en los que surgió. Javier Campos en su tesis comenta a este respecto: “Con el fin de la dictadura los cantautores salieron de la semiclandestinidad y tuvieron la oportunidad de llegar más directamente al aficionado, en el sentido de que terminaron las supresiones y censuras; el problema es que con la libertad llegó su propio fin también”²²⁹.

²²⁷ Ana Saldanha, “Representações e transformações estéticas e ideológicas da canção- composição de intervenção: Fernando Lopes-Graça, José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, e Jorge Peixinho” en *Estudos da AIL em Literatura, História e Cultura Portuguesas*, ed. por Elías J. Torres Feijó, Roberto Samartim, Raquel Bello Vázquez y Manuel Brito-Semedo (Santiago de Compostela-Coimbra: Associação Internacional de Lusitanistas, 2016), 53-63.

²²⁸ José Colmeiro, *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad* (Barcelona: Anthropos Editorial, 2005), 99.

²²⁹ Campos Calvo-Sotelo, “La música gallega en los años de la transición política”, 544.

El primer lugar en el que se desarrolla una canción protesta en el Estado español bajo el régimen franquista es Cataluña, que será el espejo en que se mirará el resto de manifestaciones que se darán en otros puntos de la península, como Galicia, por razones fundamentales como la proximidad geográfica, la intención de defensa de una lengua propia y el hecho de compartir la misma coyuntura política²³⁰.

Acostumbra a considerarse como artículo fundacional de la *Nova Cançó* el publicado por Lluís Serrahima en la revista *Germinabit* bajo el título “Ens calen cançons d’ara” en enero de 1959 ²³¹. Inicialmente, surge como una reivindicación burguesa de la lengua y la cultura catalanas, pero poco a poco va ganando el terreno el sentido político y la lucha antifranquista. El historiador Carlos Aragüez, en un artículo sobre este fenómeno cultural y musical. Concluye que:

La Nova Cançó Catalana es un fenómeno cultural que nace a fines de los cincuenta en el seno de la burguesía barcelonesa con el objetivo de reivindicar y fortalecer una cultura catalana resentida desde la conclusión de la Guerra Civil por la represión posbélica y la monocultura establecida por el régimen franquista. Además, se trata de un fenómeno cuya fuerza no se entiende sin la dictadura y esa represión de la que hablamos, pues este clima es el que consigue una rápida adhesión y apoyo de un amplio sector social catalán al movimiento²³².

Su origen lo encontramos unos años antes, concretamente, a partir de 1953, en las reuniones universitarias que tienen lugar en Barcelona organizadas por Miquel Porter, y Eulalia Amorós en la Facultad de Filosofía y Letras, tal y como nos indica Aragüez en el mismo estudio. En estos encuentros, además de escribir letras en catalán y cantar canciones, se realizaban traducciones y adaptaciones de temas extranjeros. Posteriormente, algunos de los considerados fundadores del colectivo (Miquel Porter, Lluís Serrehima, Ermengol, Remei Margarit) formaron en 1961 *Els setze jutges*, el grupo de cantautores catalanes de referencia, que toma su nombre de un conocidísimo trabalenguas catalán. A partir de 1962, colaborarán asiduamente con otro artista valenciano, Raimon, que será el verdadero exponente de la *Nova Cançó Catalana*, término acuñado también en estas fechas.

Dentro de la evolución de la canción protesta en catalán, encontramos tres períodos bien diferenciados: 1958-1968; 1969-1975; y 1976-1987. El primero de ellos corresponde

²³⁰ Fernández Conde, *Agora entramos nós...*, 92..

²³¹ Javier de Castro, ed., “*Ens calen cançons d’ara*” *Retrospectiva sobre la Nova Cançó a 50 anys vista* (Lleida: Universidad de Lleida, 2011).

²³² Aragüez Rubio, “La nova cançó catalana: génesis, desarrollo y transcendencia de un fenómeno cultural en el segundo franquismo”, 95-96.

al nacimiento y desarrollo de sus distintas tendencias, todavía como una manifestación minoritaria y basada fundamentalmente en la defensa cultural y lingüística. En los últimos años se produce una crisis interna y la consiguiente escisión entre los denominados “puros” e “impuros” (a estos últimos pertenece Joan Manuel Serrat, que incluye temas en castellano). La segunda etapa, 1969-1975, supone un mayor avance del cariz político de la canción y de su difusión, y con ello, un aumento de las problemáticas con la censura del Régimen. El período final, coincidente con la Transición y consolidación democrática, conducirá también al declive del género, por la necesidad intrínseca de un contexto represivo que ya hemos comentado anteriormente²³³.

Algunas de las figuras más representativas de la canción protesta en catalán fueron Raimon, Lluís Llach, María del Mar Bonet o Joan Manuel Serrat. Sus temas, pusieron música a textos de autores como Salvador Espriu (pensemos en las *Cançons de la roda del temps* de Raimon) y llegaron a convertirse en símbolos de la lucha antifranquista para toda una generación más allá de Cataluña: *L'estaca* y *La Gallineta* (Lluís Llach), *Al Vent*, *Diguem No* (Raimon), *Que volen aquesta gent* (María del Mar Bonet). Tal y como explica Aragüez en el artículo referido:

Lo que es claro es que, en los últimos años de dictadura, la Nova Cançó y, en especial algunos temas e intérpretes, se van a convertir en símbolos del antifranquismo, coreados por todo el territorio nacional, a pesar de los riesgos que ello contenía. Hechos como escuchar a cientos de estudiantes cantar “Diguem no” junto a Raimon en la Facultad de Ciencias de la Universidad de Madrid, puede dar idea de hasta donde llega la importancia política, social y cultural de la Nova Cançó²³⁴.

Aunque, como hemos comentado, la canción protesta tuvo en España, distintas manifestaciones además de la catalana (*Nueva canción vasca* con el colectivo *Ez Dok Amairu*; o la canción protesta en castellano con artistas como Víctor Manuel, Rosa León o Ana Belén), lo que nos interesa expresamente en este breve acercamiento es el caso gallego, como elemento de comparación con el repertorio culto sobre el que versa este estudio.

La canción protesta cultivada en Galicia desde finales de los años 60 y durante los 70, cuya plasmación se concretó en un colectivo de cantautores llamado Voces Ceibes, recibe el nombre de *Nova Canción Galega*. Surge en 1968 en el marco de la Universidad de Santiago de Compostela y su nacimiento está íntimamente ligado al ambiente de agitación

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ *Ibidem*, 95.

estudiantil que se estaba dando en esos momentos. Las fuertes protestas y reivindicaciones que culminaron en una huelga de cuarenta días se conoce como “Marzo compostelán” en un guiño terminológico con el histórico “Mayo francés” en Paris. Otro catalizador importante fue el concierto que Raimon realizó en mayo de 1967 en el estadio universitario, que seguramente actuó como acicate definitivo para el desarrollo de una canción propia²³⁵. A todo ello debemos sumar el avance en la difusión de la cultura y literatura gallegas que la vía culturalista de Galaxia y personalidades como Ramón Piñeiro o Fernández del Riego estaban realizando desde los años 50 y que jugó un papel definitivo para la conciencia lingüística universitaria de aquellos años.

Los integrantes de dicho colectivo gallego de canción reivindicativa fueron Benedicto García Villar, Xavier González del Valle, Guillermo Rojo, Xerardo Moscoso, Vicente Araguas, Alfredo Conde, Miro Casabella, Bibiano Morón y Suso Vaamonde, y sus pasos iniciales, los primeros contactos mantenidos por Benedicto y Xavier del Valle ya en 1967. Juntos realizaron algún pequeño recital de carácter clandestino en noviembre de ese año y marzo de 1968, pero la presentación grupal, que había de realizarse en un recital en Lugo el 30 de marzo de ese año, finalmente tuvo que revestir un carácter privado, por problemas con las autoridades pertinentes. Definitivamente, el primer acto multitudinario y público, fuera de la clandestinidad, y considerado por tanto una fecha simbólica en la historia de este colectivo, tuvo lugar el 26 de abril de 1968 en la Facultad de Medicina de la Universidad de Santiago.

Los objetivos principales que perseguían eran contar la realidad gallega, dar voz a los silenciados y reivindicar el idioma, en evidente sintonía con la puesta en marcha de un modelo de protesta política enmascarada en un producto cultural, para cuya difusión fue fundamental la discográfica catalana Edigsa, que produciría la mayoría de sus discos.

Las sinergias con otros colectivos de carácter galleguista fueron una constante, como demuestra el acto organizado en la famosísima sala compostelana Capitol el 1 de diciembre de 1968 por la Asociación Cultural O Galo, una de las más activas de las surgidas en la década de los 60 en distintas ciudades gallegas, y que jugaron un papel fundamental en la reivindicación y normalización lingüística del idioma.

²³⁵ Fernández Conde, *Agora entramos nós...*

Aunque algunos de los cantautores usaron sus propios textos, como Guillermo Rojo y Vicente Araguas, en la mayoría de los casos se echó mano de poesías de autores como Celso Emilio Ferreiro, Lois Diéguez, Alfredo Conde, Curros Enríquez, Xoan Manuel Casado, Amado Carballo, Luis Pimentel, Antón Tovar y Uxío Novoneyra. De esta manera, y como indica la investigadora Sheila Fernández, se producía un beneficio recíproco: por un lado, la música se aseguraba textos de calidad reconocida, y por otro, los poemas adquirirían una dimensión de recepción mucho más amplia²³⁶.

De todos los poetas señalados, un nombre destaca con luz propia, y ese es el de Celso Emilio Ferreiro. Su obra *Longa noite de pedra*, fechada en 1962, es sin duda un emblema de la poesía social en gallego, y los textos que contiene los más musicalizados por grupos y artistas de distintas épocas (el título es utilizado, a menudo para referirse metafóricamente al franquismo). En *Longa noite...*, Ferreiro abordó temas como la libertad, la solidaridad con los sufrientes, la guerra y el antibelicismo, la infancia como paraíso perdido, la denuncia del presente o la exaltación de la tierra; dentro de un estilo sencillo con el empleo de una métrica rítmica y un lenguaje coloquial. También utilizó de forma habitual el simbolismo binario luz-aire (representando la libertad, paz e inocencia) frente a oscuridad-piedra (como metáfora del miedo y la represión)²³⁷. Es de nuevo Fernández quien afirma: “A representación da poesía social en Galicia ten un nome: Celso Emilio Ferreiro, razón que leva a súa figura, alén da utilización dos seus poemas, a converterse nun elemento simbólico para a loita antifranquista en xeral e para a canción protesta en particular”²³⁸.

Antes de seguir desengranando la historia de la canción protesta en gallego, creemos interesante establecer una comparativa entre uno de los textos de Ferreiro empleado por Voces Ceibes, “Carta a Fuco Buxán” (*Poemas soltos*, publicado en 1959), y otro del mismo autor, “Eu en ti” (*O soño sulagado*, publicado en 1955), seleccionado por Antonio Fernández-Cid para una de las canciones que conforman la segunda colección que distintos compositores le dedicaron en 1958, y que en este caso musicalizó Matilde Salvador. El primero dice así:

²³⁶ *Íbidem*171.

²³⁷ Vilavedra, *Historia da ...*, 223-224.

²³⁸ Fernández, *Agora entramos nós...*, 174.

Fuco Buxán esfarrapado
fillo da fame e neto de labregos
Fuco Buxán, que vives de prestado
comesto o corazón, os ollos cegos

Fuco Buxán, compadre da miseria,
curmán das inxustizas e as aldraxes
Fuco Buxán, ¿non sintes que na Iberia
feden a podre os homes e as paisaxes?

Fuco Buxán, na noite estrelecida,
hai un río de luz que ven de lexos
Fuco Buxán de testa decaída
hai un río de luz para os homes rexos.

Fuco Buxán, aprinde a andar ergueito
Fuco Buxán, aprinde a falar forte
Fuco Buxán, aprinde de tal xeito
Que nunca máis esquezas o teu norte.

Vemos como se tratan muchas de las temáticas comentadas: la denuncia de las injusticias sociales, la pobreza, la situación en España (“huelen a podre los hombres y los paisajes”), el espíritu reivindicativo (“aprende a andar erguido, aprende a hablar fuerte”). Sin embargo, se observa un cariz radicalmente distinto en el otro poema, toda una declaración de amor, en el tono más intimista:

Eu xa te busquei
cando o mundo era unha pedra intaita.
Cando as cousas buscaban os seus nomes,
eu xa te buscaba.

Eu xa te procurei
no comezo dos mares e das chairas.
Cando dios procuraba compañía
eu xa te procuraba.

Eu xa te chamei
cando soio a voz do vento soaba.
Cando o silencio chamaba polas verbas,
eu xa te chamaba.

Eu xa te namorei
cando o amor era unha folla branca.
Cando a lúa namoraba as outas cumes,
eu xa te namoraba.

Sempre,
dende a neve dos tempos,
Eu, na túa ialma.

Respecto de las temáticas que interesan en la poesía social del momento, y también por tanto en la *Nova Canción*, resulta muy oportuna una cita recogida en la antología de poesía gallega contemporánea que Fernández del Riego publicó en 1955:

Polo que se refire ós poetas galegos teñen que retorcerlle o pescozo ó reiseñol do lirismo lacrimóxico, saudoso, vello estilo. En troques, teñen que mergullarse con desesperado esforzo no mundo social da nosa terra; nos problemas vivos do noso tempo; nas angurias das nosas xentes. Pero con ollos recién abertos, con palabras de hoxe, con fórmulas novas en canto ó enfoque cordial e a perspectiva psicolóxica²³⁹

Además de esta poesía social, y al igual que pasaba en los inicios de la canción catalana, también fue frecuente la traducción de canciones extranjeras emblemáticas al gallego. El caso más significativo fue la adaptación que el escritor Xosé Luis Franco Grande hizo del himno antisegregacionista *We shall overcome*, que se tituló *Venceremos nós* y que llegó a ser un símbolo de lucha para el movimiento estudiantil compostelano al que nos estamos refiriendo.

En cuanto a la utilización del gallego de forma exclusiva, podemos afirmar que fue un rasgo habitual y esencial, como ya hemos comentado en los párrafos anteriores. Se trataba de un presupuesto indispensable, concebido como una forma de lucha y autoafirmación cultural dentro de un clima represivo, muy distinto de otros usos donde el empleo del idioma no “molestaba” a las autoridades ni suponía una amenaza a la política oficial. En este sentido, Sheila Fernández establece una comparación con artistas coetáneos de canción ligera como Ana Kiro, Andrés do Barro, Los Tamara o Juan Pardo, que emplearon el gallego sin suponer problemática ni reivindicación alguna, y que llegaron a ocupar los primeros puestos de listas musicales a nivel estatal. Precisamente esta, junto a una supuesta falta de compromiso, sería una de las causas importantes de discrepancia y de crítica del Colectivo Voces Ceibes hacia esos mismos cantantes:

Onde verdadeiramente se producía o choque era no emprego da lingua galega como elemento de folclorización, a galegitude entendida como elemento exótico e como parte integradora da cultura oficial española, en ningún caso como elemento de alteridade e diferenciador [...]O emprego do galego neste sentido non era considerado como unha ameaza contra as prescricións do réxime, era máis ben visto como atracción de consumo dende a anécdota, dende a extravagancia, restándolle o valor cultural propio²⁴⁰.

²³⁹ Francisco Fernández del Riego, *Escolma de poesía IV. Contemporáneos* (Vigo: Galaxia, 1955), 270.

²⁴⁰ Fernández, *Agora...*, 186-187.

En el plano musical, podemos destacar dos rasgos esenciales: el primero, la escasa formación musical de los cantautores, reconocida en muchas ocasiones por ellos mismos, pero justificada por el enfoque de la canción como vehículo de un mensaje exclusivamente ideológico; en segundo lugar, la negación y alejamiento del folclore gallego y de elementos tan propios de la música de esta región como la gaita. La razón no era otra que el uso interesado y estereotipado que de ellos hizo el franquismo, en iniciativas como las de la Sección Femenina que comentaremos en el capítulo cuatro. Como explica Fernández, los motivos de esta apropiación interesada eran patentes:

A intencionalidade de unificación da música tradicional pasaba por presentar dende unha muiñeira galega a unha sardana catalá ou unha jota aragonesa como realidades pertencentes a unha mesma matriz, á do folclore español. Deste xeito, descontextualizábase cada expresión musical local pertencente á tradición autóctona para englobala nun conxunto puramente lúdico e visual. Despréndese á música tradicional dos seus usos e funcións e relégase a puro espectáculo festivo. A significación propia coa que cada comunidade asociaba a un baile ou a unha canción (cancións asociadas aos ciclos vitais, cancións de traballo, danzas relixiosas, etc.) queda, na maior parte das ocasións, modificada nun intento de recreación folclorista²⁴¹.

El final del colectivo se produce en 1974, producto de fuertes tensiones internas entre sus componentes. Seguramente esa conclusión tendría lugar igualmente de forma natural por los cambios contextuales que se produjeron tras la muerte de Franco en 1975 y que harían que perdiera su razón de ser más primigenia, como sucedió con la Nova Cançó y otras manifestaciones similares.

²⁴¹ Fernández, *Agora...*, 189.

3. EL PAPEL DE LA INICIATIVA DE FERNÁNDEZ-CID EN LA CREACIÓN DE UN NUEVO REPERTORIO

3.1. Introducción

El núcleo de esta investigación es el repertorio de canción de concierto en gallego creado gracias a la promoción e impulso de Antonio Fernández-Cid a lo largo de casi dos décadas (1951- 1967). El proyecto llevado a cabo por el influyente crítico se plasmó en tres etapas: una primera colección de canciones en 1951 (*Doce canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid*); el segundo cuaderno de 1958 (*Veintidós canciones sobre textos de poetas orensanos dedicadas a Antonio Fernández-Cid*); y finalmente, las ocho ediciones del Festival de la Canción Gallega de Pontevedra que tuvieron lugar entre 1960 y 1967 durante el mandato de Xosé Filgueira Valverde como alcalde de la ciudad (1959-1968), y en el que Fernández-Cid jugó un papel fundamental como organizador y conferenciante.

La unidad de acción de las tres iniciativas queda claramente reflejada en declaraciones que el propio crítico hacía en 1966 a modo de balance o retrospectiva del proyecto:

El proyecto había nacido en la idea personal y cobrado vida en Orense, con el patrocinio de Vicente Muñoz Calero, entonces gobernador, y para festejar, luego, la inauguración del Conservatorio dirigido por Antonio Iglesias. Desde 1960 es Pontevedra, por impulsos tan vehementes como sensibles, tan de verdad entusiastas como eficaces de José Filgueira Valverde, alcalde de la ciudad, quien permite una subsistencia que alcanza ya varios años y de la que son exponente una serie de páginas, muchas de las que (*sic*) ya lograron la popularidad y difusión no solo en España. El punto de partida, las treinta y cuatro canciones que se estrenaron en la ciudad de las Burgas, no ya se duplica, se ve triplicado²⁴².

Toda esta labor supuso no solo la gestación de casi un centenar de nuevas canciones (treinta y cuatro de las dos primeras colecciones y sesenta estrenos en los festivales pontevedreses), sino también su difusión a través de la interpretación en concierto; la impartición de conferencias- concierto alrededor de este repertorio en concreto; su grabación discográfica; o la edición de partituras gracias a la financiación de instituciones gubernamentales, el mecenazgo privado o la implicación de los centros gallegos de América. Asimismo, trajo consigo la aparición de nuevas iniciativas de promoción cultural como el mencionado festival o los concursos de composición que tuvieron lugar en las distintas ediciones.

²⁴² Fernández-Cid, “Canciones de concierto con textos gallegos en los Festivales de Pontevedra”.

Uno de los aspectos fundamentales en la importancia e interés del estudio de este repertorio es la significación cultural y pública de los compositores, intérpretes, escritores y conferenciantes implicados en el proyecto: por un lado, reúne a lo más granado de la composición española de las décadas de 1950 y 1960 (Óscar Esplá, Antón García Abril, Cristóbal Halffter, Frederic Mompou, Xavier Montsalvatge, Joaquín Rodrigo o Eduard Toldrá); por otro, los grandes nombres de la literatura gallega de finales del siglo XIX hasta los años sesenta del siglo pasado (Rosalía de Castro, Manuel Curros Enríquez, Eduardo Blanco Amor, Ramón Cabanillas, Celso Emilio Ferreiro, Antonio Noriega Varela, Ramón Otero Pedrayo o Vicente Risco, por citar algunos); pianistas y cantantes de gran prestigio (Carmen Díez Martín, Miguel Zanetti, Carmen Pérez Durías, Dolores Cava, Dolores Pérez o Isabel Garcisanz); y, como conferenciantes colaboradores de los festivales pontevedreses, algunos de los miembros más destacados de la intelectualidad gallega del momento (Otero Pedrayo, Álvaro Cunqueiro, Xosé María Álvarez Blázquez, Uxío Novoneyra o Isidro Millán).

Otro elemento a destacar es la relación directa o indirecta que este repertorio tendrá con instituciones tan relevantes en la vida cultural y social de la época como los Ateneos de Madrid y Barcelona, el Palau de la Música Catalana, los centros gallegos de Madrid y Buenos Aires, así como con organismos oficiales como el Ministerio de Información y Turismo; y con acontecimientos e iniciativas de la importancia de los Festivales de España, la inauguración de la Sala Lluís Millet del Palau, los Cursos de Música en Compostela, la inauguración del Conservatorio de Ourense o la conmemoración del centenario del poeta Curros Enríquez, entre otros.

3.2. Procedimientos de encargo

Podemos afirmar que el peso de los encargos recayó en Fernández-Cid, quien haciendo uso de su influencia, prestigio y, en algunos casos, también amistad, persuadió y logró que 59 compositores abordaran la escritura de una o varias obras con texto gallego destinadas a alguna de las iniciativas estudiadas, que se explicarán más detalladamente en los apartados siguientes de este capítulo. Desde una perspectiva global sobre el proyecto, los procedimientos de encargo parecen ser, según las fuentes que conservamos, similares en cada una de sus etapas, lo que le confiere todavía más unidad y demuestra su eficacia, puesto

que si no hubeira recibido suficientes respuestas positivas, lo habría cambiado

Seguramente no era fácil negarse a la petición de alguien de tanta influencia en aquella época y es indiscutible que los compositores sí obtenían de su aceptación del encargo algún tipo de compensación, aunque fuese indirecta (estreno, edición, interpretaciones posteriores, críticas favorables). De hecho, algunos de ellos aprovechaban las cartas en las que le enviaban la canción encargada para comunicar a Fernández-Cid algún otro proyecto, con vistas a una posible promoción ulterior, como es el caso de Manuel Valls: “Corrijo ahora las palabras de mi libro sobre la música española de nuestros días, la que vivimos. Calculo que la obra saldrá a mediados del mes de junio venidero. Te mandaré también unas partituras más que han salido recientemente de la estampa. Haz con ellas lo que quieras”²⁴³. El libro al que se refiere es *La música española después de Manuel de Falla* (1962).

A continuación, recogemos un par de ejemplos epistolares en los que se constata la disposición, implicación e iniciativa llevadas a cabo por el crítico en los encargos. Así, como primera muestra, planteamos un fragmento de una carta en la que Fernández-Cid reclamaba a la Marquesa de Alta Gracia, mecenas de la publicación del segundo cuaderno de canciones en 1958, el envío de más volúmenes de esa edición, para proceder así a su promoción y distribución oportunas. A este respecto, señalaba que:

La realidad es que estas canciones me han costado muchos quebraderos de cabeza, cálculos, visitas, llamadas, peticiones, razonamientos y gestiones. Son para mí un fruto de algo mucho más laborioso que escribir un libro. Se hicieron por completo ante mis sugerencias y en absoluto porque se trataba de una dedicación personal [...] ²⁴⁴.

El segundo fragmento que proponemos pertenece a una carta que el crítico envió al alcalde de Pontevedra el 27 de enero de 1965. En ella le expresaba ciertas dudas o reservas sobre una nueva celebración del Festival pontevedrés y dejaba la decisión en manos de Filgueira, aprovechando, eso sí, para detallarle toda una serie de indicaciones en caso de que finalmente tuviera lugar; entre ellas, algunas referencias a posibles nuevos estrenos, cuya responsabilidad asumía el propio Fernández-Cid: “¿Programa? Yo sugiero en las tres primeras partes una resumida historia de la Música Italiana, de Monteverdi a Puccini. En las segundas, canciones españolas como arranque, cerrar siempre con algunas gallegas de

²⁴³ Manuel Valls, carta a Antonio Fernández-Cid, 15 de mayo de 1962. FJM: Colección Antonio Fernández-Cid ES.28006.BFJM.

²⁴⁴ Antonio Fernández-Cid, carta a María Luisa Zarauza, Marquesa de Alta Gracia, 27 de noviembre de 1961. FJM: Colección Antonio Fernández-Cid ES.28006.BFJM.

estreno. (Que ya veré de dónde las saco)”²⁴⁵.

La persuasión y obstinación fueron características del proceder del crítico gallego tanto en los encargos de las canciones como en la propia organización del festival tal y como se deduce de algunas de las cartas que hemos analizado: “Mi querido Filgueira: Dirás que ya está aquí el pesado de siempre, pero es mejor serlo que correr el gran peligro de improvisar, que es siempre una cosa que me perturba”²⁴⁶ o esta misiva del compositor Lluís Maria Millet en la que se excusa con el crítico por su tardanza en materializar el encargo y de la que se puede deducir la insistencia de éste: “Mi querido y no olvidado amigo: Ayer recibí su carta. No le tildo de impaciente y comprendo que desde septiembre de 1962 ha llovido mucho y agradezco mucho su interés por mi pobre música”²⁴⁷. También resulta muy ilustrativa a este respecto esta otra, de nuevo dirigida al alcalde, en la que Fernández-Cid utiliza un tono cercano a la reprimenda:

 Mi querido Filgueira: La historia de nuestras relaciones epistolares y telefónicas está llena de impaciencias mías y serenidades tuyas. No hay remedio. Y ya temo no saber quien tiene razón, porque al fin, las cosas salen. Pero un día, querido Filgueira, no saldrán. Tú tienes mil cosas que hacer. Tú [sic] también. Y todos mientras no se demuestre lo contrario. Falta un mes para nuestro Festival. Yo no quiero ir a pasar el rato ni hacer una cosa para ir pasando. Las improvisaciones son criminales²⁴⁸.

Aunque seguramente muchas de las canciones pudieron ser encargadas en encuentros personales que fueron surgiendo debido a la coincidencia en conciertos, festivales, jurados o la pertenencia a círculos comunes, el principal método utilizado por Fernández-Cid fue el correo postal y también los compositores remitieron sus canciones en muchos casos como documentos adjuntos en su correspondencia. Mucho de este material lo hemos podido recuperar de distintas instituciones como el Museo de Pontevedra, la Biblioteca de la Fundación Juan March, el Centre de Documentació de l’Orfeó Català, ERESBIL o la Biblioteca de Catalunya tal y como hemos señalado en la introducción.

Dentro de este sistema “epistolar” es posible distinguir cuatro procedimientos distintos

²⁴⁵ Antonio Fernández-Cid, carta a José Filgueira Valverde, 27 de enero de 1965. Archivo Documental del Museo de Pontevedra: Archivo Personal de José Filgueira Valverde ES.36038. APJFV/ 228-11.

²⁴⁶ Antonio Fernández-Cid, carta a José Filgueira Valverde, 6 de febrero de 1966. Archivo Documental del Museo de Pontevedra: Archivo Personal de José Filgueira Valverde ES.36038. APJFV /228-12.

²⁴⁷ Lluís Maria Millet, carta a Antonio Fernández-Cid, 1964. Centre de Documentació de l’Orfeó Català: Fons Lluís Millet i Pagés i Lluís Maria Millet i Millet CAT CEDOC 3.21.

²⁴⁸ Antonio Fernández-Cid, carta a Filgueira Valverde, 7 de junio de 1962. FJM: Colección Antonio Fernández-Cid ES.28006.BFJM.

y en algunos casos complementarios:

a) Envío de poesías a compositores para ser puestas en música

En este primer procedimiento debemos distinguir entre aquellos músicos a los que Fernández-Cid remitió un poema o un conjunto de poemas concretos (para musicalizarlos todos), y aquellos otros a los que permitió elegir entre distintas opciones, según sus gustos personales o la mejor adaptación a sus estilos compositivos.

Entre los primeros, encontramos un claro ejemplo en el compositor Rodrigo A. de Santiago (1907-1985), tal y como se refleja en una carta que el crítico orensano le remitió el 10 de mayo de 1962 para encargarle la canción *Recordos*, con texto de Julio Camba, que sería estrenada en el Festival de la Canción Gallega de ese mismo año:

Mi querido amigo: Ahí te va urgente un gran atraco. Ayer pronuncié, en la semana pontevedresa de Madrid, una conferencia con canciones gallegas de los dos ciclos anteriores, dedicados a mí. Hablamos del próximo San Benitiño. Surgió la idea de estrenar alguna canción más, sobre versos pontevedreses. Y entre ellas, una con texto de Julio Camba, de especialísimo interés y oportunidad. He pensado en tí (*sic*) para que la escribas, si me quieres honrar dedicándomela²⁴⁹.

De esta misma manera procedería con Joan Pich Santasusana (1911-1999). En una carta fechada el 2 de febrero de 1967²⁵⁰, el compositor, que en ese momento era director del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, le agradecía a Fernández-Cid el envío de unos poemas de Valle-Inclán que, como explicaremos posteriormente, fueron seleccionados por Filgueira Valverde. Aunque no se especificaba el número de poesías enviadas, deducimos que fueron las dos que darían lugar a *Cantigas gallegas* y *Cantigas de vellas*, dadas a conocer en la última edición de festival pontevedrés, ese mismo año de 1967.

Si nos referimos ahora a los compositores a los cuales se les permitió elegir entre distintas opciones, podemos señalar los casos de Frederic Mompou y Manuel Blancafort, tal y como se deduce del contenido de una carta enviada por Fernández-Cid a éste último el 22 de febrero de 1951, cuando se estaba fraguando la primera colección de canciones:

²⁴⁹ Antonio Fernández-Cid, carta a Rodrigo A. de Santiago, 10 de mayo de 1962. ERESBIL: Fondo Rodrigo A. de Santiago A-148/J-O59.

²⁵⁰ “Muchas gracias por las magníficas poesías de Vallé Inclán. Me gustan mucho y me propongo trabajar enseguida”. (Joan Pich Santasusana, carta a Antonio Fernández-Cid, 2 de febrero de 1962.FJM: Colección Antonio Fernández-Cid ES.28006.BFJM)

De las diez canciones previstas, tengo ya ocho, —la tuya, de Toldrá, Guridi, Leoz, Molleda, Albert, Rodrigo y Palau—y faltan las de Montsalvatge y Mompou. Solo siento que por creer que este último iba a elegir “A filla do rey” y daros inmediatamente la de “Aureana do Sil”, una de las dos, irremisiblemente se quedara fuera de la colección²⁵¹.

Seguramente también se refería, entre otros, a estos dos compositores (ambos utilizaron versos de Cabanillas) cuando en su obra *Lieder y canciones de España* de 1963 afirmaba: “Los de Ramón Cabanillas, poeta de raza y de una variedad sorprendente, han captado a un buen número de músicos, firmes al seleccionarlos entre otros muchos que se les ofrecían para su elección”²⁵².

Otra misiva muy interesante a este respecto es la enviada por Rodolfo Halffter a Fernández-Cid con fecha de 22 de diciembre de 1967 (ver anexo 30), refiriéndose a su canción *Desterro*, que aunque no fue estrenada en los festivales de Pontevedra, por cronología y dinámica de encargo también hemos de considerar dentro del repertorio que nos ocupa. En ella, el compositor español exiliado en México le explica brevemente las características de la canción y con toda naturalidad le indica por qué ha elegido concretamente ese texto, lo que resulta curioso si tenemos en cuenta que el crítico orensano era una persona afín al régimen²⁵³:

Gracias por su felicitación navideña. La canción está terminada. Acabo de ponerla en limpio. Aunque la armonía acompañante es politonal, la melodía es diatónica, con cierto sabor arcaico, y sencilla de cantar. El texto elegido es “Desterro”, de Álvarez Blazquez, texto éste que por razones obvias, se me ha clavado en el corazón²⁵⁴.

Seguramente esta relación de confianza se estableciera a partir de alguno de los viajes de Fernández-Cid a México y también de las frecuentes visitas del compositor a nuestro país a partir de 1963, para impartir cursos o acudir a eventos como el Festival de Música de América y España celebrado en Madrid en 1964, 1967 y 1970²⁵⁵.

Precisamente de la primera edición de este evento (en la que se interpretó la *Sinfonía de Don Rodrigo* de Alberto Ginastera)²⁵⁶ se habla en la carta de respuesta del célebre

²⁵¹ Antonio Fernández-Cid carta a Manuel Blancafort, 22 de febrero de 1951. BC: Fons Manuel Blancafort M4896/1.

²⁵² Fernández-Cid, *Lieder y canciones ...*, 22.

²⁵³ Eva Moreda Rodríguez, *Music and Exile in Francoist Spain* (Londres: Routledge, 2016).

²⁵⁴ Rodolfo Halffter, carta a Antonio Fernández-Cid, 22 de diciembre de 1967. FJM: Colección Antonio Fernández-Cid ES.28006.BFJM.

²⁵⁵ Moro Vallina, “El Festival de Música de América y España (1964-1970). Intercambios musicales entre las dos orillas”.

²⁵⁶ *Ibidem*, 166

compositor argentino a la propuesta de encargo que intentó hacer el crítico (ver anexo 25). En este caso, desconocemos si se le permitía la elección de los poemas concretos o si el encargo perseguía la puesta en música de todo el envío, porque finalmente no se llevó a cabo el proyecto. En una carta remitida el 12 de octubre de 1964 a Antonio Fernández-Cid, el compositor se expresaba del siguiente modo:

La “Sinfonía de don Rodrigo” realizada con elementos musicales de mi ópera posee sin embargo vida propia y espero que tendrá gran efectividad y dramatismo en el concierto. Si dispone Ud. de unos instantes escríbame por favor su opinión personal sobre mi obra. Siento mucho no poder estar presente en el Festival de Madrid pero lo estaré con el pensamiento. Le agradezco mucho su carta y el envío de las poesías gallegas. Sigo siempre con el deseo de escribir y dedicarle una serie de canciones para el Festival de Pontevedra, proyecto que realizaré en cuanto termine los compromisos que me tienen ocupado por el momento²⁵⁷.

b) Petición de poemas a escritores

Este segundo procedimiento es obviamente complementario del primero, dado que sin textos no habría canciones que componer. Aunque es posible que en muchas ocasiones el propio Antonio Fernández-Cid eligiera los poemas por su cuenta, siguiendo criterios que explicaremos en detalle en el epígrafe final de este capítulo, conservamos algunas cartas de escritores de las que podemos deducir que el crítico solicitaba que le mandasen poesías, exigiendo en algunos casos temáticas y características concretas. Así, el escritor gallego Xosé Ramón Fernández-Oxea [Ben Cho Sey] se dirigía al crítico de la siguiente manera a fines de 1966 (ver anexo 29):

Encuentro tan atinada tu idea de hacer ese nuevo álbum de canciones gallegas que, decidido a prestarte la pobre ayuda que de mí pudieras esperar, te envío esas siete poesías mías en las que se tratan los temas que te interesan y en tu carta me decías: una canción de amor (van dos para que escojas la que mejor te parezca), otra de cuna, una campesina, otra marinera, una de muerte y otra de fiesta²⁵⁸.

Estos poemas, musicalizados por Manuel Parada, conformarían el *Ronsel Gallego*, estrenado en el Festival de la Canción Gallega de Pontevedra de 1967 y formado por las siguientes piezas: “Mariñeira”, “Mulleres á eira”, “Canto de berce”, “O amor”, “O enterro da moza”, y “Festa”. Del cotejo de sus títulos se desprende que Parada puso en música la

²⁵⁷ Alberto Ginastera, carta a Antonio Fernández-Cid, 10 de octubre de 1964. FJM: Colección Antonio Fernández-Cid ES.28006.BFJM

²⁵⁸ Xosé Ramón y Fernández-Oxea, carta a Antonio Fernández-Cid, 17 de diciembre de 1966. FJM: Colección Antonio Fernández-Cid ES.28006.BFJM.

selección completa de textos de Ben Cho Sey, salvo la duplicidad de “canciones de amor”.

Otro ejemplo de esta manera de proceder lo encontramos en una carta de Augusto Casas fechada el 10 de octubre de 1965, en la que éste confiesa que: “Me sentiré orgulloso si llegara a ser el poeta de una canción de la noche como precursora del día”²⁵⁹. De estas palabras deducimos que Fernández-Cid le había pedido un poema con una temática concreta para enviar a algún músico y que, al mismo tiempo, Casas mostraba su entusiasmo por la posibilidad de que unos versos suyos puedan convertirse en una canción. Así sería, y en 1966, en la séptima edición del festival pontevedrés, se estrenaría *Canção da noite do afiador*, con texto del poeta orensano y música de María Teresa Prieto.

c) Petición de selección de poemas a terceros

Otra manera de proceder fue la selección por parte de terceras personas de poemas susceptibles de ser puestos en música. Este fue el caso del alcalde Filgueira Valverde, a quien el crítico debió de encargarse en más de una ocasión la elección de textos para enviar a compositores. Vemos claramente reflejada esta situación en las palabras que Fernández-Cid dirigía al mandatario pontevedrés en una carta fechada el 25 de enero de 1967: “Mi querido amigo: Gracias por las poesías[...] Mando a Pich Santasusana los de Valle Inclán. Ya te tendré al tanto”²⁶⁰.

De la misma manera, en un artículo sobre la participación de compositores portugueses en los festivales de Pontevedra, Jose Luis do Pico insinúa que seguramente fue Filgueira o su entorno el contacto de estos músicos con los textos de ciertos autores gallegos: “Ao que parece, o feito de o Festival ter contado com músicos de Portugal deve-se á iniciativa do entorno de Filgueira Valverde, a equipa do Museu de Ponte Vedra, aos Álvarez Blázquez, e por aí fora. Também partiu deles a proposta de os textos serem poemas relacionados com a cidade do Leres”²⁶¹.

²⁵⁹ Augusto Casas, carta a Antonio Fernández-Cid, 10 de octubre de 1965. FJM: Colección Antonio Fernández-Cid ES.28006.BFJM.

²⁶⁰ Antonio Fernández-Cid, carta a José Filgueira Valverde, 27 de enero de 1967. Archivo Documental del Museo de Pontevedra: Archivo Personal de José Filgueira Valverde ES.36038. APJFV /228-13.

²⁶¹ Pico Orjais, “Compositores portugueses no Festival de la Canción Gallega de Pontevedra”, 19

d) Encargo a través de mediadores

A pesar de lo afirmado en párrafos anteriores sobre el papel preponderante de Fernández-Cid en los encargos, hemos encontrado indicios de una posible mediación o colaboración de otras personas en los encargos. Un ejemplo es la soprano Dolores Pérez, sobre quien, en una carta de 6 de febrero de 1966, Fernández-Cid comentaba a Filgueira: “Me ha escrito Dolores Pérez. En resumen, quiere saber si se cuenta o no con ella para el San Benitiño de 1966. Dice que tendría posibilidad de encargar y lograr algunas primeras audiciones galaicas y que desearía completar los programas con música española”²⁶². (Antonio Fernández-Cid, carta a Xosé Filgueira Valverde, 6 de febrero de 1966. Museo de Pontevedra: Fondo Filgueira Valverde).

En otra misiva encontrada en el mismo fondo documental, el propio alcalde se dirige el 25 de enero de 1967 a Félix Lavilla, pianista y compositor, de la siguiente manera: “Por encargo de nuestro común y admirado amigo Fernández-Cid le envío un par de letras para cantar a fin de que pueda satisfacer nuestro deseo de estrenar alguna canción suya este año en la semana dedicada a la Canción Gallega. He escogido dos poemas míos [...]”²⁶³.

Por último, citaremos una carta de Augusto Casas al crítico gallego con fecha 29 de enero de 1967, en la que le indicaba: “Te mando copia de la Canción que remito a Xavier Berenguel. Ya me dirás qué te parece. Cuando pueda le mandaré alguna otra cosa”²⁶⁴. De ella se deduce, por un lado, que se pretendía continuar con el proyecto más allá de la última edición de 1967, y por otro, que Augusto Casas sería quien se dirigiría directamente al compositor, actuando también como mediador en el encargo.

²⁶² Antonio Fernández-Cid, carta a Xosé Filgueira Valverde, 6 de febrero de 1966. Archivo Documental del Museo de Pontevedra: Archivo Personal de José Filgueira Valverde ES.36038. APJFV /228-12.

²⁶³ Xosé Filgueira Valverde, carta a Félix Lavilla, 25 de enero de 1967. Archivo Documental del Museo de Pontevedra: Archivo Personal de José Filgueira Valverde ES.36038. APJFV /228-13.

²⁶⁴ Augusto Casas, carta a Antonio Fernández-Cid, 29 de enero de 1967. FJM: Colección Antonio Fernández-Cid ES.28006.BFJM.

3.3. Las etapas del proyecto

3.3.1. Doce canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid (1951)

La primera noticia de la que disponemos acerca de la colección de doce canciones encargada por Fernández-Cid es de diciembre del año 1950. Un artículo en el periódico *La Región*²⁶⁵ se hace eco de una cena-homenaje en Ourense celebrada en honor de Antonio Iglesias y Antonio Fernández-Cid y presidida por el gobernador civil, a la que acudieron entre otros el alcalde o el presidente de la Diputación. El reputado crítico, según recoge el texto, avanzaba el compromiso de ciertos músicos como Rodrigo, Toldrá o García Leoz para componer una serie de canciones gallegas y anunciaba el apoyo del presidente de la Diputación para editarlas. Al día siguiente, el 6 de diciembre, Isidoro Guede crítico del periódico *La Región*, miembro del Patronato del Conservatorio de Música de Ourense y autor de obras como *La música en Orense*, *La Sociedad Filarmónica Orensana* y *el Liceo*, o *Músicos gallegos en Cuba*, firmaba un artículo en el que confirmaba la noticia anterior y aportaba ya datos más concretos:

Los compositores españoles de la hora actual – Leoz, Guridi, Rodríguez Albert, Toldrá, Rodrigo— van a dedicarle cada uno una canción gallega compuesta sobre versos de nuestros mejores poetas — Rosalía, Cabanillas, principalmente— . Es propósito de Fernández-Cid lograr su estreno en Orense y será la Diputación provincial quien se encargará de la edición de estas canciones, un cuaderno de indudable interés²⁶⁶.

Aunque el estreno oficial y completo de la colección tendría lugar, como veremos, en Ourense en junio de 1951, algunas de las canciones que luego formaron parte del cuaderno se fueron dando a conocer en los meses previos. Concretamente, se trató de tres de las composiciones incluidas en él: *¡Un home, San Antonio!*, con música de Joaquín Rodrigo y letra de Rosalía de Castro; *As froliñas dos toxos*, con música de Eduard Toldrà y texto de Antonio Noriega Varela; y *O meu corasón che mando*, compuesta por Jesús García Leoz sobre un poema de Rosalía de Castro.

Las dos primeras canciones a las que nos referimos se estrenaron en enero de 1951 en el Ateneo de Madrid en un ciclo musical de conferencias-concierto impartidas por Fernández-Cid bajo el título común de *Lieder y canciones*; concretamente, el programa de

²⁶⁵ “Merecidos homenajes a un escritor y un pianista orensanos”, *La Región*, 5 de diciembre de 1950, 4

²⁶⁶ Isidoro Guede, “Un cuaderno de canciones de inspiración gallega, de gran interés”, *La Región*, 6 de diciembre de 1950, 4.

la sesión del 20 de enero de 1951, dedicada a “Joaquín Rodrigo y la canción”, incluyó el siguiente repertorio: *Tres canciones sobre textos antiguos, Coplas del pastor enamorado y Cántico a la esposa*, en la primera parte; *Canción Gallega, Cuclillo, Fino Cristal, Esta niña se lleva la flor, y Cuatro Madrigales amatorios*, en la segunda. Como vemos, todavía no aparece *¡Un home, San Antonio!* con el que será su título definitivo, pero sí se indica en el programa de mano (ver anexo 3) que se trata de un estreno y que está dedicada al crítico gallego.

Cinco días después tuvo lugar una nueva conferencia titulada “Eduardo Toldrá y la canción”, con el siguiente programa: *Tres canciones populares para niños y Seis canciones clásicas* en la primera parte; *Canción gallega, Viñas verdes junto al mar, Canticel, Canción del amor que pasa, Mayo, y A la sombra del Almez* en la segunda. Nuevamente, la composición que nos interesa aparece sin su título final, pero con la especificación de su dedicatoria a Fernández-Cid y su condición de estreno (ver anexo 4). Podemos añadir, además, que esta pieza del maestro catalán estaba recién compuesta, ya que fue enviada por carta desde Barcelona tan solo unos días antes, el 8 de enero. En la epístola que acompañaba a la partitura, Toldrá comentaba: “Ahí va, por fin, mi canción. La terminé ayer noche. Te la mando con la alegría de haber cumplido contigo y conmigo mismo, una vieja y carísima promesa. Va escrita en un papel pequeño, delgado, un poco mísero. Perdona. Lo he hecho así para poder meterla en un sobre, a guisa de carta, y que la tengas mañana mismo”²⁶⁷.

En ambos casos, la interpretación corrió a cargo de la soprano Carmen Pérez Durías y la pianista Carmen Diez Martín. Hemos corroborado en la prensa gallega de estas fechas que se trataba de las canciones *¡Un Home, San Antonio!* y *As froliñas dos toxos*, que tras ser estrenadas en Madrid formarían parte del cuaderno de edición prevista por la Diputación orensana:

Perteneciente al ciclo literario-musical “Lieder y canciones”, que se está celebrando en el Ateneo matritense, el próximo sábado, día 30, la soprano Carmen Pérez Durías, acompañada al piano por Carmen Diaz Martín, estrenará la canción de Rosalía de Castro “San Antonio bendito dádeme un home”, hermoso poema que la inmortal gallega desarrolló en sus “Cantares” sobre un popular tema folklórico²⁶⁸.

²⁶⁷ Eduard Toldrà, carta a Antonio Fernández-Cid, 8 de enero de 1951. FJM: Colección Antonio Fernández-Cid ES.28006.BFJM.

²⁶⁸ “Rosalía de Castro en el Ateneo matritense”, *La Noche* (Santiago de Compostela), 23 de enero de 1951, 3. En el artículo, la canción de Rodrigo consta con un título que se corresponde en realidad con los dos primeros versos del poema, y no con el que finalmente llevaría.

Antonio Fernández-Cid acaba de realizar un interesante ciclo de conferencias musicales en el Ateneo de Madrid bajo el título general de “Lieder y canciones” con la colaboración de Carmen Pérez Durías y Carmen Díaz Martín. Las sesiones fueron dedicadas a Schumann y Schubert y a Joaquín Rodrigo y Toldrá. Si todas ellas son interesantes –las noticias que de Madrid llegan acusan un éxito muy halagüeño– para nosotros de modo particular, las de los dos compositores españoles, por haberse dado la circunstancia de incluir en el programa una canción de cada uno de ellos de inspiración gallega. Así, de Rodrigo, la titula “Un home, San Antonio”, sobre versos de Rosalía; y de Toldrá “As froliñas dos toxos”, sobre la poesía del mismo nombre de Noriega²⁶⁹.

La tercera canción preestrenada, *O meu corasón che mando*, con música de Jesús García Leoz sobre un poema de Rosalía de Castro, se dio a conocer en la cuarta conferencia-concierto del curso 1950-1951 del Ateneo de Barcelona (“Compositores españoles contemporáneos: Jesús Leoz”), que tuvo lugar el 9 de febrero de 1951. El disertador fue, de nuevo, Fernández-Cid y los intérpretes, la soprano Carmen Pérez Durías, la Agrupación de Cámara de Barcelona y el propio compositor al piano en la primera parte. En este caso, el programa fue el siguiente: *O meu corason che mando; Verde, verderol; Romance; Mañana como es de fiesta; Tríptico; Dos canciones antiguas con acompañamiento de cuarteto de cuerda y Cuarteto en la menor para piano, violín, viola y violoncello*. Aquí sí que aparece el título completo de la canción, junto a la indicación de su naturaleza como estreno y la dedicatoria a Fernández-Cid, tal y como hemos podido comprobar en el programa de mano del evento conservado en la FJM (ver anexo 5).

También hubo constancia del proyecto en la revista *Galicia*, publicada por el Centro Gallego de Buenos Aires meses antes del estreno “oficial”. Fernández del Riego, en su sección “Galicia cada treinta días” y firmando con su seudónimo habitual, escribía así en febrero de 1951 sobre la iniciativa y el “preestreno” de algunas de las piezas que hemos señalado (ver anexo 6):

Aquí hemos hablado ya del proyecto de un cuaderno de canciones gallegas, escritas por músicos no nacidos en Galicia, que pretendía reunir el crítico Antonio Fernández-Cid. De hecho, el cuaderno existe. Sobre versos de poetas gallegos, el grupo más escogido de músicos hispanos de la hora actual, ha compuesto las canciones. Dos de ellas han sido dadas a conocer recientemente en Madrid, en el curso de una conferencia dictada en el Ateneo²⁷⁰.

A lo largo de los meses anteriores a la fecha del estreno completo de la colección en junio de 1951, fueron surgiendo una serie de cambios o inconvenientes que hicieron

²⁶⁹ Isidoro Guede, “Diez canciones gallegas en perspectiva”, *La Región*, 7 de febrero de 1951, 4.

²⁷⁰ Salvador Lorenzana, “Panorama musical”, *Galicia*, 455 (1951): 9.

tambalea en cierto modo dicho acontecimiento. Por ejemplo, y como podemos comprobar en un artículo aparecido en *La Región* en febrero de ese año²⁷¹, el número de canciones que conformarían la colección fue variando, ya que en un principio se hablaba de diez piezas, cuando finalmente fueron doce.

Del mismo modo, la nómina de compositores invitados y de poetas seleccionados sufrió modificaciones, ya que tal y como podemos leer en la misma noticia, se preveía la participación de Antonio Iglesias con una canción sobre versos de Luis P. Colemán, cuando en realidad no tomaría parte en la iniciativa hasta su segunda etapa, musicalizando en 1958 un poema de Otero Pedrayo.

El momento más crítico en esta situación lo podemos apreciar en una carta del propio Colemán de 1 de junio de 1951, apenas quince días antes del estreno, en la que le explicaba a Fernández-Cid su pesar por la deriva de las circunstancias: “lamentándolo –créeme– tanto como tú, me despidió del estreno de las Doce canciones en Orense”²⁷². En su explicación, el poeta y letrado, que en todo momento demuestra su desazón, aportaba razones de tipo económico y problemas de contratación de un local adecuado para la presentación y le proponía su aplazamiento para el mes de septiembre, en cuyo caso la organización alcanzaría una dimensión gallega, y no solo local, y enmarcada en la programación de actos conmemorativos del centenario del nacimiento de Curros Enríquez.

Finalmente, todos estos escollos fueron superados y el estreno de las *Doce canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid* se produjo en Ourense el 15 de junio de 1951, en el marco de un ciclo de cuatro conferencias-concierto titulado “Algunos capítulos transcendentales en la historia del lied”. Dichas conferencias tuvieron lugar en el Liceo de la ciudad los días 11, 12, 14 y 15 de junio a las 20 horas, y abordaron un repaso del género en distintos países: las dos primeras sesiones dedicadas a países extranjeros, y la tercera y cuarta a la canción española, incluyendo el estreno de la colección de doce canciones gallegas que nos ocupa. Las intérpretes fueron Carmen Pérez Durías, soprano, y Carmen Díez Martín al piano, con comentarios del propio Fernández-Cid.

La primera sesión constó de dos partes que llevaron por título: “La canción clásica

²⁷¹ Guede, “Diez canciones gallegas en perspectiva”.

²⁷² Luis Pérez Colemán, carta a Antonio Fernández-Cid, 1 de junio de 1951. FJM: Colección Antonio Fernández-Cid ES.28006.BFJM.

italiana” y “El lied romántico alemán”, respectivamente. En la primera se presentó un recorrido cronológico de piezas vocales italianas desde el renacimiento tardío, pasando por el barroco y llegando hasta el clasicismo con compositores como G. Caccini (*Amarilli*), C. Monteverdi (*Lamento de Ariadna*), G. Carissimi (“Vittoria, Vittoria”), A. Vivaldi (*Un certo non so che*), A. Scarlatti (“Spesso vibra per suo gioco”), G. B. Pergolesi (*Tre giorni son che Nina*) y G. Paisiello (“Chi vuol la zingarella”). En cuanto a la segunda, estuvo conformada por cuatro lieder de F. Schubert (*An die Musik*, *Erlkönig*, “Ungeduld”, “Mein!”) y otros cuatro de J. Brahms (“Sonntag”, “Vergebliches Ständchen”, “Immer leiser wird mein Schlummer”, “O liebliche Wangen”), todos ellos bastante conocidos dentro de los catálogos de estos autores.

La segunda jornada del ciclo estuvo dividida nuevamente en dos partes atendiendo a criterios geográficos: “La melodía moderna francesa” con un programa integrado por obras de C. Franck (*Le mariage des roses*, *La procession*), G. Fauré (“Automne”, “Au bord de l’eau”), C. Debussy (“Il pleure dans mon cœur”, *Mandoline*) y M. Ravel (*Trois mélodies populaires grecques*) y, de nuevo, por por *lied* alemán, en este caso cuatro ejemplos de R. Schumann (“In wunderschönen Monat Mai”; “Die Rose, die Lilie, die Taube”; “Der Nussbaum”; “Ich grolle nicht”) y otros cuatro de H. Wolf (“Verbogenheit”, “Er ist’s”, *Über Nacht*, *Elfenlied*). Destaca, de todo el programa, la obra escogida de Ravel, puesto que no era demasiado habitual en las programaciones españolas del momento.

La tercera conferencia-concierto llevó por título “La canción contemporánea española” y consistió en un monográfico de autores como E. Halffter (“La corza blanca”), E. López Chavarri (*Canción de la molinera*), O. Esplá (“Pregón”), J. Guridi (“Llámale con el pañuelo”), E. Toldrá (“Mañanita de San Juan”, “Cantarcillo”), J. Rodrigo (“De dónde venís, amore”; “De los álamos vengo, madre”), E. Granados (“El majo tímido”), Ramírez Álvarez (*Baladilla*), J. Muñoz Molleda (*La rueca giraba*), X. Montsalvatge (“Canción de cuna para dormir a un negrito”), J. García Leoz (“Mañana como es de fiesta”, “Villancico”) y J. Turina (“Los dos miedos”, “Cantares”). Resulta un tanto curiosa la utilización del concepto “contemporánea”, si tenemos en cuenta que en el programa se incluye una de las *Tonadillas en estilo antiguo* de Granados del año 1914, o “La corza blanca” de Ernesto Halffter, fechada en 1925. También cabe destacar que muchos de los autores fueron los elegidos, como veremos, para componer una canción gallega en esta primera etapa del proyecto.

En la última sesión, la del 15 de junio, se reservó la primera parte para las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla, quedando patente una clara jerarquización, al ser el autor gaditano el único que dispone de una parte de uno de los programas en exclusiva y además con un ciclo completo de canciones, mientras que el resto carece de este tratamiento privilegiado. Por fin, en la segunda parte se estrenó la colección *Doce canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid* (ver anexo 7), que volvería a interpretarse dos días después también en Ourense. La nómina definitiva de compositores y poetas de esta primera presentación del proyecto fue la siguiente²⁷³:

Título	Compositor	Escritor
<i>Todol-os días</i>	Jesús Guridi (1886-1961)	Ramón Cabanillas (1876-1950)
<i>Ceño da miña aldea</i>	Manuel Blancafort (1897-1987)	Ramón Cabanillas
<i>Levádeme</i>	Rafael Rodríguez Albert (1902-1979)	Manuel Leiras Pulpeiro (1854- 1912)
<i>Chove</i>	Manuel Palau (1893-1967)	José Ramón y Fernández Oxea (1896-1988)
<i>Morreu un mozo</i>	José Muñoz Molleda (1905-1988)	Vicente Risco (1884-1963)
<i>Meus irmáns</i>	Xavier Montsalvatge (1912-2002)	Ramón Cabanillas
<i>O gueiteiro</i>	Miguel Asins Arbó (1918-1996)	Manuel Curros Enríquez (1851-1908)
<i>Aureana do Sil</i>	Frederic Mompou (1893-1987)	Ramón Cabanillas
<i>O meu corasón che mando</i>	Jesús García Leoz (1904-1953)	Rosalía de Castro (1837-1885)
<i>O rei tiña una filla</i>	Ataúlfo Argenta (1913-1958)	Ramón Cabanillas
<i>As froliñas dos toxos</i>	Eduard Toldrà (1895-1962)	Antón Noriega Varela (1869-1947)

²⁷³ El en el que se presentan las canciones es el mismo en el que fueron editadas las partituras.

<p><i>¡Un home, San Antonio!</i></p>	<p>Joaquín Rodrigo (1901-1999)</p>	<p>Rosalía de Castro</p>
--------------------------------------	------------------------------------	--------------------------

Tabla 1: *Doce canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid*

Hemos revisado numerosas crónicas sobre el estreno orensano de la primera colección en varios diarios gallegos; entre ellas, podemos destacar la aparecida en el periódico *La Noche* que en su apartado “Panorama musical” recoge un breve artículo en el que constan las obras y sus autores, además de comentarios sobre el éxito del estreno y las esperanzas puestas en la iniciativa como pauta para la música gallega: “Del ensayo con tanto éxito estrenado se esperan obtener determinaciones concretas en cuanto a los caracteres definitorios de nuestra música”²⁷⁴. Resulta muy interesante también, como contraposición, la crónica que Antonio Iglesias Vilarelle ofreció sobre el estreno orensano para la sección “Musicalia” de la revista *Galicia* del Centro Gallego de Buenos Aires, que finalmente no llegó a publicarse y a la que hemos tenido acceso gracias a la gentileza de José Antonio Cantal, autor de una tesis sobre el compositor²⁷⁵ (ver anexo 11). En ella se refiere al ciclo de conferencias orensano como “Uno de los acontecimientos de mayor transcendencia para la vida artística de Galicia de los últimos años”; sin embargo, y además de incluir unas breves notas sobre las distintas piezas que conforman la colección, aprovecha para lanzar algunas críticas de fondo. Una de ellas se refiere al supuesto desequilibrio entre la variedad de compositores frente a la reiteración de los poetas puestos en música:

A la labor erudita y patriótica de nuestro ilustre paisano Fernández-Cid, cabe oponer un ligero reparo. Doce son los músicos seleccionados, contemporáneos y modernos en su manera de concebir y tratar la canción; los nombres de los poetas representados en menor número, se reiteran, y en ellos no corre parejas frecuentemente la moderna concepción de la poesía y su expresión, con la novedad de la música, que debiera inspirar aquéllas. Y esto tratándose de una lengua cuyo número y calidad de poetas (ciertamente poco divulgados, y vaya esto en descargo del compilador) la colocan en estos últimos años en un primer plano de la poesía peninsular.

El otro aspecto que le “afea” Iglesias Vilarelle a la colección es que, a pesar de la intención de que sea un referente para la estética de la música gallega, no lo va a conseguir.

²⁷⁴ “Panorama musical”, *La Noche*, 18 de junio de 1951, 3.

²⁷⁵ Cantal Mariño, “Antonio Iglesias Vilarelle: Obra musical y legado intelectual”, vol. 2, 81. La misma revista a la que iba destinada esta crónica, se haría también eco del posterior estreno madrileño de la colección: “Y el día 21, por la noche, se celebró una velada, en la que se pronunció un discurso exaltivo (*sic*), el Sr. Fraga Iribarne, y el crítico musical, Sr. Fernández Cid, presentó doce composiciones sobre letras gallegas, por eminentes compositores contemporáneos”. Salvador Lorenzana, “Actos en honor de Curros Enríquez”, *Galicia* 460 (1951): 14.

Quizás estaba disconforme por no haber sido elegido para el encargo (aunque sí lo sería en la tercera etapa del proyecto, los festivales de Pontevedra), y por el hecho de que no haya ningún compositor gallego entre los seleccionados. Sus palabras al respecto son las siguientes:

Nos contentaremos con señalar que Tódol-os días de Guridi, como O Gaiteiro, de Asíns Arbó, son evidentemente las únicas composiciones de la colección que se desenvuelven alrededor de algún motivo popular; estilizado y nostálgico en Guridi [...]; más vulgares los temas empleados por el segundo, y sobriamente tratados, harán siempre que su obra sea la mejor comprendida de la colección, por el gran público de Galicia. Las restantes son gallegas únicamente por su texto literario. [...] Se comprende bien que nos refiramos a la elegante y hábil manera de tratar una melodía, a la modernidad y colorido de su base armónica y ,sobre todo, a la lógica conexión de música y texto para expresar la misma idea poética. Pero, si desechar lo universalmente contemporáneo como evolución técnica en el arte de escribir, y dentro ya de lo que quisiéramos llamar música gallega, ¿cabe esperar de esta ausencia de galleguidad la creación de una escuela propia, auténticamente nuestra? Creemos que no.

Unos días después del estreno absoluto, concretamente el 22 de junio de 1951, las canciones fueron interpretadas en Madrid en el Instituto Ramiro de Maeztu, en el último de los actos que con motivo del centenario del nacimiento de Curros Enríquez organizó el Centro Gallego de la ciudad y con la participación de los mismos protagonistas de los conciertos orensanos (ver anexo 8). El acto contó con la presencia de algunos de los compositores programados (Guridi, Rodríguez Albert, Muñoz Molleda, Rodrigo, García Leoz), de escritores como Fernández-Oxea, críticos como Federico Sopeña, José María Franco, Juana Espinós Orlando y el propio Fernández-Cid, y de las nietas de Curros Enríquez, así como de algunos diplomáticos hispanoamericanos y la directiva del Centro Gallego. En este evento, Manuel Fraga, como presidente de la Comisión de Cultura de dicha institución, pronunció un extenso discurso como introducción cargado de elogios al poeta homenajeado, al que se refirió como “cantor máximo de la patria gallega”²⁷⁶. También fueron numerosos los guiños en sus palabras a elementos simbólicos del imaginario gallego como el himno (“con el aroma arpadado de la música que ofrendan a Galicia los mejores compositores de España”²⁷⁷) o la melodía gallega *Negra Sombra* de Xoán Montes (“Porque otra sombra, no negra, pero sí grandiosa, se agiganta sobre mí: la del propio bardo que evocamos Manuel Curros Enríquez”). Respecto a los elementos más controvertidos del escritor (excomuniación, crítica social, galleguismo), Fraga opta por pasar un poco de puntillas,

²⁷⁶ “Los mejores compositores de España ofrendan a Galicia doce admirables páginas musicales. Clausura del ciclo-homenaje a Curros, *La Noche*, 26 de junio de 1951, 3 y 5.

²⁷⁷ En la primera estrofa del himno gallego se recoge la expresión “arume arpadado”. Se trata de un juego de palabras, ya que debemos indicar que aroma y arume tienen significados distintos en gallego, la primera es olor, mientras la segunda son las hojas de los pinos.

rindiéndole homenaje “sin reservas” al autor “unas veces equivocado[,] otras con razón”.

En el mismo artículo del diario gallego *La Noche* en el que hemos encontrado transcrito parte del discurso de Fraga Iribarne (ver anexo 10), se recoge la laudatoria opinión de Federico Sopeña sobre el estreno de esta primera colección de canciones:

Fue ,en resumen, una jornada brillantísima, feliz broche del Ciclo de Homenajes a Curros Enríquez. Por ella los gallegos han contraído una deuda, que nunca podrán pagar, con los más inspiradores compositores de España y con el neto español, y gallego cien por cien, Antonio Fernández-Cid. No sin razón ha escrito Federico Sopeña que con estreno de este Cancionero (del que Orense ha disfrutado hace días las primicias regionales) se marca “una fecha en la música española contemporánea”.

Revisando algunos medios de la capital, también encontramos referencias y comentarios sobre el estreno madrileño del ciclo en periódicos como *Arriba*, *Ya* o *Madrid: Diario de la Noche*. En este último descubrimos un artículo de Espinós Orlando que, al igual que el comentario de Sopeña que acabamos de transcribir, sirve para palpar la opinión de otros críticos relevantes coetáneos. Recogemos a continuación un breve fragmento (ver anexo 9):

Citaremos acuciados por la falta de espacio, las más representativas: la de Guridi, página lograda de un gran músico; las de Rodríguez Albert y Federico Mompou, suaves y delicadas; la de Rodrigo, gracia ingenio, pícara habilidad; la de Muñoz Molleda, fina y descriptiva en sugestiva armonización, y la de Toldrá, profunda y hermosa.

Carmen Pérez Durías superó gallardamente escollos y dificultades, maestra como tantas veces, en el bien decir, y Carmen Díez Martín estuvo a su altura.

Antonio Fernández-Cid, feliz prologuista y mentor de cada una de las canciones, anecdótico y sencillo, se hizo aplaudir fervientemente por la distinguida concurrencia que llenaba el amplio salón del Ramiro de Maeztu”²⁷⁸.

Las canciones que integraban esta primera colección fueron publicadas en un volumen editado por la Diputación Provincial de Ourense en 1952 (ver anexo 1). Aunque no sabemos la fecha exacta de salida a la luz, si tenemos algunos datos que contribuyen a situarla en el mes de enero. Por un lado, en la última página del volumen, puede leerse “Esta obra se acabó de imprimir el día 1 de enero de 1952, en los talleres de la Sociedad General de Autores de España, sección líricos, con la colaboración de gráficas Sánchez”²⁷⁹. Por otro, hemos tenido acceso a dos cartas del fondo de Lluís María Millet i Millet en el Centre de

²⁷⁸ Juana Espinós, “Estreno de las canciones gallegas dedicadas a Fernández-Cid”, *Madrid: Diario de la Noche*, 23 de junio de 1951, 10.

²⁷⁹ *Treinta y cuatro canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid*. (Ourense: Diputación Provincial, 1982), 77. Esta edición es una reimpresión de las dos colecciones de manera conjunta.

Documetació de l'Orfeó Català, fechadas ambas en enero de 1952, en las que el autor felicita tanto a Antonio Fernández-Cid (carta del 27 de enero) como al presidente de la Diputación Provincial de Ourense (carta de 30 de enero) por la publicación de la colección y agradece al primero que le haya enviado un libro con las doce canciones²⁸⁰. Conocemos que el precio de venta fue de 50 pesetas y que Fernández-Cid contó con 150 ejemplares para que pudiera darle difusión, tal y como el crítico le recordará en una carta – que ya hemos comentado unas líneas atrás– con motivo de la publicación de la segunda colección de 1958 a la marquesa de Alta Gracia, mecenas de la edición de ésta:

Mi buena e ilustre amiga: Acabo de llegar de Barcelona. Me encuentro en casa los catorce volúmenes de “nuestras” canciones. Te agradezco mucho su envío, pero me permito confesarte que me he quedado sorprendido, porque a Antonio Iglesias le pedí que me mandaseis cincuenta ejemplares. Supongo que no os lo dijo y yo aprovecho ahora la ocasión para justificar la cifra, que puede pareceros elevada, si bien es la tercera parte de la que dispuse en el otro ciclo, editado por la Diputación²⁸¹.

Este primer álbum de canciones publicado estaba precedido por un prólogo de Joaquín Calvo Sotelo (A Coruña, 1905-Madrid, 1993), escritor gallego que, como el protagonista de la iniciativa, se afincó en Madrid desde muy joven y que, cinco años después, también realizaría el prólogo del libro sobre Granados de Fernández-Cid. Desde 1963 ambos reforzarían sus lazos en su calidad de miembros de la Asociación de amigos de la ópera de Madrid y ese mismo año Fernández-Cid le dedicaría su monografía *Lieder y canciones de España*. Hermano de José Calvo Sotelo, político monárquico asesinado en 1936, y tío de Leopoldo Calvo Sotelo, quien sería presidente del gobierno con la UCD, fue uno de los más exitosos dramaturgos de la posguerra, recibiendo numerosos galardones como el Premio de teatro Jacinto Benavente, el Premio Piquer y el Premio Nacional de Literatura (1958). Su mayor éxito fue la obra *La muralla*, que se representaría en más de 5000 ocasiones, además de contar con 15 ediciones. Calvo Sotelo colaboró también en televisión y en medios como el periódico *ABC*, sería académico de la RAE desde 1955 y ocupó cargos como Secretario General del Instituto Nacional del Libro (1939-1942), Presidente de la Sociedad General de Autores de España (1963-1969) y Presidente del Círculo de Bellas Artes (1960-1979)²⁸².

²⁸⁰ Lluís María Millet i millet, carta a Antonio Fernández-Cid, 27 de enero de 1952. Centre de Documentació de L'Orfeó Català: Fons Lluís Millet i Pagés i Lluís María Millet i Millet. CAT CEDOC 3.21.

²⁸¹ Antonio Fernández-Cid, carta a María Luisa Zarauza, Marquesa de Alta Gracia, 27 de noviembre de 1961. FJM: Colección Antonio Fernández-Cid ES.28006.BFJM.

²⁸² Andrés Amorós Guardiola, *Diccionario Biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*, s.v., “Joaquín Calvo Sotelo,” acceso el 8 de febrero de 2020, <http://dbe.rah.es/biografias/10025/joaquin-calvo-sotelo>.

El prólogo, que llevó por título *A modo de obertura*²⁸³ (ver anexo 2), comienza con una analogía entre la colección de *Doce canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid* y el cuadro *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor* (1846) de Antonio María Esquivel y Suarez de Urbina, basada en la representatividad de los autores protagonistas:

Esquivel congregó, frente a su paleta, las figuras características de su época: escritores, aristócratas, políticos...Y las fijó para siempre en el perímetro de su cuadro [...]Para saber lo que en Madrid brillaba o prometía brillar en aquellos días, hay que ir al cuadro de Esquivel [...]Del mismo modo, para saber lo que en la mitad del siglo XX fue la canción española, nuestros nietos tendrán, necesariamente, que exhumar este florilegio que, bajo la rúbrica general de Fernández-Cid, han compuesto en su honor, doce compositores de nuestro tiempo.

A continuación, alaba a Fernández-Cid por la iniciativa llevada a cabo: “He aquí un manojo de canciones que, de no ser por su incansable, por su tenaz entusiasmo, permanecerían no ya inéditas, nonnatas”; y de manera más amplia también elogia toda su trayectoria: “Pero no en vano Antonio Fernández-Cid ha ganado a pulso, en muchos años de sacerdocio crítico, la estimación, el cariño y el respeto del gregario, anárquico e iconoclasta censo de los músicos españoles”; aprovechando eso sí para lanzar una “pulla” evidente a los compositores. Seguidamente, aprovecha para “hacer patria” (recordemos el origen gallego de ambos): “Felicitémonos, los gallegos, de que Fernández-Cid haya sabido administrar tan inteligentemente esos afectivos sentimientos y los haya canalizado en derechura nuestra”; continuando con un agradecimiento a la Diputación por costear la publicación utilizando para ello un tono bien irónico (“Y alborocémonos, en suma, de que, siquiera por una vez, la ayuda de un organismo público haya fecundado este bellissimo logro que constituye la edición de las doce canciones gallegas”), que también veíamos unas líneas antes cuando indicaba (“él ha hablado a la sensibilidad frecuentemente roma, de ciertos organismos locales, para que apadrinaran la múltiple ofrenda y la pusieran en franquía”). El prólogo finaliza con un pronóstico de éxito para la nueva colección (“llamado hoy a brillar activamente en los escaparates de las tiendas de música y en los atriles de los concertistas, y a ganar, cuando su actualidad se disipe, largo hospedaje en bibliotecas, para alegría de los eruditos de mañana”).

Tras su estreno madrileño, tal y como hemos podido corroborar en la información

²⁸³ *Treinta y cuatro canciones ...*, 15-16.

extraída de los programas de mano conservados en la BFJM, las canciones siguieron dándose a conocer en distintas instituciones en los meses siguientes, contando siempre, salvo la excepción que indicamos, con los mismos protagonistas: Antonio Fernández-Cid, Carmen Pérez Durías (soprano) y Carmen Díez Martín (pianista). A continuación detallamos las etapas sucesivas de este largo periplo:

- Madrid, Círculo Cultural Medina, 27 de junio de 1951. Conferencia-concierto titulada “La canción gallega”.
- Vigo, IX *Curso de Verano en Vigo*, 18 de septiembre de 1951. Cuatro conferencias-concierto: sesiones dedicadas a Schubert y Schumann, una sesión sobre la canción contemporánea española (Toldrá, Rodrigo, García Leoz y Falla), y, en la cuarta, interpretación del ciclo que nos ocupa.
- Cartagena, Teatro Circo, 2-4 de octubre de 1951: “Algunos momentos transcendentales en la historia del Lied”. Se interpretan varias de las canciones: *Morreu un mozo* de Muñoz Molleda, *Aureana do Sil* de Mompou, *As froliñas dos toxos* de Toldrá y *¡Un home, San Antonio!* de Rodrigo.
- Madrid, Ateneo, enero de 1952. Ciclo de cuatro conferencias, bajo el título común de “La canción contemporánea española”. Constó de cuatro conferencias: una dedicada a la canción gallega (10 de enero), la segunda a la canción madrileña –García de la Parra, Guridi, García Leoz y Cristobal Halffter– (17 de enero); la tercera sobre la canción catalana (7 de febrero) y la última dedicada a la canción en Valencia (14 de febrero). En la primera de ellas se interpretaron las 12 canciones en su totalidad²⁸⁴.

No obstante, el acontecimiento más importante para la difusión de la colección tras el estreno fue su interpretación íntegra con motivo de la inauguración de la Sala Lluís Millet del Palau de la Música Catalana, que tuvo lugar el 14 de marzo de 1952 a las 22.30 horas.

²⁸⁴ “Antonio Fernández-Cid”, *Hoja del Ateneo* 2 (enero de 1952): 4.

Tal y como comprobamos en el programa de mano (ver anexo 12), así como en noticias de aquellos días, la charla introductoria corrió a cargo de Antonio Fernández-Cid y los intérpretes fueron las habituales: Carmen Pérez, soprano, y Carmen Díez al piano. Los conciertos madrileños habían sido también muy relevantes, pero no dejaron de contar con un público más restringido que el de una institución como el Palau; y, por otra parte, este estreno catalán contó al parecer con la presencia de cinco de los compositores del ciclo: “Varios de los compositores –Blancafórt, Montsalvatge, Mompou, Toldrá y Rodrigo– que se hallaban en la sala, recogieron personalmente los aplausos”²⁸⁵; entre los cuales, la presencia de Joaquín Rodrigo se explicaba por el homenaje que había recibido el día anterior en el Liceo donde también actuó como comentarista el crítico orensano.

Aunque solo se trate de una posibilidad, es convincente suponer que el envío ya comentado de un volumen de esta colección remitido por el crítico gallego en enero de 1952 a Lluís María Millet i Millet estuviera preparando el terreno para este estreno de Barcelona. Hemos tenido acceso a una carta en el Centre de Documentació de l’Orfeó Català, de fines de enero de ese año, en la que Lluís Maria Millet agradece a Fernández-Cid el envío de las doce canciones y le felicita por la iniciativa:

Mi distinguido amigo: El martes pasado recibí la hermosa colección de canciones a V. dedicada y que a su vez ha tenido la gentileza de dedicarme con tanta cordialidad que agradezco en el alma. Gracias a V. una serie de poesías gallegas exquisitas han sido plasmadas minuciosamente con gran criterio y modernidad y alguna de ellas con una perfección que no se puede ya esperar²⁸⁶.

El periódico *La Vanguardia Española* recoge comentarios muy positivos sobre el evento barcelonés, referidos tanto al repertorio como a los intérpretes y el conferenciante:

Todas las canciones son de un bello lirismo vocal y de una inteligente armonización pianística. Todas por tanto causaron una impresión gratísima y fueron calurosamente aplaudidas por un público deseoso de conocerlas. La soprano Carmen Pérez Durías, cantante de gran musicalidad, las expresó con delicadeza y gusto, siendo muy festejada y obsequiada con flores junto con la pianista Carmen Díez Martín, que la acompañó eficazmente. [...] Antonio Fernández- Cid, que explicó en charla ingeniosa y amenísima, el origen de las canciones e hizo de ellas un detenido y certero análisis, recibió asimismo encendidos plácemes y felicitaciones²⁸⁷.

²⁸⁵ U.F Zanni, “SALA LUIS MILLET. Las «Doce canciones gallegas» dedicadas a Fernández-Cid”, *La Vanguardia Española*, 16 de marzo de 1952, 20.

²⁸⁶ Lluís María Millet i Millet, carta a Antonio Fernández-Cid, 27 de enero de 1952. Centre de Documentació de L’Orfeó Català: Fons Lluís Millet i Pagés i Lluís María Millet i Millet. CAT CEDOC 3.21.

²⁸⁷ Zanni, “SALA LUIS MILLET. Las «Doce canciones gallegas» dedicadas a Fernández-Cid”.

Al mismo tiempo, hemos podido encontrar otros comentarios sobre el estreno catalán del ciclo en revistas como *Destino* o *Aplec*, cada uno con interesantes contrastes de opinión. En la primera, firmada por Montsalvatge con su seudónimo S.–Solius–, la visión es mucho más positiva (recordemos que el compositor era uno de los participantes en la iniciativa), mientras que en la segunda el tono es muy crítico. Hay otra diferencia fundamental entre ambas: la publicada en *Destino* es puramente informativa y reivindicadora de una doble labor (la de Antonio Fernández-Cid y la de los compositores españoles); la otra, además de subrayar la presencia catalana en la nómina de autores del ciclo, rescata solo de la colección aquellas propuestas de cariz más conservador:

Dejaremos para otra ocasión –en la que podamos dedicar al tema el espacio que merece– el comentario preciso a las Canciones Gallegas que doce compositores españoles han dedicado a Antonio Fernández-Cid, el más activo, entusiasta y emprendedor de los críticos musicales. Este conjunto de lieder, que de la mano de Fernández-Cid está dando la vuelta a España, ha recalado en Barcelona para la inauguración de la Sala Luis Millet, anexo al Palacio de la Música, que está destinado a la celebración de conciertos íntimos [...]. Las Doce Canciones Gallegas que ha editado la Diputación Provincial de Orense, y que gracias a Fernández-Cid, a Carmen Pérez Durias y Carmen Diez Martínez han sido aplaudidas ya por los públicos del norte de España, de Madrid y, ahora, de Barcelona, están destinadas a dar mucho juego, porque a través de ellas se manifiesta la capacidad creadora de los músicos españoles que más trabajan en la actualidad²⁸⁸.

Ens van oferir la primera audició a Barcelona de les “Doce canciones Gallegas” dedicades a Fernández-Cid i fetes per dotze compositors diferents, dels quals quatre són catalans. Sincerament: tan sols tres o quatre d’aquestes cançons ens han convençut; totes les altres tenen més tècnica i artifici que inspiració; són com tot el que es fa ara, “productes químics” àcids i dissonants²⁸⁹.

Tras el estreno catalán, todavía encontramos dos conciertos más que podríamos considerar dentro de esta primera etapa de difusión, en cuanto anteriores a la continuación del proyecto en 1958:

- Vigo, *X Curso de Verano en Vigo*, septiembre de 1952: “España y su música vocal contemporánea”. Se interpretan dos de las doce canciones del ciclo: *As froliñas dos toxos* (E. Toldrá) y *Aureana do Sil* (F. Mompou). Los intérpretes, en esta ocasión, fueron diferentes por primera vez a los originarios: la soprano Marimí del Pozo y el pianista Jesús Yepes, bajo el formato habitual de conferencia-concierto impartida por Fernández-Cid.

²⁸⁸ “Momento musical”, *Destino* 763 (22 de marzo de 1952): 21.

²⁸⁹ Artur Menéndez y Aleyxandre, “Sala Lluís Millet”, *Aplec* 1 (1952): 15.

- Lugo, Salón Regio del Círculo de las Artes, 27 de abril de 1954: conferencias-concierto organizadas por la Sociedad Filarmónica de esa ciudad: *Morreu un mozo* (J. Muñoz Molleda), *Chove* (M. Palau), *Aureana do Sil* (F. Mompou), *¡Un home, San Antonio!* (J. Rodrigo), *As froliñas dos toxos* (E. Toldrà) y *O gueiteiro* (M. Asins Arbó)²⁹⁰. Tanto esta sesión como la que tuvo lugar al día siguiente con otro repertorio corrieron a cargo de Antonio Fernández-Cid como conferenciante y las intérpretes habituales, Carmen Pérez Durías y Carmen Díez Martín.

3.3.2. Veintidós canciones sobre textos de poetas orensanos dedicadas a Antonio Fernández- Cid (1958)

La segunda etapa de la iniciativa se plasmó en un nuevo ciclo de canciones, formado por veintidós piezas, estrenadas en dos conferencias-concierto que tuvieron lugar los días 26 y 27 de septiembre de 1958 con motivo de la inauguración del Conservatorio de Ourense. El listado de autores implicados y de obras de esta segunda colección es el siguiente:

Título	Compositor	Escritor
<i>O mayo</i>	Óscar Esplá (1886-1976)	Manuel Curros Enríquez (1851-1908)
<i>Coita</i>	Antón García Abril (1933-2021)	Álvaro de las Casas (1901-1950)
<i>Río</i>	Jesús Arámbarri (1902-1960)	Eugenio Montes (1897-1982)
<i>Frores e Bágoas</i>	Alberto Blancafort (1928-2004)	Valentín Lamas Carbajal (1849-1906)
<i>Nouturnio</i>	Fernando Remacha (1898-1984)	José Luis López Cid (1916-1992)
<i>O neno preguntaba</i>	Vicente Asencio (1908-1979)	Celso Emilio Ferreiro (1912-1979)

²⁹⁰ Al día siguiente se estrenaron las *Ocho canciones gallegas* de Juan Antonio Moreno con letra de Rosalía, quizás motivada su composición por la aparición de la primera colección de canciones que aquí estudiamos. Ver capítulo 2, página 88.

<i>Eu en ti</i>	Matilde Salvador (1918-2007)	Celso Emilio Ferreiro (1912-1979)
<i>Ribeirana</i>	Francisco Calés Otero (1925-1985)	Eladio Rodríguez González (1864-1949)
<i>Morriña</i>	José Moreno Bascuñana (1909-1994)	Manuel Núñez González (1865-1917)
<i>Rianxeira</i>	Manuel Parada (1911-1973)	José R. y Fernández Oxea (1896-1988)
<i>Canzón para virxe que fiaba</i>	Manuel Castillo (1930-2005)	Antonio Tovar (1921-2004)
<i>Ao lonxe</i>	Antonio Iglesias (1918-2011)	Ramón Otero Pedrayo (1888-1976)
<i>A fuga</i>	Manuel Moreno Buendía (1932)	Eduardo Blanco Amor (1897-1979)
<i>Cantiga da vendima</i>	Gerardo Gombau (1906-1971)	Florencio M. Delgado Gurriarán (1903-1987)
<i>Cala, miña seda</i>	Narcís Bonet (1933-2019)	Manuel Luis Acuña (1899-1975)
<i>Teño que non teño</i>	Roberto Plá (1915-2004)	Ángel Lázaro (1900-1985)
<i>Lúa de vrau</i>	Rafael Ferrer (1911-1988)	Pura Vázquez (1918-2006)
<i>Cantigas ao ouvido</i>	Victorino Echevarría (1898-1965)	Augusto Casas (1906-1973)
<i>Eiquí</i>	Francisco Escudero (1912-2002)	Alberto García Ferreiro (1860-1902)
<i>Teño o corazón perdido</i>	José Moreno Gans (1897-1976)	Alfonso Alcaraz del Río (1922-1957)
<i>¡Ven a eira!</i>	Javier Alfonso (1904-1988)	Daniel Pato Movilla (1922-2010)
<i>Panxoliña</i>	Cristóbal Halffter (1930-2021)	Vicente Risco (1884-1963)

Tabla 2: *Veintidós canciones sobre textos de poetas orensanos dedicadas a Antonio Fernández-Cid*

A partir de la información que hemos extraído de varios artículos del periódico *El Pueblo Gallego* en las fechas señaladas y de los programas de mano conservados en el legado del crítico orensano en la Fundación Juan March, es posible reconstruir las circunstancias del estreno de esta segunda remesa de canciones (ver anexo 15). El día 26 de septiembre de 1958, Antonio Fernández-Cid impartió la primera de las conferencias, contando para la interpretación musical con la soprano Isabel Garcisanz y nuevamente la pianista Carmen Díez Martín. En la primera parte, titulada “Óscar Esplá en la música española”, se interpretaron las *Canciones Playeras* de este compositor; en la segunda, se llevó a cabo una introducción “in memoriam” Ataúlfo Argenta, que había fallecido unos meses atrás, y se ejecutó la canción que éste había escrito para el primer ciclo de canciones, *O rei tiña unha filla*. A continuación, se produjo el estreno de la mitad de esta nueva colección, bajo el título de “Once canciones gallegas sobre textos de poetas orensanos”: *O mayo, Coita, Río, Frores e bágoas, Nouturnio, O neno preguntaba, Eu en ti, Ribeirana, Morriña, Rianxeira y Canzón para virxe que fiaba*.

Al día siguiente, el 27 de septiembre, tendría lugar la segunda de las conferencias con los mismos protagonistas (Fernández-Cid, Garcisanz y Díez Martín). En este caso, la primera parte estuvo dedicada a Cristóbal Halffter (“Cristóbal Halffter en la vanguardia”) y se interpretaron sus recientes *Cuatro canciones leonesas*. La segunda parte empezó nuevamente con un homenaje a otro autor del ciclo de *Doce canciones gallegas* ya fallecido, Jesús García Leoz, con la ejecución de su canción *O meu corasón che mando*, sobre versos de Rosalía de Castro. Seguidamente, se estrenaron las restantes piezas pertenecientes a la nueva colección: *Ao lonxe, A fuga, Cantiga da vendima, Cala miña seda, Teño que non teño, Lúa de vrau, Cantigas ao ouvido, Eiquí, Teño o corazón perdido, ¡Vén á eira! y Panxoliña*.

Además del estreno de esta segunda colección de canciones gallegas, se organizaron otros actos importantes para celebrar la inauguración del centro orensano, como el concierto de clausura del I Curso de Interpretación de la Música Española Música en Compostela que había arrancado ese mismo año, y que tuvo lugar el 28 de septiembre en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Provincial de Ourense. Tal y como podemos leer en el primer volumen que Antonio Iglesias publicó sobre estos cursos estivales²⁹¹, que todavía se celebran en Santiago de Compostela, su primera edición transcurrió entre los días 15 y 27

²⁹¹ Iglesias, *Música en Compostela...*

de septiembre de 1958, y los profesores fueron: Conchita Badía, canto; Óscar Esplá, Federico Mompou y Xavier Montsalvatge, composición; Andrés Segovia, guitarra; Higinio Anglés, musicología; y de piano, Antonio Iglesias, Amparo Iturbi y Alicia de Larrocha. Como indica Iglesias, “curiosamente el I Curso de “Música en Compostela”, fue clausurado dos veces: la primera, lógicamente en Santiago, la segunda excepcionalmente en Orense”²⁹². Ésta última, la de Ourense, incluyó distintos actos en la ciudad: recibimiento de alumnado y profesorado por parte de las autoridades en el salón de sesiones; audición de música gallega interpretada por la coral De Ruada; almuerzo organizado por la Diputación; y finalmente, concierto de los alumnos más destacados del curso precedido por un discurso de su director, Óscar Esplá. Estuvieron presentes numerosas autoridades, entre otras el director general de Relaciones Culturales, José Miguel Ruiz Morales (impulsor del curso compostelano ideado por Andrés Segovia); el presidente de la diputación, José Rodríguez de Dios; Antonio Iglesias, como director del recién inaugurado conservatorio, y el alcalde de la ciudad.

La revista *Ritmo*, en su número de octubre de 1958, editó un extenso reportaje sobre la primera edición de los cursos de Música en Compostela (ver anexo 17). En él se recogen numerosas fotografías, un listado de actos especiales (entre el que también se incluye la asistencia al estreno de las canciones en Ourense), entrevistas al mencionado Ruiz Morales, al alcalde de Santiago, a profesores y alumnos del curso, y al propio Fernández-Cid, crítico presente en el curso, tal y como recoge la noticia²⁹³. El último de los actos inaugurales del conservatorio de Ourense, tuvo lugar el 29 de septiembre y consistió en una conferencia de Óscar Esplá sobre las formas musicales en la historia²⁹⁴.

Tras la exposición de los pormenores del estreno de la segunda colección encargada por el crítico Antonio Fernández-Cid, podemos hablar de ciertas sinergias o confluencias de acontecimientos y personalidades que perfilan sus características: por un lado, la primera edición de Música en Compostela, la inauguración del Conservatorio de Ourense y el estreno de *Veintidós canciones sobre textos de poetas orensanos dedicadas a Antonio Fernández-Cid* (1958); por otro, la presencia común de músicos como Óscar Esplá, Antonio Iglesias o

²⁹² *Íbidem*,

²⁹³ “Música en Compostela. Primer curso internacional de interpretación de la música Española”, *Ritmo* 298 (octubre 1958): 12-15.

²⁹⁴ “Clausura del I Curso Internacional de música española. Asistió a los actos el Director General de relaciones”, *El Pueblo Gallego*, 30 de septiembre de 1958, 13.

Xavier Montsalvatge, quienes se relacionaron de una u otra manera con algunos de estos acontecimientos. El caso más paradigmático es quizás el de Óscar Esplá, totalmente asimilado a la cultura oficial desde su regreso a Alicante en 1950, quien fue el director del curso de música española, el presidente de los tribunales de selección de profesorado del Conservatorio de Ourense, compuso una de las canciones del nuevo ciclo (*O mayo*, con texto de Curros Enríquez), y pronunció una conferencia como parte de los actos de inauguración del nuevo centro educativo²⁹⁵. Muy similar es el caso de Antonio Iglesias: profesor de piano en Música en Compostela, director del nuevo conservatorio y compositor de *Ao Lonxe*, con texto de Otero Pedrayo, perteneciente también a la segunda colección; por su parte, también Xavier Montsalvatge fue a la vez profesor de composición de los cursos de verano compostelanos y autor de una canción dedicada a Fernández-Cid, en este caso de la primera colección de 1951, con el título *Meus Irmáns* y texto de Ramón Cabanillas.

Dos meses después del estreno absoluto de este segundo volumen de canciones, el 25 y 27 de noviembre de 1958 se interpretó íntegramente en el Ateneo de Madrid como primera audición para el público de la capital (ver anexo 16). El repertorio se repartió, al igual que en el estreno, en dos sesiones de once canciones cada una, precedidas también de sendos homenajes a Leoz y Argenta, con la reposición de las canciones compuestas por ambos autores para el primer ciclo. Hemos podido encontrar diversas noticias en la prensa madrileña (*Arriba, ABC...*) de esta presentación, como la debida a personalidad tan importante como Enrique Franco, que se expresaba de la siguiente manera:

Antes de citar brevemente todas y cada una de las obras vaya una afirmación: la tónica general del ciclo ha sido francamente buena. Desde el filododecafonismo de alguna hasta la identidad tradicional de otras, cada compositor ha tratado a su manera los distintos poemas. Pero todos han hecho honor a lo que valen y representan dentro de nuestro panorama sus propios nombres²⁹⁶.

Vemos como Franco realiza en su crónica algunos guiños estéticos que apuntan a la gran diversidad estética o de acercamientos que luego constataremos en detalle en el capítulo 5 dedicado al análisis de un grupo representativo de canciones pertenecientes al total del repertorio.

Basándonos en la documentación del fondo de Fernández-Cid custodiado en la

²⁹⁵ García, *El regreso de Óscar Esplá a Alicante en 1950...*

²⁹⁶ Enrique Franco, “Veintidos compositores se acercan a Galicia de la mano de Fernández-Cid”, *Arriba*, 28 de noviembre de 1958, 19.

Fundación Juan March, en la que se conservan programas de mano de la mayoría de las conferencias que el crítico realizó, podemos afirmar que esta segunda colección tuvo una difusión menor que la primera, ya que además de los estrenos orensano y madrileño, no hemos encontrado ningún acto posterior en el que se interpretara el ciclo de manera íntegra (sí canciones sueltas), salvo en la primera edición del Festival de la Canción Gallega de Pontevedra (1960), del que hablaremos más adelante. Este hecho podría estar relacionado con una reducción en la actividad general de conferencias-concierto del crítico, puesto que no hemos encontrado vestigios de ellas entre la documentación consultada en lo que restó de 1958, ni durante los dos años siguientes.

A pesar de esta escasa difusión se produce la publicación tres años después del estreno (ver anexo 13), en 1961, por parte del Conservatorio de Ourense, gracias al mecenazgo de Doña María Luisa Zarauza y Andina, marquesa de Alta Gracia y esposa de Don Antonio Alés y Reinlen, madrileño afincado en Galicia y presidente de la Diputación de Ourense (1959-1970); tal y como se destaca, en términos lógicamente retóricos, en la segunda página del volumen:

La edición del presente álbum se debe al mecenazgo de la distinguida dama, de familia con muy honda raigambre orensana, Excm. Sra. Doña María Luisa Zarauza y Andina Marquesa de Alta Gracia. Ligada siempre a las empresas del espíritu que enaltecen nuestra ciudad, quede respetuosa constancia de la más viva gratitud de cuantos—músicos, poetas, centro y destinatario—se ven interesados de una u otra forma en la mayor difusión de este ciclo de canciones²⁹⁷.

El prólogo a esta segunda colección, *Veintidós canciones sobre textos de poetas orensanos dedicadas a Antonio Fernández-Cid*, fue escrito por Vicente Risco (ver anexo 14), autor además de uno de los poemas musicados en ella: *Panxoliña* de Cristobal Halffter. Risco (Ourense, 1884-1963), amigo personal de Antonio Fernández-Cid, fue una de las personalidades más relevantes de la *Xeración Nós*²⁹⁸, uno de los principales teóricos del nacionalismo gallego con su obra *Teoría do nacionalismo galego* (1920) y miembro de instituciones fundamentales de la cultura gallega como las Irmandades da Fala, el Seminario de Estudos Galegos o la Real Academia Gallega. De ideología fuertemente conservadora y católica, tras el estallido de la Guerra Civil y la implantación del franquismo elaboró

²⁹⁷ *Treinta y cuatro canciones ...*, 85.

²⁹⁸ La *Xeración Nós* es el nombre de uno de los colectivos más importantes de la historia de la literatura gallega integrado por autores como Vicente Risco, Otero Pedrayo, Losada Diéguez, Florentino L. Cuevillas y Castelao que desarrollaron su actividad entre 1920 y 1936 alrededor de la Revista *Nós*. Además de su importante labor literaria, fueron dinamizadores culturales y personalidades fundamentales de la vida política de aquellos años.

numerosos escritos de apoyo al nuevo régimen y abandonó el idioma gallego durante años, salvo excepciones, como lengua para sus obras literarias²⁹⁹.

En las líneas iniciales de su prólogo, el autor de *O porco de pé* (1928) se deshace en elogios hacia el nuevo ciclo de canciones, utilizando expresiones como “extraordinaria antología”, “Parnaso de alta categoría” o “regalo” para referirse al proyecto impulsado por Fernández-Cid³⁰⁰. Realiza además una comparación excesiva –motivada seguramente por la amistad que tenía con el crítico y por el hecho de que él mismo era parte de esta segunda colección como autor del texto de la canción *Panxoliña* de Cristóbal Halffter– de este conjunto con los antiguos cancioneros de la lírica medieval trovadoresca: “Nos recuerda a los viejos cancioneros galaicos, que hoy duermen en bibliotecas ilustres reunidas por Papas, por Reyes y por sabios. Las canciones de los poetas orensanos de hoy se cantarán ante públicos selectos, como las de Martín Codax y las de Torneol” y posteriormente añade “Por la música se cantarán estas poesías hechas canciones, como se cantaron las de los poetas gallegos de siglos distantes”. Asimismo, realiza una disertación acerca de la fusión originaria entre música y poesía (“Cumplirán así el destino natural de la poesía, que nació para ser cantada, para tener en la música su coronación y participar de la universalidad”), augurando para estos poemas orensanos un estatus menos material al haber sido puestas en música (“Cantada, asciende del mundo siempre demasiado intelectual de la vista al mundo emocional y transcendente del oído, en el que puede llegar a lo más profundo de las almas”). Finalmente, hace una mención cómplice a Ourense, tierra de la que procedían el impulsor, Fernández-Cid, el director del Conservatorio–institución encargada de la edición–Antonio Iglesias, el propio Risco y los escritores seleccionados para este segundo volumen: “el nombre de Orense irá unido a ellas. Nosotros podemos oírlas, aquí mismo o muy lejos, en donde la distancia nos estimule a avivar el recuerdo y a evocar dentro de nosotros nuestro Orense transfigurado”.

Para terminar, y antes de introducirnos en la tercera etapa del proyecto, correspondiente a los Festivales de la Canción Gallega de Pontevedra (1960-1967), creemos interesante apuntar que en junio de 1982 la Diputación Provincial de Ourense editaría los dos ciclos comentados conjuntamente, bajo el título de *Treinta y cuatro canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid* (ver anexo 18). Las partituras se publicaron sin sufrir

²⁹⁹ Vilavedra, *Historia da...*, 176-178.

³⁰⁰ *Treinta y cuatro canciones ...*, 87.

modificación alguna, y también se incluyeron las portadas y prólogos de las ediciones precedentes. Pero este nuevo volumen sí contó con un prólogo original a mayores escrito por el periodista orensano Isidoro Guede (ver anexo 19), que había sido uno de los primeros en hablar de la iniciativa en diciembre de 1950³⁰¹. El carácter de este texto introductorio es menos retórico que los anteriormente reseñados de Joaquín Calvo Sotelo y Vicente Risco, puesto que se circunscribe a comentar que la publicación del volumen forma parte del homenaje que la ciudad y la provincia de Ourense le quería rendir a Antonio Fernández-Cid (conviene recordar que en ese mismo año, 1982, el crítico orensano actuó como pregonero de las fiestas de la ciudad, recibió una calle con su nombre, y se iniciaron los trámites para ser nombrado hijo predilecto, proceso que culminaría en enero de 1983). No obstante, el prefacio de Guede nos ofrece datos específicos sobre cada una de las colecciones (estreno, mecenas) y tampoco desdeña verter previsibles alabanzas de la reimpresión íntegra del repertorio, juzgándola como “la más importante aportación a la música de nuestra tierra en aquello que le es más característico: el «lied» y su deseable incorporación “[...] al acervo cultural de Galicia [como] un hito en la historia de la música de nuestra tierra”. El tono empleado para referirse al apoyo institucional es mucho más halagador que la fina ironía que veíamos en Calvo Sotelo (“la Diputación Provincial orensana, que da otra prueba más [...] de su exquisita sensibilidad para percibir la importancia de las manifestaciones artísticas de Orense”).

3.3.3. Festival de la Canción Gallega de Pontevedra (1960-1967)

Aspectos organizativos del evento

El *Festival de la Canción Gallega de Pontevedra* fue un evento cultural que se celebró en la ciudad del Lerez durante ocho años (1960-1967), coincidiendo con el mandato en la alcaldía de José Filgueira Valverde, quien lo ostentó entre 1959 y 1968. En el mes de julio, y siempre en fechas cercanas a la celebración de la romería de San Benitiño de Lerez (11 de julio), tenía lugar este festival que implicaba distintas acciones: conferencias-concierto sobre canción lírica de distintos países, estreno de nuevas canciones gallegas de concierto, concursos de composición e interpretación, conferencias y comentarios poéticos

³⁰¹ *Treinta y cuatro canciones ...*,7

por parte de escritores e intelectuales gallegos, y una serie de actividades que iban variando en cada edición como recitales de lírica medieval, conciertos corales, o actuaciones de los Coros y danzas de Sección Femenina. Todas ellas se realizaban en distintas salas de la ciudad, como el Teatro Principal, el Teatro Malvar, el Salón Noble de la Diputación o las Ruinas de Santo Domingo.

El festival, como hemos explicado en la introducción a este capítulo, constituyó la tercera etapa del proyecto impulsado por Fernández-Cid, que se había iniciado años antes en Ourense y plasmado en el encargo de los dos volúmenes ya comentados. Las ocho ediciones celebradas supusieron, por añadidura, la composición y estreno de 60 nuevas canciones sobre poemas en lengua gallega de músicos de renombre, esta vez no solo españoles, sino también, como veremos, portugueses y latinoamericanos.

Podemos afirmar que se trató de una iniciativa conjunta entre Antonio Fernández-Cid y Filgueira, en la que el crítico fue el *alma mater* a nivel organizativo y de programación de la parte del festival correspondiente al repertorio de canción de concierto, contando siempre con el apoyo firme del alcalde, quien apostó por un evento cultural que suponía un gran desembolso para el ayuntamiento, no siempre rentable en términos económicos, demostrando una gran sensibilidad artística. El propio crítico reconocía este respaldo de la institución municipal en un artículo de *Blanco y Negro* cuando, refiriéndose al Festival, afirmaba “ la consideración y el aplauso que se debe a un empeño distinto, posible gracias a la inquietud de un Ayuntamiento que piensa que no solo de urbanización vive el hombre”³⁰².

No solo respaldamos este protagonismo de Filgueira Valverde en las aseveraciones, interesadas de Fernández-Cid; así, ya en abril de 1960, el compositor y director Rodrigo A. de Santiago señalaba al alcalde pontevedrés como responsable del proyecto:

Su gran labor en la ordenación, estudio y realización del Cancionero de D. Casto Sampedro, tiene una feliz continuación con la convocatoria del Primer Festival de la Canción Gallega, de la que es su principal valedor (...). Este Primer Festival de la Canción Gallega, obra exclusivamente de un espíritu inquieto cual el de Filgueira Valverde³⁰³.

Y, naturalmente la documentación administrativa municipal también corrobora esta

³⁰² Antonio Fernández-Cid, “Un puñado de canciones gallegas en las Fiestas de San Benitiño”, *Blanco y Negro* 2777 (24 de julio de 1965): 127.

³⁰³ Rodrigo A. de Santiago, “La canción gallega y Filgueira Valverde”, *La voz de Galicia*, 14 de abril de 1960, 6.

implicación del alcalde, así como del concejal delegado de festejos, en la organización de los programas, recogiendo acuerdos donde les facultaba para la confección de los mismos³⁰⁴.

Seguramente, Antonio Fernández-Cid y Filgueira se repartían, en realidad, la tarea de programación, ya que analizando la variedad de actos y actividades parecen vislumbrarse dos festivales integrados en uno: por un lado, repertorio de música clásica o culta integrado por canciones de distintos países (incluidas aquí las nuevas canciones gallegas), cuyo peso recaería en Fernández-Cid –aunque, como veremos, Filgueira colaborara en pequeñas tareas como la escritura de algún poema o la selección de textos–; por otro, todos los conciertos y concursos que implicaban música más “ligera” o popular (recitales de lírica medieval, conciertos corales, actuaciones de grupos folclóricos, concursos de interpretación de gaita o muiñeira), además de las intervenciones de poetas e intelectuales gallegos, de los que se encargarían Filgueira y su equipo. No parece extraña esta división de tareas si tenemos en cuenta el interés de Filgueira tanto por la literatura medieval, con una tesis doctoral titulada *La cantiga CIII. Noción del tiempo y gozo eterno en la narrativa medieval*, como por el folclore, ya que conviene recordar que en 1942 tras reorganizar y transcribir el trabajo previo de Casto Sampedro publicó el *Cancionero musical de Galicia. Colección de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra reunida por Don Casto Sampedro y Folgar. Reconstitución, introducción y notas bibliográficas por José Filgueira Valverde*³⁰⁵. Revisando las cartas cruzadas entre el alcalde y el célebre crítico a lo largo de los años que duró el Festival (custodiadas en el Museo de Pontevedra y la Fundación Juan March, respectivamente) hemos constatado esta hipótesis de que era Fernández-Cid quien, realmente, llevaba a cabo toda la labor de programación de la parte de música culta. En una de esas misivas, fechada en mayo de 1960 (esto es, antes de que diera comienzo el Festival propiamente dicho), Filgueira delegaba en el crítico esa responsabilidad cuando se dirige a él de la siguiente manera: “No necesito decirte que estamos conformes con todo lo que propones- debiera decir mejor con todo lo que propongas–y que puedes en justicia atribuirte lo bueno que salga–.”³⁰⁶. Y, dos años más tarde, en otra carta referida a la organización de la tercera edición, observamos cómo Fernández-Cid se ocupa de casi todos los aspectos de su

³⁰⁴ Actas del Ayuntamiento de Pontevedra, tomo 26, p. 60, 31 de marzo de 1964. Archivo Municipal.

³⁰⁵ Helena González Fernández, *Diccionario Biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*, s.v., “Xosé Fernando Filgueira Valverde”, acceso el 8 de febrero de 2020, <http://dbe.rah.es/biografias/27266/xose-fernando-filgueira-valverde>.

³⁰⁶ José Filgueira Valverde, carta a Antonio Fernández-Cid, 27 de mayo de 1960. FJM: Colección Antonio Fernández-Cid ES.28006.BFJM

organización, incluidas cuestiones logísticas como el alojamiento:

Y vamos con los programas. Verás por ellos que las primeras partes, breves, son de música universal [...] En las segundas partes, todas ellas ofrecen primeras audiciones [...]Vendrá, luego, la intervención de la figura vuestra que designes. Creo que tú, si no piensas otra cosa, deberías hablar el día 12—¿y por qué no todos?—[...] A continuación, nueva charla mía con bloque de cinco canciones, elegidas entre las treinta y cuatro de los dos álbumes. [...] Yo no he sabido hacer mejor el acoplamiento, sin que la ordenación musical de los actos se resienta. [...] Fechas: Confírmame las que te doy: diez, doce, trece y catorce. Duraciones: pongamos dos horas, incluido el descanso, siempre que el escritor o poeta no emplee más de quince minutos. La primera parte es breve, pero da rango. Hotel: ¿quieres, como la otra vez, reservar habitaciones en el Parador? Cachet: El mismo de los otros años: cuarenta y dos mil pesetas, con todos los gastos a nuestro cargo³⁰⁷.

Las siguientes ediciones continuaron en la misma tónica, tal y como puede leerse en otra carta en la que se planifica la penúltima edición, de 1966: “El ciclo podría ser desplegado en tres sesiones tituladas “La canción, latido musical de España”, con ejemplos variados, quizás bloques de dos autores por sesión y en todas ellas un bloque galaico de estrenos”³⁰⁸.

A pesar de llevar la voz cantante, Fernández-Cid necesitaba obviamente la aprobación y beneplácito del alcalde, que no siempre contestaba con la rapidez que al crítico le gustaría, tal y como se puede entrever en los comentarios vertidos en numerosas cartas dirigidas a él en las sucesivas ediciones: “Dime algo. Pero dímelo pronto. Para mí no hay nada más mortificante que el silencio, la consiguiente preocupación y responsabilidades del sí de última hora. Sin olvidarse de que yo no puedo sostener incertidumbres en la cantante ni aún hipotecar mis días, en pérdidas posibles de otras cosas”³⁰⁹; y esta otra:

Mi muy querido Filgueira: Supongo en tu poder mis cartas y la última noticia desde Jávesa de que contamos con Dolores Pérez, que me dice que son preciosas las canciones gallegas, y Miguel Zanetti. Dime pronto algo. Aunque ya sé que entre tus muchísimas calidades y virtudes la de la rapidez en responder es la única que falla, me atrevo a pedirte un favor³¹⁰.

Otra fuente que corrobora la dualidad de programación dentro del festival, y por tanto la distribución de responsabilidades, es un artículo publicado en febrero de 1960, meses antes de dar comienzo la primera edición del festival, donde se recogen datos sobre una reunión del alcalde Filgueira con distintas autoridades pontevedresas para informar del

³⁰⁷ Antonio Fernández-Cid, carta a José Filgueira Valverde, 7 de junio de 1962. FJM: Colección Antonio Fernández-Cid ES.28006.BFJM

³⁰⁸ Antonio Fernández-Cid, carta a José Filgueira Valverde, 6 de febrero de 1966. Archivo Documental del Museo de Pontevedra: Archivo Personal de José Filgueira Valverde ES.36038. APJFV /228-12.

³⁰⁹ Antonio Fernández-Cid, carta a José Filgueira Valverde, 6 de febrero de 1966. Archivo Documental del Museo de Pontevedra: Archivo Personal de José Filgueira Valverde ES.36038. APJFV /228-12.

³¹⁰ Antonio Fernández-Cid, carta a José Filgueira Valverde, 10 de mayo de 1966. Archivo Documental del Museo de Pontevedra: Archivo Personal de José Filgueira Valverde ES.36038. APJFV /228-12.

nuevo evento en el que estaba trabajando:

Se acordó apoyar la celebración de los espectáculos populares y taurinos, poniéndose de relieve al mismo tiempo, el interesante proyecto de celebrar en Pontevedra, el “I Festival de la Canción Gallega”, procurando que sirva para caracterizar las fiestas patronales, respondiendo al tradicional espíritu cultural y artístico de la ciudad. El referido Festival, comprenderá concursos dotados de importantes premios, que sirvan de estímulo para una campaña de divulgación de nuestra lírica. En los conciertos se considerarán dos aspectos, el coral a cuatro voces y la canción ligera, ésta en gallego sobre tema tradicional, o en castellano haciendo resaltar los valores de la ciudad. Asimismo, serán otorgados premios de ejecución destacando la música antigua y la moderna. Las organizaciones corales, serán para cuatro voces mixtas, coro propiamente dicho, al unísono y conjuntos de vocalistas y orquestinas. En la reunión citada, se convino en que los festivales fuesen de tipo popular, unos y otros, en teatro, o salas de concierto³¹¹.

Como vemos, la idea inicial comprensiva del Festival era clara: lírica gallega, música tradicional, coros, vocalistas y orquestinas, que sería de lo que se encargaría en mayor medida Filgueira cuando luego se concretó su existencia. Puede que algún contacto entre el mes de febrero y julio con el crítico orensano diera pie a la incorporación de la parte de canción culta, que el alcalde acabaría aprobando, aunque la falta de documentación concreta nos impide señalar la fecha exacta en la que se produciría esta ampliación en la programación.

En cuanto al propósito general subyacente a estos festivales, además de su vocación de continuidad de la labor de ampliación de repertorio de canción de concierto en gallego (“El punto de partida, las treinta y cuatro canciones que se estrenaron en la ciudad de las Burgas, no ya se duplica, se ve triplicado”³¹²), podemos hablar de una clara voluntad por parte de Antonio Fernández-Cid de promover un iniciativa de alto nivel cultural, diferente de otros festivales o tipos de música coetáneos, y de no circunscribirlo únicamente al ámbito gallego (“[...] no se adopta el pacato y pobre criterio de ensalzar con exclusividad lo regional, sino de ampliar, sin limitaciones, el radio de acción”³¹³). En ese mismo artículo, publicado en 1965 en *Blanco y Negro*, recogía este comentario: “Pontevedra [...] organiza en las fechas señaladas un Festival que entre todos los que proliferan por la geografía nacional tiene carácter distinto, de singularidad muy acusada.]. Todo es más humilde, sincero y familiar”. En una línea similar, pero con un tono mucho más incisivo, se expresaba en otra crónica, estrictamente contemporánea, esta vez en la prensa barcelonesa:

³¹¹ “Se proyecta para agosto el I Festival de la Canción Gallega”, *La Noche*, 11 de febrero de 1960, 7.

³¹² Fernández-Cid, “Canciones de concierto con textos gallegos en los Festivales de Pontevedra”.

³¹³ Fernández-Cid, “Un puñado de canciones gallegas en las Fiestas de San Benitiño”.

A la canción moderna con vocalistas y vocalistas que parecen mudos de nacimiento si se apartan del micrófono, [...], a la melodía frívola, con ritmos exóticos, letras de circunstancias, jurados, papeletas de votación y grandes apasionadas reacciones, se le opone simplemente una canción de concierto, intemporal, con menos fuerza directa inmediata pero de cierto con más posible futuro en la historia de la música³¹⁴.

Tipo de actividades programadas

Descendiendo a la descripción del contenido interno general de los festivales nos referiremos ahora a las actividades que constituyeron la base del Festival desde su origen. Fueron cuatro, aunque algunas, como los concursos, no se celebraban en todas las ediciones:

- a) Estrenos de nuevas canciones gallegas
- b) Conferencias-concierto con repertorio de distintos países
- c) Conferencias y comentarios poéticos por parte de intelectuales gallegos
- d) Concursos de composición e interpretación

Por otra parte, como hemos señalado, cada año se organizaban otros tipo de conciertos que iban variando en cada edición: conciertos corales, recitales de lírica medieval, canto gregoriano o el Festival de Coros y Danzas de la Sección Femenina de distintas villas de la provincia de Pontevedra (Marín, Vigo, Baiona, Aldán, Pontesampaio, Vilagarcía, Cangas). Curiosamente la actuación de estos grupos “folclóricos” se da a partir de la cuarta edición, en 1963, cuando el Festival comienza a percibir, como veremos, fondos del Ministerio de Información y Turismo; se trataba, tal vez, de una especie de contrapartida a la aportación ministerial, si tenemos en cuenta que los Coros y Danzas de Sección Femenina eran una de las iniciativas culturales más emblemáticas del régimen franquista.

Analizaremos a continuación, y de forma pormenorizada, las que hemos presentado como actividades estructurales del evento pontevedrés.

³¹⁴ Fernández-Cid, “Canción de concierto y canción popular en el festival de Pontevedra”.

a) Estrenos de nuevas canciones gallegas

Por medio del análisis de la información extraída de los programas de mano, cartas y artículos de prensa, hemos contabilizado un total de 60 piezas estrenadas a lo largo de las ocho ediciones del festival, sin contar las presentadas como “primera audición” (término que en algunas ocasiones Fernández-Cid utilizó para canciones que se presentaban en Pontevedra por primera vez, pero que ya no eran inéditas), ni las galardonadas en los premios de composición, que no se interpretaban durante los festivales, salvo algunas excepciones.

El número de canciones estrenadas no fue constante en cada año, sino que su cifra variaba: por ejemplo, en la primera edición no hubo nuevos estrenos (simplemente, se presentaron los dos ciclos anteriores), mientras que en 1961 se estrenaron tres y en 1966 se alcanzaron las 16 las nuevas piezas dadas a conocer; una oscilación que es de suponer se debe al ritmo de aceptación positiva de los sucesivos encargos. Quedó, de esta manera, configurado el conjunto de repertorio siguiente, surgido a partir del Festival³¹⁵:

1961

Título	Compositor	Escritor
<i>Nosa señora da Barca</i>	Antón Iglesias Vilarelle (1891-1971)	Federico García Lorca (1898-1936)
<i>Pillaras</i>	Rafael Ferrer (1911- 1988)	Pura Vázquez (1918-2006)
<i>Todo é silencio</i>	Antón García Abril (1933-2021)	Rosalía de Castro (1837-1885)

Tabla 3: Estrenos de canciones gallegas en el II Festival de la Canción Gallega de Pontevedra

³¹⁵ El orden interno en el que se presentan las canciones en las tablas se corresponde con el que aparecieron en los programas de mano del Festival.

1962

Título	Compositor	Escritor
<i>Soedades</i>	Federico de Freitas (1902-1980)	Emilio Álvarez Blázquez (1919-1988)
<i>Tecelana*</i>	Julio Gómez (1886-1973)	Manuel Cuña Novás (1924-1992)
<i>As edades da vida</i>	João Freitas Branco (1922-1989)	Xerardo Álvarez Limeses (1871-1940)
<i>Paisaxe en primaveira*</i>	José María Franco Brotóns (1894-1971)	Ángel Sevillano (1906-1989)
<i>Recordos*</i>	Rodrigo A. de Santiago (1907-1985)	Julio Camba (1884-1962)
<i>Alalá de San Xoan</i>	Joly Braga Santos (1924-1988)	Álvarez Limeses (1871-1940)
<i>Este vaise*</i>	Manuel Valls (1920-1984)	Rosalía de Castro (1837-1885)
<i>Mariñeira*</i>	Sabino Ruiz Jalón (1902-1985)	Baldomero Isorna (1916-1986)
<i>Estrela</i>	Jorge Rosado Peixinho (1940-1995)	Emilio Álvarez Blázquez (1919-1988)
<i>Ría*</i>	Manuel Angulo (1904-1995)	Cándido Viñas Calvo (1902-1978)
<i>Pontevedra*</i>	Carmelo A. Bernaola (1929-2002)	Luis Amado Carballo (1901-1927)

Tabla 4: Estrenos de canciones gallegas en el III Festival de la Canción Gallega de Pontevedra

* Las canciones señaladas con este signo son las que Antonio Fernández-Cid denomina como parte de *Siete canciones sobre textos gallegos*, en su libro *Lieder y*

Canciones de España, de 1963. El crítico asegura que se trata de un apéndice a los otros dos ciclos anteriores y que todavía están “ pendientes de acoplamiento”³¹⁶.

1963

Título	Compositor	Escritor
<i>A cibdá de Santiago</i>	Esther Gloria Prieto (1931-2012)	Federico García Lorca (1898-1936)
<i>O enterro da moza</i>	Esther Gloria Prieto	J. Ramón y Fernández-Oxea (1896-1988)
<i>Canzón de berce</i>	Esther Gloria Prieto	¿?
<i>Hai que traballar</i>	Victorino Echevarría (1900-1965)	Aquilino Iglesias Alvariño (1909-1961)
<i>O camiño do monte</i>	Victorino Echevarría	Uxío Novoneyra (1930-1999)
<i>Panxoliña</i>	Victorino Echevarría	José Ramón y Fernández-Oxea (1896-1988)
<i>Canción</i>	Claudio Carneyro (1895-1963)	Rosalía de Castro
<i>Nena, neniña</i>	Víctor Macedo Pintos (1917-1964)	Xosé María Álvarez Blázquez (1915-1985)
<i>Pontevedra</i>	Ruy Coelho (1889-1986)	Luis Amado Carballo (1901-1927)

Tabla 5: Estrenos de canciones gallegas en el IV Festival de la Canción Gallega de Pontevedra

³¹⁶ Fernández-Cid, *Lieder y canciones ...*, 150.

1964

Título	Compositor	Escritor
<i>Villancico</i>	J. Carol ³¹⁷	Anónimo S. XVI
<i>Cantar da lavandeira</i>	Lluís Maria Millet (1906-1990)	Baldomero Isorna (1916-1986)
<i>Sin niño</i>	Isidro Máiztegui (1905-1996)	Rosalía de Castro (1837-1885)
<i>Que pasa ó redor de min</i>	Isidro Máiztegui	Rosalía de Castro
<i>Tal com'as nubes</i>	Ramón Barce (1928-2008)	Rosalía de Castro
<i>Bailando a muiñeira</i>	José Buenagu (1935)	Pura Vázquez (1918-2006)
<i>As Pontes</i>	José Buenagu	Pura Vázquez
<i>Cantiga prá festa de Lérez</i>	José Buenagu	José Filgueira Valverde (1906-1996)

Tabla 6: Estrenos de canciones gallegas en el V Festival de la Canción Gallega de Pontevedra

1965

Título	Compositor	Escritor
<i>A dona que eu amo</i>	Antonio Iglesias Vilarelle (1891-1971)	Bernal de Bonaval (s. XIII)
<i>Cando vos oyo tocar</i>	Antón García Abril (1933-2021)	Rosalía de Castro (1837-1885)

³¹⁷ Este J. Carol nos ha suscitado muchas dudas, ya que aunque aparece así en los programas de mano, no se ha encontrado información sobre ningún compositor con ese nombre.

<i>Has de cantar, meniña gaiteira</i>	Antón García Abril	Rosalía de Castro
<i>Canción de queimada</i>	Manuel Parada (1911-1973)	Baldomero Isorna

Tabla 7: Estrenos de canciones gallegas en el VI Festival de la Canción Gallega de Pontevedra

1966

Título	Compositor	Escritor
<i>Temas da fonte agachada</i>	Frederico de Freitas (1902-1980)	Fermín Bouza Brey (1901-1992)
<i>Temas en corazón</i>	Frederico de Freitas	Fermín Bouza Brey
<i>Amiga</i>	Frederico de Freitas	Xosé María Álvarez Blázquez (1915-1985)
<i>Muiñeira</i>	Frederico de Freitas	Luis Amado Carballo (1901-1927)
<i>Canta, paxariño, canta</i>	Frederico de Freitas	Faustino Rey Romero (1921-1971)
<i>Cantiga do vento</i>	Frederico de Freitas	M. ^a del Carmen Kruckemberg (1926-2015)
<i>As sete ondas</i>	Frederico de Freitas	Ramón Vidal Maquieira
<i>Da noite ó día.</i>	Frederico de Freitas	Ramón Cabanillas (1876-1959)
<i>Cantiga da tecedeira</i>	Frederico de Freitas	Ramón Cabanillas
<i>Cantiga</i>	María Teresa Prieto (1896-1982)	Álvaro de las Casas (1901-1950)
<i>Canzón da noite do afiador</i>	María Teresa Prieto	Augusto Casas (1906-1973)

<i>Instante</i>	José María Evangelista (1943)	Ernesto Guerra da Cal (1911-1994)
<i>Desespero</i>	Vicente Asencio (1908-1979)	Ernesto Guerra da Cal
<i>Cantiga antiga</i>	Matilde Salvador (1918-2007)	Ernesto Guerra da Cal
<i>En el camino</i>	María del Carmen Santiago de Meras (1917-2005)	Ramón M. ^a del Valle Inclán (1866-1936)
<i>Son de muiñeira</i>	María del Carmen Santiago de Meras	Ramón M. ^a del Valle Inclán

Tabla 8: Estrenos de canciones gallegas en el VII Festival de la Canción Gallega de Pontevedra

1967

Título	Compositor	Escritor
<i>Costureira</i>	Sabino Ruiz Jalón (1902-1985)	Baldomero Isorna
<i>Cantigas gallegas</i>	Juan Pich Santasusana (1911-1999)	Ramón M. ^a del Valle Inclán (1866-1936)
<i>Cantigas de vellas</i>	Juan Pich Santasusana	Ramón M. ^a del Valle Inclán
<i>Ronsel Galego</i> “Mariñeira” “Mulleres á eira!” “Canto de berce” “O amor” “O enterro da moza” “Festa”	Manuel Parada (1911-1973)	José Ramón y Fernández-Oxea (1896-1988)

Tabla 9: Estrenos de canciones gallegas en el VIII Festival de la Canción Gallega de Pontevedra

b) Conferencias-concierto con repertorio de distintos países

Más allá de los estrenos que acabamos de enunciar, el repertorio de canción programado en las conferencias-concierto impartidas por Fernández-Cid en las distintas ediciones del Festival de la Canción Gallega de Pontevedra atendió también a muy diversos escenarios geográficos, lingüísticos y culturales; un panorama abarcador que, a efectos de una mayor claridad, podríamos dividir en³¹⁸:

▪ **Canción gallega**

Dentro del apartado de canción gallega encontramos, en primer lugar, **reposiciones totales o parciales de las dos primeras colecciones** (*Doce canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid* y *Veintidós Canciones gallegas sobre textos de poetas orensanos dedicadas a Antonio Fernández-Cid*) en todas las ediciones del festival, salvo en la de 1966; incluso, como en la convocatoria de 1960, ambos volúmenes se interpretaron de manera íntegra). Una de las piezas más recurrida fue *Coita*, de Antón García Abril, que fue “adoptada por el Festival”³¹⁹ como una especie de himno, tal y como se recoge en alguno de los programas de mano.

Por otra parte, en dos ediciones (1960 y 1963), se programaron ejemplos reconocidos del género de la **Melodía Gallega** de los siglos XIX e inicios del XX, con autores como Marcial del Adalid, José Baldomir (*Meus amores*), José Castro Chané (*Un adiós a Mariquiña*), Juan Montes (*Lonxe da Terriña*) o Prudencio Piñeiro, entre otros. Conocemos que también se intentó programar este tipo de repertorio en 1966 gracias a una carta entre Antonio Iglesias, director del Conservatorio de Ourense en aquel momento, y Filgueira Valverde conservada en el Museo de Pontevedra (ver anexo 28), aunque finalmente no llegaría a incluirse:

Con mucho gusto contesto a la tuya [...], que nos diriges [...] con la sugerencia de realizar “una sesión” en la que tomaran parte profesores y alumnos de los Conservatorios gallegos “para la ejecución de canciones de autores del XIX: Montes, Baldomir, Chané, etc.” Y, aún cuando sabes que, como músico y como gallego, mi criterio es que no vale la pena de tratar de resucitar cosas mediocres dentro del terreno de la música llamada “cultura”, ya que el arma es de doble filo..., he de manifestarte

³¹⁸ Además de los bloques de repertorio que se exponen a continuación, también destacamos la inclusión de la canción “Con la muñeca” del ciclo *Canciones infantiles* del compositor ruso Modest Mussorgsky.

³¹⁹ Programa de mano del II Festival de la Canción Gallega. FJM: Colección Antonio Fernández-Cid ES.28006.BFJM.

que por hallarnos ya metidos en plenas vacaciones veraniegas, no nos es posible participar en dicho Festival³²⁰.

Lo más destacado de estas líneas son las expresiones “cosas mediocres” y “arma de doble filo” para referirse al repertorio histórico de melodías gallegas. No sabemos a ciencia cierta la razón de esta dureza en sus palabras, aunque puede que se deba a que desde su punto de vista, ese no debe ser el patrón para la música culta gallega, o que al tratarse de canciones con un valor simbólico identitario dentro del imaginario gallego estaría mal visto por alguien que se presuponía afín al régimen.

Finalmente, y aún dentro de esta sección de canción gallega, encontramos piezas compuestas poco años antes de los festivales, y que se presentaban como primera audición, pero que ya no constituían estrenos. Un ejemplo de ello es la inclusión, en 1965, de autores como Roberto Caamaño o Julian Bautista, argentino descendiente de gallegos el primero y español exiliado el segundo, quienes seguramente habían tenido contacto con Fernández-Cid en el Festival de América y España celebrado un año antes en Madrid. Curiosamente, la obra de Bautista *Catro poemas galegos* de 1948 (“María Pita”, “María Balteira”, “A Ruy Xordo”, “O Touro”), sobre poemas de Lorenzo Varela y con grabados de Luis Seoane, se interpretó por primera vez en España precisamente en Pontevedra, ya que en Madrid no lo haría hasta el siguiente Festival de América y España, en 1967.

▪ Canción española

El examen de los programas de mano también permite hallar la presencia del repertorio de canción lírica española en las ediciones de 1961, 1963, 1966 y 1967. Por un lado, podemos hablar de “clásicos” del género, como las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla, las *Tonadillas en estilo antiguo* de Enrique Granados, *Canto a Sevilla* y *Cantares* de Joaquín Turina, o *La corza blanca* y *La niña que se va al mar* de Ernesto Halffter. Por otro, también fueron programados ciclos o canciones de autores implicados en alguna de las etapas de la iniciativa de Fernández-Cid (excepto Zamacois), caso de:

³²⁰ Antonio Iglesias, carta a José Filgueira Valverde, 27 de junio de 1966. Archivo Documental del Museo de Pontevedra: Archivo Personal de José Filgueira Valverde ES.36038. APJFV /228-12.

- Óscar Esplá: *Canciones Playeras*
- Jesús García Leoz: *Mañana como es de fiesta, Tríptico, Villancico*
- Jesús Guridi: *Seis canciones castellanas*
- Cristóbal Halffter: *Dos canciones* (“Que no quiero estar en casa”),
Cuatro canciones leonesas
- Rodolfo Halffter: *Canción, Marinero en tierra* (“Siempre que sueño las
playas”)
- Frederic Mompou: *Cançó de la fira*
- Xavier Montsalvatge: *Cinco canciones negras*
- Joaquín Rodrigo: *Cuatro madrigales amatorios, Dos canciones
navideñas*
- Eduard Toldrà: *Doce canciones populares españolas, Seis canciones
sobre textos de Garcilaso, Jérica, Lope de Vega, Quevedo...*
- Joaquín Zamacois: *Ve i va*

▪ **Lied**

El repertorio de canción germánica estuvo presente en las programaciones de 1961, 1962, 1963 y 1964 (en esta edición también se incluyeron dúos vocales). Los compositores interpretados son los principales representantes del género, en la mayoría de las ocasiones, con obras y ciclos de *lieder* destacados dentro de sus catálogos vocales, caso de *La bella molinera* de F. Schubert o *Amor de poeta* de R. Schumann :

- Johannes Brahms: *4 Gesänge* op. 43 (“Die Mainacht”, “Von ewiger
Liebe”); *5 Lieder* op. 47 (“O liebliche Wangen”); *5 Lieder* op. 49
 (“Wiegenlied”); *5 Romanzen und Gesänge* op.84 (“Vergebliches
Ständchen”); *6 Lieder* op. 86 (“ Feldeinsamkeit”); *6 Lieder* op. 97 (“Dort
in den Weiden”); *5 Lieder* op. 105 (“Auf dem Kirchhofe”); *3 duetos* op.
20 (“Die Meere”), *4 duetos* op. 61 (“Phänomen”, “Die Schwestern”,
“Klosterfräulein”, “Die Boten der Liebe”), *5 duetos* op. 66 (“Klänge”,
“Am Strande”).

- Gustav Mahler: *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit* (“Hans und Gretel”); *Lieder eines fahrenden Gesellen* (“Wenn mein Schatz Hochzeit macht”, “Ging heut morgen über’s Feld”, “Ich hab, ein gutes Messer, “Die zwei blauen Augen”); *Lieder aus ‘Des Knaben Wunderhorn’* (“Wer hat dies Liedlein erdacht”).

- Félix Mendelssohn: *6 duetos* op. 63 (“Abschiedslied der Zugvögel”, “Maiglöckchen und die Blümelein”, “Herbstlied”); *3 Lieder* op. 77 (“Sonntagmorgen”).

- Wolfgang Amadeus Mozart: *Das Kinderspiel* KV 598

- Franz Schubert: *Der Tod und das Mädchen* D 531; *An die Musik* D 547; *Der Mussensohn* D 764; *Lachen und Weinen* D 777; *Die schöne Müllerin* D795 (“Das Wandern”, “Der Neugierige”, “Ungeduld”, “Mein”), *Nacht und Träume* D 827, *An Sylvia* D 891.

- Robert Schumann: *Myrten* op. 25 (“Widmung”, “Der Nussbaum”, “Die Lotosblume”); *3 Gedichte* op. 29 (“Ländliches Lied”); *Liederkreis* op. 39 (“Mondnacht”); *Frauenliebe und Leben* op. 42 (“Ich kann’s nicht fassen”, “Nun hast du mir den ersten Schmerz getan”); *Dichterliebe* op.48 (“Ich grolle nicht”, “Im wunderschönen Monat Mai”, “Aus meinen Tränen spriessen”, “Die Rose, die Lilie, die Taube”); *Liederalbum für die Jugend* op.79 (“ Das Glück”); *Mädchenlieder* op. 103 (“An den Abendstern”).

- Richard Strauss: *8 Gedichte aus ‘Letzte Blätter’* op.10 (“Zueignung”); *6 Lieder* op.17 (“Ständchen”); *4 Lieder* op.27 (“Cäcilie”, “Morgen!”); *3 Lieder* op.29 (“Traum durch die Dämmerung”).

- Hugo Wolf: *Über Nacht; Eichendorff Lieder* (“Verschwiegene Liebe”); *Spanisches Liederbuch* (“Treibe mir mit lieben Spott”, “In dem Schatten

meiner Locken”); *Mörrike Lieder* (“Er ist’s”, “Verbogenheit”, “Elfenlied”); .

▪ **Mélodie**

La edición que contó con este tipo de repertorio en lengua francesa fue la de 1963, con un bloque programático que llevó por título “La moderna melodía francesa”³²¹. Fueron cuatro los compositores seleccionados:

- Claude Debussy: *Mandoline; Ariettes oubliées* (“Il pleure dans mon cœur”).
- Gabriel Fauré: *Trois mélodies* op. 8 (“Au bord de l’eau”); *Trois mélodies* op. 18 (“Automne”).
- César Franck: *Le mariage des roses; La procession*.
- Maurice Ravel: *Trois mélodies populaires grecques*.

Este programa francés es, por cierto, idéntico al que había sido presentado por las mismas intérpretes (Carmen Durías y Carmen Díez Martín) en Ourense cuando se estrenó el primer volumen de canciones en 1951.

La programación del III Festival de la Canción Gallega de 1962 también incluyó obras de Claude Debussy: además de una de las *Ariettes oubliées* (“Il pleure dans mon cœur”) y de *Mandoline*, repetidas al año siguiente, se interpretaron “C’est l’extase langourese”, perteneciente también a *Ariettes oubliées*, “Les cloches” (*Deux Romances*) y *Voici que le printemps*.

³²¹ En la misma edición, la de 1963, en otro sesión se interpretó “Dans l’herbe” del ciclo *Françailles pour rire* de Francis Poulenc. Claramente esta sería más apropiada para un concierto sobre melodía francesa moderna que no las elegidas por Fernández-Cid, que a la altura de ese año ya no resultaban algo novedoso.

▪ **Canción italiana antigua y clásica**

De nuevo en 1963, encontramos otro bloque geográfico de repertorio que llevó por título “Canción clásica italiana” y que fue una repetición casi exacta (salvo la adición de la canción “Caro mio ben”, de Giordano) de una parte de los programas del estreno orensano de la primera colección. Los compositores programados fueron los siguientes:

- Giulio Caccini: *Amarilli*
- Giacomo Carissimi: “Vittoria, Vittoria”
- Umberto Giordano: “Caro mio ben”
- Claudio Monteverdi: “Lamento de Ariadna”
- Giovanni Paisiello: “Chi vuol la zingarella”
- Giovanni Battista Pergolesi: *Tre giorni son che Nina*
- Alessandro Scarlatti: “Spesso vibra per suo gioco”
- Antonio Vivaldi: *Un certo non so che*

En 1965, Fernández-Cid pronunció dos conferencias-concierto sobre canciones y arias antiguas y clásicas italianas. Entre las primeras destaca la repetición de *Un certo non so che* de Vivaldi y de *Tre giorni son che Nina* de Pergolesi, de quien se interpretó “Se tu m’ami”; de las segundas, “Vanne o rossa” (*Composizioni da Camera*) y “La danza” (*Soirées Musicales*), que abrían el programa a los nombres de V. Bellini y G. Rossini.

▪ **Números de ópera, cantata y oratorio y movimientos de misas**

En varias ediciones (concretamente, las correspondientes a 1962, 1964 y 1965, se incluyeron arias pertenecientes a óperas, oratorios e incluso una misa, de distintas épocas y autores. Recogemos a continuación un listado de ellas:

- Vincenzo Bellini: *I Puritani* (“Qui la voce sua soave”); *La Sonnambula* (“ Ah, non credea mirarti”)
- Francesco Cavalli: *Il Giasone* (“Dell’antro magico stridenti cardini”³²²).
- Luigi Cherubini: *Demofonte* (“Ahí! Che forse ai miei di”); *Medea* (“Solo

³²² En el programa figura “Incantesimo di Medea” lo que hace pensar que se refiera a este número, ya que ningún otro coincide con ese título.

un pianto con te versare”)

- Gaetano Donizetti: *La fille du régiment* (“Convien partir”); *Maria Stuarda* (“Sul crin la rivale la man”)³²³; *La zingara* (aria no especificada).
- Christoph Willibald Gluck: *Orfeo ed Euridice* (“Vieni, appaga il tuo consorte”).
- George Frideric Handel: Cantata XX *Ahi, nelle sorte umane* HWV179 (“Ahi, nelle sorte umane”); Cantata XVI *No, di voi non vo’ fidarmi* HWV189 (“No, di voi non vo’ fidarmi”).
- Claudio Monteverdi: *L’incoronazione di Poppea* (“Sento un certo non so che”); *Arianna* (“Lamento d’Arianna”).
- Wolfgang Amadeus Mozart: *Le nozze di Figaro* (“Voi che sapete”, “Non so più cosa son, cosa faccio”, “Dove sono i bei momenti”, “Aprite, presto aprite”, “Sull’ aria”, “Via, resti servita”); *Don Giovanni* (“Batti, batti, o bel Masetto”, “Non mi dir”); *Così fan tutte* (“Ah guarda sorella”, “Ah, che tutta in un momento”, “Prenderò quel brunettino”).
- Giovanni Paisiello: *La serva padrona* (“Donne vaghe gli studi nostri”); *Nina, pazza per amore* (“Il mio ben quando verrà”).
- Giovanni Battista Pergolesi: *Lo frate ‘nnamorato* (“Chi disse che la femina”).
- Jacopo Peri: *Euridice* (“Cruda Morte”).
- Gioachino Rossini: *Petite messe solennelle* (“Crucifixus”); *L’Assedio di Corinto* (“Giusto ciel! In tal periglio”); *Il barbiere di Siviglia* (“Una voce poco fà”).
- Giuseppe Sarti: *Armida e Rinaldo* (“Lungi dal caro bene”).
- Alessandro Scarlatti: *Dal male il bene* (“Tu ferito dai miei sguardi”); *Pirro e Demetrio* (“Le Violette”).
- Antonio Vivaldi: *Juditha Triumphans* (“In somno profundo”).

³²³ En el programa figura “Rival” de la ópera *Maria di Rohan*, pero no hay ningún número que se corresponda en aquella, por lo que creemos que puede tratarse de este otro.

Del examen del repertorio incluido y sus disposición en los programas de mano es posible deducir una serie de conclusiones generales. La primera de ellas es que fueron básicamente cuatro los criterios utilizados en la organización interna de los programas:

1) Geográficos: el repertorio fue presentado, en varias ocasiones, bajo títulos como “La moderna melodía francesa”, “La canción clásica italiana”, “Lied romántico alemán” “Canción contemporánea española”.

2) Temáticos: Otro de los ejes de ordenación fue la temática de los textos con ejemplos como “Canción de cuna”, “Canciones de infancia y juventud”, “Canciones de amor”, “Canciones de muerte”

3) Por autor: en algunas sesiones cada una de las dos partes llevo el nombre de algún compositor concreto del que se presentaban varias piezas, en ocasiones canciones independientes y en otras ciclos enteros o partes de ellos. También, en casos muy concretos (principalmente en las reposiciones de algunas de las canciones de los dos primeros volúmenes dedicados a Fernández-Cid), la ordenación se hizo en función de los escritores de los poemas, como fue el caso de “Cabanillas para cantar”³²⁴.

4) Por género/estilo: En otras ocasiones la ordenación atendió al género y estilo o época al que pertenecían las piezas (el caso de arias y dúos de ópera u oratorios ya comentados): “Dúos clásicos”, “Dúos románticos”, “Canciones y arias clásicas”

También hemos constatado que en ocasiones se “reciclaron” programas que ya habían sido presentados en otros lugares y momentos y que las obras a las que tuvo acceso el público pontevedrés incluyeron tanto piezas célebres del repertorio liederístico como los ciclos *La bella molinera* de F. Schubert o *Amor de poeta* de Robert Schumann (fragmentos); junto a piezas menos corrientes como la canción “Con la muñeca” de Mussorgsky o las *Melodías griegas* de Ravel. Llama la atención la “antigüedad” del repertorio puesto que no encontramos nada contemporáneo, ni siquiera de las vanguardias de entreguerras, quizás con

³²⁴ En el III Festival de la Canción Gallega de 1962, y bajo el título de “Cabanillas para cantar”, fueron interpretadas las canciones de Monpou, Montsalvatge, Guridi, Argenta y Manuel Blancafort, todas ellas con textos de Ramón Cabanillas, pertenecientes a la colección *Doce canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández -Cid* de 1951. Además, Isidoro Millán realizó un comentario poético relacionado.

un doble objetivo de llegar a un público melómano por un lado y de subrayar la novedad de la parte gallega mediante la omisión de cualquier cosa medianamente moderna por otro.

- Conferencias y comentarios poéticos por parte de intelectuales gallegos

Otra de las actividades esenciales de los Festivales fueron las conferencias impartidas por intelectuales gallegos de prestigio, como Otero Pedrayo, José María Álvarez Blázquez o Uxío Novoneyra, por citar solo algunos, en ediciones como las de 1960, 1962, 1963 y 1964. En ocasiones ilustraron los conciertos corales y en otras, actuaron como comentarios poéticos de las propias conferencias-concierto lideradas por Fernández-Cid.

Como ejemplo del primer tipo podemos señalar dos recitales de Lirica Medieval gallego-portuguesa del Festival de 1964, en los que cantó el Coro “Cantores del Instituto” de Pontevedra y recitó el poeta Uxío Novoneyra; o las tres conferencias de esa misma edición que llevaron por título *La canción popular gallega*: “Cantos de romería”, “Cantares de mayo” y “Panxoliñas de nadal”, con Otero Pedrayo e Isidoro Millán, Filgueira Valverde y Jose María Álvarez Blázquez como conferenciantes, respectivamente (ver anexo 20).

Respecto al segundo tipo señalado, también fueron habituales las intervenciones de poetas en las propias conferencias de Fernández-Cid. Este fue el caso de los comentarios poéticos de 1962 con ocasión de las reposiciones, en distintas sesiones, de algunas de las canciones del primer y segundo ciclo dedicados al crítico orensano ; comentarios que llevaron por título: “Cantares gallegos”, “Cabanillas para cantar”, “Poesías de una generación orensana”, “Canción gallega hoy y siempre” y que corrieron a cargo de José María Álvarez Blázquez, Isidoro Millán, Benito Varela Jácome y Álvaro Cunqueiro, respectivamente. Otro ejemplo destacado fueron las intervenciones de Elena Quiroga, Pura Vázquez, María Elvira Lacacci y Luz Pozo Garza en algunos de los bloques temáticos en los que dividió Antonio Fernández-Cid partes de los programas del IV Festival, de 1963: “Canción de cuna”, “Canciones de infancia y juventud”, “Canciones de amor” y “Canciones de muerte”.

- Concursos de composición e interpretación

Basándonos en la información recogida en la prensa y los programas de mano anuales, así como en un breve artículo sobre el festival pontevedrés debido a Xosé Ruibal³²⁵, hemos confirmado que se celebraron concursos en las ediciones de 1960, 1962 y 1964, en las categorías de composición e interpretación. Cada uno de ellas se dividía a su vez en distintas subcategorías que explicamos a continuación:

- Composición:

PREMIO MONTES: *Lied* o conjunto de *lieder* para canto y piano, sobre poesía gallega de cualquier autor y época.

PREMIO BLANCO PORTO: Canción original o serie de canciones para conjunto vocal mixto “a capella” sobre poesía gallega culta o popular de cualquier época.

PREMIO SAMPEDRO FOLGAR: Canciones populares armonizadas para canto con o sin acompañamiento.

PREMIO VÍCTOR MERCADILLO: Canción ligera para voz y orquestina (sobre letra gallega o castellana).

- Interpretación:

PREMIO JUAN M. PINTOS: Gaita o gaitas con tambor: alborada, muiñeira y pasacalles.

PREMIO PADRE LUIS: Coro mixto a cuatro voces.

PREMIO MANUEL QUIROGA: Voz y orquestina³²⁶.

Esta categorización en los premios, con nombres de personalidades destacadas en

³²⁵ Ferro Ruibal “Música de concerto para 73 poemas en galego. Filgueira e o Festival de la Canción Gallega de Pontevedra (1960-1967)”.

³²⁶ Tanto este premio como el anterior contemplaban la interpretación, como obra obligada, de la premiada en los concursos de composición Víctor Mercadillo y Blanco Porto respectivamente.

cada uno de los campos, comparte el espíritu de los concursos literarios y musicales que se organizaban desde años antes en el Centro Gallego de Buenos Aires. En la edición de 1959 los nombres de los premios musicales de esta institución habían sido: “Premio José Castro (Chané)” y “Premio Pascual Veiga”, en referencia a ambos importantes compositores gallegos, el primero destacado en el género de la *melodía gallega* y el segundo autor del himno gallego y de la *Alborada*³²⁷; y, en el ámbito literario, los de “Premio Eduardo Pondal” (poeta clave del movimiento denominado *Rexurdimento*) y “Premio Padre Feijóo”. Puede que se trate solo de una coincidencia, aunque no parece extraño pensar que hubiera algo de inspiración en los certámenes de América, dada la lógica relación entre los círculos gallegos del exilio y la propia Galicia, además de la implicación de los Centros Gallegos en el Festival que posteriormente comentaremos.

En el caso de Pontevedra, y sobre todo en los premios de composición, la elección tampoco fue aleatoria o casual: la categoría del lied con piano lleva el nombre de uno de los padres del género en Galicia, Juan Montes; la de obra para coro se denomina “Blanco Porto”, en referencia al cofundador, junto a Antón Iglesias Vilarelle, de la Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra; el premio para la mejor canción popular armonizada se bautizó como “Sampedro Folgar”, en un claro guiño al folclorista gallego, principal impulsor del *Cancionero Musical de Galicia* (que editaría Filgueira Valverde en 1942); y la categoría de canción ligera llevó el nombre del célebre barítono pontevedrés Víctor Cervera Mercadillo.

En los concursos de interpretación, la relación es quizás menos directa, pero también está presente. El premio para la ejecución de gaita o grupo de gaitas con acompañamiento de tambor lleva el nombre de Juan Manuel Pintos, autor de *A gaita gallega tocada polo gaitero, ou sea Carta de Cristus para ir depreudento a ler, escribir e falar ben a lingua gallega e aínda máis* (1853). Esta obra, escrita en verso y prosa, está considerada precursora del movimiento del *Rexurdimento* y en ella se abordan temas de la lengua y cultura gallegas a través del diálogo de dos personajes principales: Cristus, gaitero que habla de la lengua y costumbres gallegas, y Pedro Luces, tamborilero no gallego que conversa con el primero. Por último, el galardón “Padre Luis” para la interpretación coral reconocía la labor de Luis María Fernández Espinosa, padre franciscano madrileño afincado en Pontevedra, que sería

³²⁷ La *Alborada de Veiga* es una de las piezas más célebres e interpretadas de la música gallega de todos los tiempos. Ha formado parte del repertorio de bandas y orquestas, y como veremos en el capítulo 5, Asins Arbó toma parte de su material para la pieza que compuso por encargo de Fernández-Cid y que llevó por título *O gaitero*.

cofundador de la Sociedad Filarmónica y la Coral Polifónica, mientras que (y es quizá la elección menos afortunada), el premio “Manuel Quiroga” para la interpretación de voz y orquestina se acogía, aunque en un campo que no se corresponden con su significación como intérprete y compositor, al nombre de quien había fallecido en su ciudad natal de Pontevedra en abril de 1961.

Siempre según la información consultada, hemos confirmado que en 1960 se celebraron ambos concursos, y que sus jurados y la cuantía de sus premios eran del todo autónomos. En un artículo publicado en el diario *El Pueblo Gallego* se recoge abundante información sobre el concurso de composición de ese año: por él sabemos, por ejemplo, que, tras la proclamación de los premios, algunas de las piezas galardonadas fueron interpretadas y también se recoge un fragmento del acta de la reunión del jurado que transcribimos a continuación, y donde constan sus integrantes:

En los locales del Ateneo de Madrid a cinco de julio de 1960, reunido el jurado calificador del Festival de la Canción Gallega, bajo la presidencia de S.A el Infante don José Eugenio de Baviera y compuesto por don José Arámbarri, don Victoriano Echevarría, don Antonio Iglesias, don Antonio Jaunsarás y el secretario sin voto que suscribe, acordó por unanimidad conceder los premios y demás distinciones del concurso de Composición en la forma siguiente. [...] ³²⁸

Como se puede observar, aunque el premio se convocaba en Pontevedra, el jurado se reunía en Madrid y formaban parte de él personalidades establecidas en la capital, seguramente cercanas a Fernández-Cid. De la lectura de los premiados en esta primera edición que recogemos a continuación llama la atención la presencia de José Antonio Moreno, religioso afincado en Lugo, como galardonado en todas las categorías, o Rodrigo A. de Santiago en dos de ellas:

PREMIO MONTES: *Dos lieder* (“A esperanza” / “Sorriso”), de Daniel Bravo, con textos de Julio Sigüenza y Manuel Cuña Novás.

Premio especial: *Cambados. Tres cabanillescas*, de Rodrigo A. de Santiago.

³²⁸ “El I Festival de la Canción Gallega. Ayer terminó el ciclo de conferencias-concierto. Hoy a las doce de la mañana se hará la proclamación de premios del concurso de composición”, *El pueblo gallego*, 12 de julio de 1960, 11.

Mención honorífica: *Ocho lieder*, de José Antonio Moreno, sobre textos de Rosalía de Castro³²⁹.

PREMIO BLANCO PORTO: *Codax. Tríptico gallego de Nadal*, de Rodrigo A. de Santiago y textos de Cipriano Torres Enciso.

Accésit: *Pequeña colección de corales gallegos*, de José Antonio Moreno, sobre textos anónimos y de Rosalía de Castro.

Mención honorífica: *Camiño Longo*, de Carlos Panfaniz y texto de Ramón Cabanillas.

PREMIO SAMPEDRO FOLGAR: *Canta paxariño, canta. Colección de nueve canciones populares gallegas*, de Ricardo Dorado Xaneiro.

Premio especial: *Cinco cantos populares gallegos*, de José Antonio Moreno Fuentes.

PREMIO VÍCTOR MERCADILLO: Bolero: *A virxen da peregrina*, de E. Diehl y F. del Río.

La cuantía de los premios para esta edición, según Ruibal³³⁰, fueron de 15.000 pesetas tanto en el premio “Montes” como en el “Blanco Porto”, y 10.000 para cada uno de los otros dos. En el caso de los de interpretación, de los que no hemos encontrado demasiados datos, los premios eran de 3000 pesetas para la categoría “Juan Manuel Pintos”, y 5000 tanto en el Premio “Padre Luis” como en el “Manuel Quiroga”.

Parece que en 1961 no se celebró el concurso, pero sí se proclamaron ese año las bases para la competición de composición de la siguiente edición, la de 1962, de la que solo se convocaron las categorías “Montes” y “Blanco Porto”, esta última a cargo de la Diputación

³²⁹ Esta colección había sido estrenada en el Círculo de las Artes de Lugo en 1954 en una conferencia-concierto organizada por la Sociedad Filarmónica de la ciudad, en la que Fernández-Cid presentó un programa variado de *lied*, con parte de las canciones dedicadas a él hasta ese momento.

³³⁰ Ferro Ruibal “Música de concerto para 73 poemas en galego. Filgueira e o Festival de la Canción Gallega de Pontevedra (1960-1967)”, 4.

de Pontevedra³³¹. En ambos casos, el premio ascendía a una cuantía de 25.000 pesetas, es decir casi el doble que en la primera edición, y la publicación de la obra, con entrega de 100 ejemplares para el autor, lo que demuestra una clara preocupación por la difusión del repertorio que ya se daba desde 1960.

El jurado, en esta ocasión, estuvo conformado por Gerardo Gombau, Javier Alfonso y José Luis Lloret, que nuevamente se reunieron en Madrid, por lo que se deduce de una carta de Fernández-Cid a Filgueira en la que le reprende por no responder desde hace tiempo a cuestiones urgentes sobre el festival, incluido el trato al jurado:

Y, compréndelo, esto que he hecho es violento para mí. Tuve que hablar yo al Jurado, sin noticias tuyas. No es normal. Tuve que ofrecer la dieta, sin que me concretases nada y dispuesto a pagarla de mi bolsillo si fallabas, porque es lo primero que me preguntaron. ¿Y si luego no te gustaba el Jurado? Otro aspecto, es el de que tampoco me contestabas sobre mi sugestión de una sesión poética, en el día de San Benitiño, para evitar mezclas, en las que se cantasen las canciones premiadas. Por lo pronto, ya puedes asegurar que Tere Tourné cantará una o dos, pero no un ciclo entero nuevo, si lo premian, porque no tiene tiempo de montarlo. Y eso quedaría resuelto si jurado y decisión se hubiesen acordado a tiempo³³².

El premio “Blanco Porto” fue concedido a *Tres breves cantigas de amor* de Rodrigo A. de Santiago quien dirigiría la interpretación de una de ellas por parte de los Cantores del Instituto³³³. El autor ya había sido galardonado en 1960 en dos categorías y en esta misma edición estrenó la canción *Recordos*, lo que nos lleva a pensar en una clara endogamia en el funcionamiento de los concursos. Del Premio “Montes” no hemos conseguido datos, así que suponemos que fue declarado desierto; pero sí que se celebró el Premio Manuel Quiroga, tal y como se recoge en un Acta de la Comisión Permanente Municipal del Ayuntamiento, aunque desconozcamos su palmarés definitivo:

El Iltmo. Sr. Alcalde dá cuenta de que se celebran en Pontevedra las eliminatorias del Concurso para conceder el Premio “Manuel Quiroga” al que está invitada la Corporación, dando los programas a desarrollar, y que con este motivo se encuentran en nuestra capital el Jurado y la Dirección de Música en Compostela y relevantes personalidades de la música nacional, celebrándose un concierto memorial de Manolo Quiroga, acordándose por la Comisión Municipal Permanente facultar al Iltmo. Sr. Alcalde para agasajar a dichas personalidades³³⁴.

³³¹ “Ayer se hizo la proclamación del programa de premios para el III Festival de la Canción Gallega del año próximo”, *El Pueblo Gallego*, 12 de julio de 1961, 12.

³³² Antonio Fernández-Cid, carta a José Filgueira Valverde, 7 de junio de 1962. FJM: Colección Antonio Fernández-Cid ES.28006.BFJM

³³³ “Con otra brillante velada fue clausurado el III Festival de la Canción Gallega”, *El Pueblo Gallego*, 17 de julio de 1962, 14.

³³⁴ Actas de la Comisión Permanente Municipal, tomo 83, pp. 106-106v, sesión ordinaria de 12 de septiembre de 1962. Archivo Municipal.

De 1964, tan solo hemos encontrado información sobre el concurso de interpretación, por lo que deducimos que el de composición no fue convocado. Es más, a los tres premios de interpretación ya existentes, se les sumaron dos nuevos, cuyas características y cuantías, mucho menores que las establecidas para los premios de composición, permiten establecer una nueva clasificación interna³³⁵:

- **Perfecto Feijoo**³³⁶: 1500 pesetas, al mejor cantor y a la mejor cantora que entonen con estilo popular canciones típicas, para voz sola o con mero acompañamiento de “pandeiro”.

- **Juan Manuel Pintos**: 3000 pesetas para conjuntos de gaita o gaitas con tambor (nunca caja), siendo obras obligadas una alborada, una muiñeira y un “pasacorredoiras” populares.

- **Padre Luis**: 5000 pesetas y distintivo honorífico para coros mixtos a cuatro voces, con plena libertad para la elección de dos obras.

- **Manuel Quiroga**: 5000 pesetas para conjunto de voz y orquestina, siendo pieza obligada “A virxe da peregrina” premiada en el Primer festival y de libre ejecución otra obra.

- **“Airiños”**: dos premios de 2000 pesetas para parejas o conjuntos de parejas de baile.

³³⁵ “Hoy, en la plaza de toros se celebrará el concurso de Interpretación del Festival de la Canción Gallega”, *El Pueblo Gallego*, 12 de julio de 1964, 10.

³³⁶ Perfecto Feijoo, fue un farmacéutico y músico fundador del coro Aires da Terra en 1883, considerado el primero de los denominados Coros Galegos, que acostumbraban a estar integrados por voces e instrumentos de música tradicional gallega, además de lucir como vestimenta trajes regionales. Contribuyeron de forma importante a la transmisión de música y literatura de tradición oral.

Recepción del Festival

Una vez detallados el propósito, funcionamiento y evolución de las ocho ediciones del Festival..., así como los repertorios en él programados y las actividades que se acogieron a su celebración, se impone una pregunta complementaria: ¿qué tipo de acogida pública recibieron? Tal vez el aspecto más interesante -y, hasta cierto punto, previsible – a este respecto sea el notable contraste existente entre las opiniones públicas vertidas en la mayoría de los medios de prensa o protocolizadas en documentos municipales y la impresión que se desprende de las conversaciones epistolares privadas entre algunos de los protagonistas, e incluso en periódicos de alineamiento político más controvertido.

Hemos encontrado infinidad de crónicas periodísticas en las que se habla de un éxito apabullante de la iniciativa en cada uno de los años. Citemos, a modo de ejemplo, una sola reseña escogida por cada edición del festival y hallaremos en ellas idéntico vocabulario grandilocuente y enfático referido a cada uno de los actores intervinientes (público, conferencias, artistas...) ³³⁷:

Con el Teatro Principal igualmente **abarroado** de **selecto** público que en las sesiones precedentes, el domingo y ayer se desarrollaron la quinta y sexta conferencias de este **brillante** ciclo incluido en el Primer Festival de la Canción Gallega, estando a cargo ambas disertaciones del **eminente** musicólogo y crítico musical, don Antonio Fernández-Cid con la colaboración de la soprano Dolores Cava y la pianista Carmen Díez Martín que interpretaron, ilustrando las **amenas** conferencias, dos **interesantísimos** programas de canciones compuestas por **los más prestigiosos** autores contemporáneos y dedicadas todas ellas al conferenciante ³³⁸.

A las ocho de la tarde de ayer, en el Teatro Principal, **completamente abarroado** de **selecto** público, tuvo lugar la primera de las conferencias-concierto. [...] Tanto el **ilustre** conferenciante como las mencionadas artistas obtuvieron un **claro y significado éxito**, que se manifestó inequívocamente en las **cerradas y largas ovaciones** con que fue premiada la disertación y cada una de las piezas interpretadas y que se reprodujo unánime al finalizar la interesante sesión ³³⁹.

El ciclo de conferencias musicales correspondientes al III Festival de la Canción Gallega fue **brillantemente** clausurado el sábado, con otra sesión que **dejará perdurable recuerdo** entre los aficionados pontevedreses. Antonio Fernández-Cid a cuyo cargo corrió la parte literaria de la velada compartido con Alvaro Cunqueiro que hizo una **magistral** glosa sobre la poesía gallega; Teresa Tourné la **magnífica** soprano que tan **extraordinario** realce de interpretación logra para la lírica regional y Carmen Díez Martín, **excelente** acompañante al piano en las interpretaciones de la anterior, lograron unos **claros y rotundos triunfos** en sus diversas interpretaciones que se tradujeron en **clamorosas ovaciones** que el **numerosísimo público** les tributó **con entusiasmo** ³⁴⁰.

³³⁷ El uso de las negritas para resaltar determinadas palabras es propio, no consta en los originales.

³³⁸ “El I Festival de la Canción Gallega. Ayer terminó el ciclo de conferencias-concierto. Hoy, a las doce de la mañana se hará la proclamación de premios del Concurso de Composición”.

³³⁹ “Dieron comienzo las sesiones del II Festival de la Canción Gallega”, *El Pueblo Gallego*, 11 de julio de 1961, 12.

³⁴⁰ “Con otra brillante velada fue clausurado el III Festival de la Canción Gallega”.

Ha finalizado el Festival de la Canción Gallega, que desde el punto de vista de asistencia de público ha constituido un **doble éxito** puede que **rotundo**. [...] El pueblo respondió soberanamente, ¡cómo no!, al llamamiento gratuito. Todas las localidades del reducido teatro **rebosaron gente** de la más diversa clase social que aplaudieron tanto lo bueno como la malo. Todo, hasta aquí merece una **encendida y apoteósica ovación**³⁴¹.

Esta noche a las once en las Ruinas de Santo Doming, proseguirá el desarrollo del programa del V Festival de la Canción Gallega con el recital de Lírica Medieval Gallego-Portuguesa, por Novoneyra y los Cantores de los Institutos de Enseñanza Media de la capital. El recital **ha despertado muchísimo interés** por lo que, sin duda, el bello marco de las ruinas de Santo Domingo se verá esta noche **concurridísimo de selecto público**³⁴².

Al igual que en la sesión del sábado, el mencionado salón y su tribuna alta se hallaban **concurridísimos** de **selecto** público que **con gran interés** siguió el desarrollo de la sesión. Esta se inició con los habituales comentarios de Antonio Fernández Cid glosando en **brillantes** términos, la vida y obra de los autores que iban a ser interpretados en la sesión [...] intercalándose los comentarios con la interpretación por la soprano Dolores Pérez, acompañada por Carmen Díez Martín, [...] en las que las mencionadas artistas tuvieron **una actuación insuperable**, conquistándose al público, que **las ovacionó largamente** al finalizar cada una de las interpretaciones³⁴³.

La tercera jornada del VII Festival de la Canción Gallega desarrollada a las once de la noche de ayer en el salón noble de la Diputación Provincial ha resultado **brillantísima**, al igual que las dos anteriores. [...] el mencionado salón se vio, una vez más, **concurridísimo** de un **selecto auditorio** entre el que se encontraban las primeras autoridades pontevedresas y muchos amantes de la **buena música** llegados de **diferentes localidades de la región**³⁴⁴.

Con asistencia de **numerosísimo y selecto** público que **llenaba por completo** el amplio salón de actos del Palacio Provincial y su tribuna alta, se celebró, a última hora de la tarde de ayer, la jornada de estrenos del VIII Festival de la Canción Gallega. [...] El **selecto auditorio**, que al finalizar la sesión **felicité efusivamente** a Antonio Fernández-Cid, al que estaban dedicadas todas las canciones por sus autores, y a las dos mencionadas artistas, por su **insuperable actuación**, salió del Palacio Provincial haciendo **los más calurosos elogios** de la **gratísima jornada** vivida³⁴⁵.

Estas críticas tan favorables son entendibles, si tenemos en cuenta que cinco de ellas están sacadas de *El Pueblo Gallego*, medio incautado desde 1936 por los franquistas y que formaba parte de la Cadena de Prensa del Movimiento, que ejerció una importante labor propagandística para el régimen. Parece lógico que recibieran encomiásticamente una iniciativa impulsada por una corporación municipal, apoyada por el propio Ministerio de

³⁴¹ “El Festival de la Canción Gallega”, *La Noche*, 16 de julio de 1963, 4.

³⁴² “Esta noche recital de lírica medieval Gallego- portuguesa en las ruinas de Santo Domingo”, *La Noche*, 17 de julio de 1964, 8.

³⁴³ “El Festival de la Canción Gallega. Hoy se Cierra la primera fase con el estreno de once nuevas canciones”, *El Pueblo Gallego*, 13 de julio de 1965, 13.

³⁴⁴ “El festival de la Canción Gallega. Ayer se celebró la segunda jornada sobre música española”, *El Pueblo Gallego*, 15 de julio de 1966, 15.

³⁴⁵ “El VIII Festival de la Canción Gallega. En el salón de actos se celebró la jornada de estrenos”, *El Pueblo Gallego*, 13 de julio de 1967, 11.

Información y Turismo en muchas de sus ediciones, y que además contó con el protagonismo de uno de los críticos de mayor relevancia en la vida cultural de aquellos años. Si se observa con detenimiento, parece que las crónicas de los distintos años respondían al mismo “molde”, ya que utilizan un formato parecido y términos idénticos, por lo que podría tratarse de noticias de agencia.

Otra fuente documental donde se recogen los supuestos “éxitos” del Festival son las actas del ayuntamiento de Pontevedra. Una de ellas, perteneciente a una reunión de la Comisión Permanente Municipal del año 1965, contiene lo siguiente:

A propuesta del Ilmo. Sr. Alcalde, se acuerda por unanimidad solicitar del Ministerio de Información y Turismo, subvención para el Festival de la Canción Gallega **que tantos éxitos viene teniendo** en esta ciudad de Pontevedra, toda vez que el Ayuntamiento se encuentra necesitado de tal ayuda estatal para contribuir a la obra turística de esta zona³⁴⁶.

Sin embargo, y al menos desde 1964, es decir desde su quinta edición, por la información que hemos recabado en documentos personales y en otros periódicos, el éxito del festival no parece haber sido tan rotundo como se pretendía aparentar. De hecho, el propio Fernández-Cid, en una carta a Filgueira de enero de 1965, así lo reconocía:

¿Cuáles son tus planes para 1965 con respecto al festival galaico? ¿Lo harás? En caso afirmativo, ¿Cuentas conmigo como estos años? La verdad es que yo salí muy desinflado este último. Todo mi entusiasmo, esfuerzo, toda la disciplina para ir, [...] no tuvo sino el premio de la desilusión ante el clima adverso de la prensa local y la relativa asistencia de público. ¿Vale la pena insistir? Has de ser tú quien lo acuerde, yo acato lo que dispongas³⁴⁷.

En mayo de 1966, el Secretario Provincial del Ministerio de Información y Turismo³⁴⁸, le dirigía estas duras palabras a Filgueira: “Por otro lado, creo adivinar tus dificultades para la organización del Festival de la Canción Gallega, que en ninguna ocasión fue el éxito lo que presidió su celebración”³⁴⁹. Puede que este “ensañamiento” se debiera en parte a que se había enterado por la prensa, tal y como le recuerda en la misiva, de que lo habían nombrado miembro de un supuesto patronato del que desconocía su existencia, pero

³⁴⁶ Actas de la Comisión Permanente Municipal, tomo 90, p.202, sesión ordinaria de 31 de marzo de 1965. Archivo Municipal.

³⁴⁷ Antonio Fernández-Cid, carta a José Filgueira Valverde, 27 de enero de 1965. Archivo Documental del Museo de Pontevedra: Archivo Personal de José Filgueira Valverde ES.36038. APJFV /228-11.

³⁴⁸ No nos ha sido posible dar con la identidad de este cargo ministerial, ya que su nombre en la rúbrica de la carta resulta ilegible.

³⁴⁹ Secretario Provincial del Ministerio de Información y Turismo, carta a José Filgueira Valverde, 16 de mayo de 1966. Archivo Documental del Museo de Pontevedra: Archivo Personal de José Filgueira Valverde ES.36038. APJFV /228-12.

seguramente expresaba algo de verdad. No hemos tenido constancia en ningún otro documento de ese patronato al que se refiere el secretario, así que puede que se tratara de una institución creada de manera un poco informal para conseguir algún beneficio económico con el ministerio, teniendo en cuenta además que en la carta la palabra patronato aparece entrecomillada (ver anexo 27).

También hemos encontrado algunas críticas muy duras al Festival en el diario *La Noche* tanto en 1965 como en 1966, aunque el crítico orensano ya hablaba de “clima adverso” en fechas anteriores tal y como se veía en la carta de enero de 1965 que mencionamos anteriormente. Seguidamente recogemos a modo de ejemplo dos de ellas, en las que se le achacan, entre otros aspectos, su carencia de popularidad, y por tanto de público, su coste elevado, el excesivo protagonismo de Fernández-Cid y de Filgueira en su organización e incluso la presencia de repertorio extranjero:

Casi inadvertido pasó el Festival de la Canción Gallega. Muy poca atención se le prestó a dicho festival que acaba de cerrar su sexta edición. [...] A esta falta de popularidad e interés incluso, de este Festival de la Canción Gallega, contribuye el carácter clásico que se le pretende dar. Quizá también la preocupación que dentro de él se tiene por la música italiana. Si estos festivales se midieran, con un patrón cultural quizá el de mayor índice fuese precisamente éste de la Canción Gallega. Pero esto que ha de valorarse positivamente tampoco es cosa de destacar, porque lo que aquí ocurre es que lo animan siempre los mismos, así tiene un carácter más de tertulia de amigos que de festival de la Canción Gallega. [...] Lo triste de este Festival es que de seguir por el camino que lleva, pese a contribuir—nadie puede dudarlo—de manera eficaz a mantener nuestro acervo musical, caerá en el olvido, [...] El actual, del que acaba de cerrar su sexta edición, es más bien un festival de los señores Fernández-Cid y Filgueira Valverde. Y eso no está nada bien. Y puede ser la causa que motive a su falta de popularidad. Todo parece indicar que al festival de la Canción Gallega hay que darle una nueva orientación. Al menos que sirva para atracción turística. Que hoy ni eso³⁵⁰.

Ahí está ,por ejemplo, el festival de la Canción Gallega que con siete años de vigencia no ha conseguido el aplauso popular y cada año decreció su interés. Creo que la canción gallega ha tenido siempre una entrañable esencia y raíz populares que desgraciadamente falta en dicho festival, bastante costoso por cierto para la poca repercusión que produce³⁵¹.

Curiosamente, este mismo periódico daría un aparente nuevo giro en sus opiniones en la última edición de 1967:

La sesión de ayer del Festival de la Canción Gallega, ha sido celebrada por la noche, clausurando con **notable éxito** las jornadas en principio programadas. [...] **Los aplausos, calurosos y prolongados**, con que fueron acogidas las distintas interpretaciones, se reprodujeron al final de las intervenciones del conferenciante y comentarista, Fernández-Cid. Fue la de anoche, **una nueva y gratísima sesión, que ha ratificado ampliamente el interés de éste Festival**³⁵².

³⁵⁰ “El Festival de la Canción Gallega”, *La Noche*, 26 de julio de 1965, 10.

³⁵¹ “Es necesario estructurar los programas de los Festivales de Verano”, *La Noche*, 11 de mayo de 1966, 9.

³⁵² “Proseguirán los actos del Festival de la Canción Gallega””, *La Noche*, 15 de julio de 1967, 5.

Aunque el evidente cambio de estilo y contenido de los textos antecedentes muestran que la discrepancia de juicios podría derivarse de provenir de instancias diversas—en el primer caso, una opinión personal; en el segundo una noticia más protocolaria de agencia—no ha de descartarse en absoluto que el vaivén de valoración se deba en buena parte a la ampliación de las actividades de la última edición, centradas únicamente en la música gallega tradicional, que como vimos era una de las cuestiones por la que se abogaba en las críticas anteriores de este periódico. Es muy clarificadora a este respecto la transformación del argumentario de un colaborador del medio cuyo nombre era Leria —seguramente se trate de un seudónimo— entre lo que escribía un 13 de julio: “¿Festival de la Canción Gallega? Usted perdone. Es que como de las tres sesiones sólo una es de música «enxebre» y las otras dos, son canciones españolas de concierto...”³⁵³— y sus comentarios tan solo dos días después: “Las sesiones del Festival de la Canción Gallega, van a prolongarse. Por cierto que para esas nuevas veladas se anuncian conciertos de música gallega tradicional. ¿Es o no Festival de la Canción Gallega?”³⁵⁴.

Cuestiones económicas

Tras el análisis de la recepción del Festival a partir de la reconstrucción de los datos de la esfera pública y privada, nos referiremos ahora a todas las cuestiones económicas relacionadas con el evento. En un principio parece que se encargó de la financiación y patrocinio del Festival únicamente el Ayuntamiento pontevedrés, tal y como hemos podido deducir de la documentación consultada en el Archivo Municipal de Pontevedra. Sabemos, por ejemplo, que en 1961 y 1962 la institución que gobernaba Filgueira Valverde destinó dos partidas de 190.000 y 200.000 pesetas respectivamente a un concepto general en que se incluía la mención a “Festivales de España y otros análogos”³⁵⁵. Es lógico suponer que esta referencia —seguramente extensible a los presupuestos de 1960, aunque la falta de documentación para este año impide su confirmación definitiva— estaba destinada a financiar también el Festival que aquí estudiamos, ya que en 1962 sí se especifica “Fiesta de

³⁵³ LERIA, “Pontevedra esto pasa o pasará”, *La Noche*, 13 de julio de 1967, 5.

³⁵⁴ LERIA, “Pontevedra esto pasa o pasará”, *La Noche*, 15 de julio de 1967, 5.

³⁵⁵ Libro de presupuestos del Ayuntamiento de Pontevedra nº8, p. 75. Archivo Municipal.

la Canción Gallega”³⁵⁶ dentro del mismo amplio concepto relativo a la Comisión Municipal de Festejos.

Los gastos que acarrea el Festival, como veremos cuando tratemos los cachés de algunos de los participantes, eran muy elevados para ser asumidos en exclusiva por una corporación municipal. A ello se suman el hecho de que Pontevedra parecía estar adherida al proyecto de Festivales de España del Ministerio de Información y Turismo, pero sin recibir ningún tipo de ayuda económica por parte de éste, algo que se deduce de la queja recogida en un acta de la Comisión Permanente Municipal del mes de febrero de 1962 (ver anexo 23) y de las partidas municipales para sufragar los gastos derivados de estos espectáculos referenciadas en el párrafo anterior:

Dada lectura a comunicación del Ministerio de Información y Turismo sobre participación de Pontevedra en los Festivales de España, se aprueba la siguiente respuesta según informe de la Comisión de Festejos, Deporte y Turismo: “Antes de cubrir la solicitud y de permanecer incorporados a la organización que, en pro de la cultura popular, inició y mantiene ese Ministerio, queremos subrayar, profundamente dolidos, el trato de desigualdad que en estos dos años se ha venido dando a Pontevedra, que a pesar de haber organizado más espectáculos que ninguna otra ciudad gallega, no ha logrado recibir un céntimo de subvención. No puede depender del número ni de la calidad de los actos pero ni aun el “Festival de la Canción Gallega”, que mantiene su pureza artística sin mezcla de mercantilismo publicitario, ha merecido la ayuda que no se regatea a otras ciudades³⁵⁷.”

Desconocemos si el detonante fue esta protesta (en la que también se reclama ayuda para el FCG), o más bien el hecho de que el 10 de julio de 1962 fuera nombrado ministro de Información y Turismo un político gallego como Manuel Fraga Iribarne, pero lo cierto es que ese mismo mes se aprobó la incorporación “oficial” de Pontevedra al Plan de Festivales de España, ahora sí con una subvención asociada de 100.000 pesetas:

Dada cuenta del escrito de la Comisaría General de Festivales del Ministerio de Información y Turismo, en el que comunica la incorporación de esta ciudad al Plan Nacional de los Festivales de España, señalando el proyecto de programación, según el cual, actuará en esta capital la compañía Lope de Vega, los días 28 y 29 del corriente mes, poniendo en escena las obras “El Anticuario” y “Fuenteovejuna”, y, la Compañía Lírica “Amadeo Vives”, los días 4, 5, 6 y 7 de Agosto próximo, que representará “Marina”, “El Barberillo de Lavapiés”, “Gigantes y Cabezudos” y “La Revoltosa”, y “Festival de la Zarzuela”, y participando, al mismo tiempo, que con cargo al Fondo de Ayuda al Teatro, la Dirección General de Cinematografía y Teatro remitirá en su día una subvención por la cuantía de cien mil pesetas en efectivo, de las que correspondan, diez mil por cada representación de teatro dramático y veinte mil por cada una de las del lírico; esta Comisión, acuerda aprobar, aceptando en todas sus partes este proyecto³⁵⁸.

³⁵⁶ Libro de presupuestos del Ayuntamiento de Pontevedra nº9, p. 40. Archivo Municipal

³⁵⁷ Actas de la Comisión Permanente Municipal, tomo 81, pp. 142V-143, sesión ordinaria de 7 de febrero de 1962. Archivo Municipal

³⁵⁸ Actas de la Comisión Permanente Municipal, tomo 83, p. 49, sesión supletoria de 20 de julio de 1962. Archivo Municipal

Estas nuevas aportaciones económicas procedentes del Ministerio de Información y Turismo no implicarían al Festival de la Canción Gallega hasta el año siguiente, a pesar de que sí se buscaban, al menos por lo que se puede concluir de la información administrativa consultada. Será, pues, en 1963 cuando recibiría por primera vez una subvención del Ministerio de Información y Turismo de 60.000 pesetas para este fin específico. En acta del Ayuntamiento con fecha 28 de marzo de 1963 se recoge la siguiente información:

El pleno municipal quedó enterado de escrito del Ilustrísimo Sr. Subsecretario de Turismo, participando que ha sido concedida una subvención de sesenta mil pesetas para los gastos de organización del Festival de la Canción Gallega que se celebrará el próximo mes de julio en esta ciudad, acordándose prestar conformidad a la comunicación de la Alcaldía, agradeciendo tal subvención así como a la solicitud pidiendo formalmente tal ayuda al Excmo. Sr. Ministro de Información y Turismo³⁵⁹.

Ese mismo año, la partida municipal destinada a la Comisión Municipal de Festejos de la que ya hemos hablado, encargada de organizar diversas actividades entre las que se encontraba el Festival, se dobló respecto al año anterior, pasando de 200.000 a 400.000 pesetas, tal y como hemos podido comprobar en los presupuestos³⁶⁰ de ese año.

Sin embargo, ésta se reduciría a la cuarta parte en 1964, siendo de 100.478,66 pesetas. Aunque no tenemos datos concretos de su importe, sí sabemos que, nuevamente, el Festival contó con financiación del Ministerio de Información y Turismo, tal y como se especifica en los programas de mano de esta quinta edición y en diversos artículos de prensa de los días que rodearon la celebración del Festival. Es probable que esa disminución financiera provocara que, en diciembre de 1964, se aprobara una subvención municipal “Ayuda económica a la celebración de Festivales de España”³⁶¹ por valor de 300.000 pesetas, ya destinada a la edición de 1965; una cifra que representa casi un tercio del total de las subvenciones municipales de ese presupuesto, lo que demuestra un apoyo claro a la iniciativa por parte de la institución pontevedresa.

Ese mismo año de 1965, el Festival de la Canción Gallega de Pontevedra pasa a engrosar por fin la programación de los Festivales de España en la ciudad gallega, tal y como

³⁵⁹ Actas del Ayuntamiento de Pontevedra, tomo 24, p. 67 v, 28 de marzo de 1963. Archivo Municipal

³⁶⁰ Libro de presupuestos del Ayuntamiento de Pontevedra nº9, pag. 41. Archivo Municipal

³⁶¹ Actas del Ayuntamiento de Pontevedra, tomo 27, p. 87 v, 30 de diciembre de 1964. Archivo Municipal

confirma en julio de 1965 la petición de Filgueira a Carlos Robles Piquer, director general de Información, reclamando la subvención comprometida de 50.000 pesetas, pendiente desde abril y que aún no se había librado:

Incluido el VI Festival de la Canción Gallega en el programa de los Festivales de España de 1965 me permito solicitar de V.E. que se libre a este Ayuntamiento que lo organiza la subvención correspondiente. El presupuesto elevado a ese Ministerio por medio del C.I.T.E. en abril último alcanza la cifra de 220.000 pesetas y la subvención solicitada es de 50.000 pesetas³⁶².

Finalmente, la ayuda ministerial llegó por un valor de 124.909,85 pesetas tal y como se recoge en acta, cifra que supone más de la mitad del presupuesto y que supera con creces la subvención solicitada que era de 50.000 pesetas. No parece en absoluto descabellado pensar que esta incorporación del FCG a Festivales de España tenga algo que ver con la designación de Fernández-Cid, impulsor de la iniciativa, el 28 de abril de 1964 como miembro del *Consejo Nacional de Festivales*, una de las instituciones encargadas de la gestión de esta empresa cultural.

Así pues, el FCG quedaría incorporado a los Festivales de España hasta su desaparición. Aunque en 1966 el Patronato Nacional de Festivales de España envió a Pontevedra una nueva subvención de 150.000 pesetas³⁶³, los problemas económicos parecieron ser una constante. En pleno mes de julio de 1967, cuando ya se estaban celebrando los Festivales de España en la ciudad (y, ya se habían celebrado las sesiones inicialmente previstas del Festival de la Canción Gallega los días 12, 13 y 14), el Ayuntamiento hubo de reunirse para aumentar la subvención a él destinada (quizás por la ampliación de sesiones anteriormente comentada), tal y como se recoge en un acta con fecha de 27 de julio:

Teniendo en cuenta que la actual subvención consignada es pequeña y que de los gastos previstos para la actuación del citado “Festivales de España” con un valor aproximado de un millón de pesetas, y por si fuese necesario afrontar el pronto pago de dichos gastos, al no tener actualmente la total cantidad a ingresar por diversos conceptos en la caja o cuenta de la Comisión de Fiestas, es de suma urgencia se habilite una nueva consignación del orden de DOSCIENTAS MIL PESETAS a justificar por esta Comisión de Fiestas, teniendo como seguro existirá sobrante que revertirá nuevamente a disposición de esa Alcaldía Presidencia³⁶⁴.

³⁶² José Filgueira Valverde, carta a Carlos Robles Piquer (Director General de Información), 6 de julio de 1965. Archivo Documental del Museo de Pontevedra: Archivo Personal de José Filgueira Valverde ES.36038. APJFV /228-11..

³⁶³ Actas de la Comisión Permanente Municipal, tomo 94, pp. 20- 20V, sesión supletoria de 14 de octubre de 1966. Archivo Municipal.

³⁶⁴ Actas del Ayuntamiento de Pontevedra, tomo 29, p. 247 v, 27 de julio de 1967. Archivo Municipal. Aunque se solicitaron 200.000 finalmente fueron aprobadas sólo 100.000 pesetas.

En un plano más particular, también podemos aportar información sobre los cachés de Fernández-Cid y los intérpretes (pianista+cantante), de manera conjunta, en algunas ediciones. Por el contrario no disponemos de datos sobre el pago a conferenciantes o miembros del jurado. No sabemos cuál sería el reparto posterior que realizaría el crítico de la cantidad total que requería, pero la cifra que preveía como honorarios del trío rondaba entre las 42.000 y 50.000 pesetas, con los gastos corriendo por cuenta de los artistas (una cantidad bastante abultada, si tenemos en cuenta que el salario mínimo de un trabajador en 1963 en España era de 1800 pesetas al mes)³⁶⁵. De hecho, en las tres primeras ediciones (1960-1962), el caché establecido para estas actuaciones se mantuvo en esas 42.000 pesetas, tal y como se puede deducir de las palabras del crítico en una carta de junio de 1962: “Cachet: el mismo de los otros años, cuarenta y dos mil pesetas, con todos los gastos a nuestro cargo”³⁶⁶. Con toda probabilidad, esta “tarifa” se mantuvo también en 1963 y 1964, ya que en enero del año siguiente, Fernández-Cid planteaba su subida en los siguientes términos: “[...] podrías tenernos por unas 45.000 pesetas –3000 más que siempre– incluido el desplazamiento de Dolores”³⁶⁷. Finalmente, el incremento fue aun mayor, ya que en otra carta a Filgueira muy poco posterior (ver anexo 26) el crítico le señala: “Recuerda bien las fechas –10,12 y 13 de julio– y que la cifra global del trío es de 50.000 pesetas”³⁶⁸.

Por su parte, el público no pagaba entrada para acceder a ninguna de las actividades, de modo que no había ninguna posibilidad de recuperar mediante ingresos de taquilla las subvenciones oficiales recibidas. El sistema de acceso, mediante invitación (ver anexo 21), reservaba parte de ellas para los miembros de la Sociedad Filarmónica, al menos al inicio de su trayectoria, tal y como se desprende de la información recogida en *El Pueblo Gallego* para la edición de 1960:

La comisión organizadora nos ruega que indiquemos que cuantos deseen asistir tienen invitaciones a su disposición en la secretaría particular de la alcaldía. A los socios de la Sociedad Filarmónica se les reservarán hasta el próximo martes. Se ruega a los miembros de dicha sociedad que ocupan habitualmente palcos y proscenios que soliciten dicho día el que se les conserve la reserva, en caso contrario se dispondrá de las localidades³⁶⁹.

³⁶⁵ Decreto 55/1963, de 17 de enero, sobre establecimiento de salarios mínimos y su conexión con los establecidos por los convenios colectivos sindicales o mejoras voluntarias (BOE num. 17, de 19 de enero de 1963, pp.919-920).

³⁶⁶ Antonio Fernández-Cid, carta a José Filgueira Valverde, 7 de junio de 1962. FJM: Colección Antonio Fernández-Cid ES.28006.BFJM.

³⁶⁷ Antonio Fernández-Cid, carta a José Filgueira Valverde, 27 de enero de 1965. Archivo Documental del Museo de Pontevedra: Archivo Personal de José Filgueira Valverde ES.36038. APJFV /228-11.

³⁶⁸ Antonio Fernández-Cid, carta a José Filgueira Valverde, 6 de junio de 1965. Archivo Documental del Museo de Pontevedra: Archivo Personal de José Filgueira Valverde ES.36038. APJFV /228-11.

³⁶⁹ “El primer Festival de la Canción Gallega. La serie de conferencias-concierto comenzará el próximo miércoles, día 6”.

Finalmente, y para terminar este apartado sobre cuestiones económicas, señalar que algunos de los premios de los concursos fueron sufragados en determinadas ediciones por otras instituciones como la Diputación de Pontevedra. Un ejemplo fue el premio “Diputación Provincial” en 1962. En acta de la Comisión Municipal Permanente de ese año se recoge lo siguiente:

Se dio cuenta y quedó enterada la Comisión Municipal Permanente de oficio que dirige el Sr. Secretario General de la Excma. Diputación Provincial dando cuenta del acuerdo adoptado por dicha Corporación en sesión celebrada el día 30 del pasado mes de Enero, por el que se concede el premio “Diputación Provincial”, dotado con veinticinco mil pesetas para los festivales de la Canción Gallega a celebrar en esta capital³⁷⁰.

Así mismo, Ferro Ruibal, en su breve artículo sobre los festivales pontevedreses señala que en 1960 la obra galardonada en el premio Blanco Porto de la Excelentísima Diputación Provincial de Pontevedra, *Tríptico gallego de Nadal*, con música de Rodrigo A. de Santiago fue impresa bajo el auspicio del Centro Gallego de Buenos Aires³⁷¹.

Sinergias con otras instituciones

El Festival pontevedrés no fue un evento exclusivamente local ya que intentó con mayor o menor éxito establecer lazos para crear sinergias con instituciones e iniciativas del resto de Galicia, España y también del otro lado del Atlántico.

De hecho, una de las conexiones principales del FCG fue precisamente de naturaleza transatlántica, mediante la interlocución con los centros gallegos de Iberoamérica, instituciones que, es conocido, nacieron para aglutinar la colectividad gallega emigrante en distintos países, y en capitales tan importantes como Buenos Aires, La Habana y Montevideo³⁷². Además de una ingente labor cultural y humanitaria en sus países de residencia, realizaron obras de beneficencia en Galicia, financiando escuelas primarias o enviando fondos para distintos fines como las sociedades agrarias de numerosos

El Pueblo Gallego, 3 de julio de 1960, 15.

³⁷⁰ Actas de la Comisión Permanente Municipal, tomo 82, p. 5V, sesión ordinaria de 14 de febrero de 1962. Archivo Municipal

³⁷¹ Ferro Ruibal, Música de concierto para 73 poemas en gallego. Filgueira e o Festival de la Canción Gallega de Pontevedra (1960-1967)”, 7.

³⁷² Nuñez Seixas, “Deconstruyendo la parroquia *glocal*: asociacionismo, redes sociales y habitat urbano de los inmigrantes Gallegos en Buenos Aires (1900-1930)”, 107

ayuntamientos. Núñez Seixas comenta a este respecto:

Un fenómeno que distingue á comunidade galega dentro do conxunto das colectividades ibéricas emigradas é o seu alto índice de dispersión asociativa en entidades que adoptando como ámbito espacial de actuación entidades xeográfico-administrativas propias do país de orixe (a parroquia, o concello ou a bisbarra), proliferaron dende 1904 tanto na Habana como en Bos Aires [...] Dende comezos de século, os emigrados ausentes constitúen un importante factor no proceso de *modernización* dos seus lugares de orixe. En primeiro lugar, polo seu financiamento de obras públicas e os seu exercicio, individual ou colectivo, da beneficencia³⁷³.

Hemos detectado la activa implicación de estas colectividades en la promoción de los premios de los festivales de Pontevedra. Así, la revista *Galicia*, boletín del Centro Gallego de Buenos Aires, anunciaba su convocatoria en su número de mayo-junio de 1960:

En Pontevedra se han hecho públicas las bases para el Concurso de Interpretación del “Primer Festival de la Canción Gallega” [...] El concurso se celebrará en dos fases. La primera de selección, y la segunda entre finalistas de la primera. A la fase final concurrirán solamente los concursantes seleccionados anteriormente por emisoras de radio o Centros Gallegos. Las emisoras y centros que deseen cooperar al festival mediante la selección de concursantes, deberán comunicarlo a la Secretaría del mismo³⁷⁴.

Además de esta labor activa en la selección de los finalistas, también contribuyeron económicamente a sufragar algunos de los galardones. En efecto, en muchas de las categorías menores de los premios de composición proporcionaban galardones cuya cuantía quedaba en manos de distintas instituciones que las “apadrinaban”³⁷⁵. Así mismo, y como ya hemos comentado, la publicación de alguno de los premios también corría a cargo de instituciones foráneas, como es el caso del patrocinio por el Centro Gallego de Buenos Aires de la edición de *Tríptico gallego de Nadal* de Rodrigo A. de Santiago premiado en la categoría Blanco Porto de 1960³⁷⁶.

En una dimensión más reducida, Filgueira Valverde parece haber buscado la implicación del alumnado y profesorado de los conservatorios gallegos, al menos para la

³⁷³ Núñez Seixas, “A parroquia de alén mar: Algunhas notas sobre o asociacionismo local galego en Bos Aires (1904-1936)”, 345-346

³⁷⁴ “Festival de la Canción Gallega”, *Galicia* 513 (1960): 46.

³⁷⁵ “Para el próximo año se han anunciado dos premios de veinticinco mil pesetas, amén de otros, en dólares, que se esperan de las comuidades gallegas de América y diversos organismos y particulares.” “El segundo Festival de la Canción Gallega”, *ABC*, 20 de julio de 1961, 62.

³⁷⁶ En el artículo de Ruibal ya referido, se recoge el siguiente dato sobre la obra premiada en la categoría Blanco Porto de 1960: “Tríptico gallego de Nadal “A capella” (*Gloria de tres. Dádeme as pólas. Ourives da seda.* (Cipriano Torre Enciso) Música de Rodrigo A. de Santiago. Impreso a costa del Centro Gallego de Buenos Aires. Agosto MCMLX”. Es decir, aunque el premio era costeado por la Diputación Provincial de Pontevedra, los gastos de publicación los cubría el Centro Gallego de la capital argentina.

programación de la séptima edición (1966). La idea, en esa ocasión, era organizar “[...] una sesión en la que tomaran parte profesores y alumnos de los conservatorios gallegos para la ejecución de canciones de autores del XIX: Montes, Baldomir, Chané, etc”³⁷⁷. Significativamente, hemos encontrado en su fondo documental cartas de respuesta de la dirección del centro de Ourense, Vigo y Santiago (*Real Sociedad Económica de Amigos del País*) declinando la invitación alegando para ello diversas razones.

En páginas anteriores ya hemos traído a colación los argumentos del director del conservatorio orensano, Antonio Iglesias, en contra del repertorio de melodía gallega (ver páginas 160-161). A ello se sumó que el centro estaba cerrado por vacaciones estivales (“he de manifestarte que por hallarnos ya metidos en plenas vacaciones veraniegas, no nos es posible participar en dicho Festival”³⁷⁸). Por su parte, la *Real Sociedad de Amigos del País* de Santiago alegó que habían recibido tarde la misiva por estar en período vacacional y que además no impartían enseñanzas de canto³⁷⁹, mientras que el Conservatorio Elemental de Música de Vigo, que en un principio sí se había comprometido a atender la petición, hubo finalmente de cancelarla por problemas personales:

Después de haberle enviado mi carta anterior, me comunica la profesora de canto de este Conservatorio Srta. Josefina López Benavides, que le es imposible cumplir el compromiso que había adquirido conmigo para colaborar en el Festival de Música Gallega en Pontevedra. Me dice que tiene enfermedad en casa –concretamente su madre– [...] En fin que no cuenten con la colaboración de Vigo, ya que al no ir la profesora, no tenemos alumnos adecuados para este caso³⁸⁰.

En resumen, ningún centro de enseñanza musical de Galicia con los que se contactó llegaría a participar, por unas u otras razones (desconocemos porqué no lo hizo con los de otras ciudades como A Coruña o la propia Pontevedra que contaban con su centro de enseñanza musical). Quizá, si las invitaciones se hubieran realizado con más tiempo, sí se hubiera podido llevar a cabo una colaboración fructífera tanto para la mayor visibilidad de las actividades de los conservatorios como para la transmisión a su alumnado y profesorado del nuevo repertorio de canción gallega que se estaba gestando.

³⁷⁷ Antonio Iglesias, carta a José Filgueira Valverde, 27 de junio de 1966. Archivo Documental del Museo de Pontevedra: Archivo Personal de José Filgueira Valverde ES.36038. APJFV /228-12.

³⁷⁸ *Ibidem*.

³⁷⁹ Dirección de la *Real Sociedad e Amigos del País*, carta a José Filgueira Valverde, 1 de julio de 1966. Archivo Documental del Museo de Pontevedra: Archivo Personal de José Filgueira Valverde ES.36038. APJFV /228-12.

³⁸⁰ Dirección del Conservatorio Elemental de Música de Vigo, carta a José Filgueira Valverde, 23 de junio de 1966. Archivo Documental del Museo de Pontevedra: Archivo Personal de José Filgueira Valverde ES.36038. APJFV /228-12.

Otra institución con la que se intentó establecer algún tipo de vínculo fue la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario de A Coruña; así, en acta de la Comisión Permanente Municipal de 1960, anterior al comienzo del Festival, se recoge lo siguiente:

Se dio cuenta y quedó enterada la Comisión Municipal Permanente de escrito que dirige el Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario en La Coruña participando que dicha Real Academia en sesión celebrada el día 27 del pasado mes de marzo acordó por unanimidad consignar un acta en complacencia por la feliz iniciativa de este Ayuntamiento de celebrar el Primer Festival de la Canción Gallega³⁸¹.

Sería en la segunda edición del festival cuando la academia coruñesa participaría activamente en él con la organización de un homenaje al recientemente fallecido Manuel Quiroga, célebre violinista pontevedrés³⁸².

Colaboraciones más concretas con distintas entidades tampoco faltaron en los programas de los FCG: corales de Pontevedra –Cantores del Instituto o La artística de Pontevedra– y de otras ciudades gallegas– Cantigas e Agarimos de Santiago de Compostela– actuaron en varias ediciones del festival, así como los grupos de Sección Femenina de localidades vecinas como Marín, Pontesampaio, Baiona, Vigo, Cangas o Aldán.

Por último debemos indicar dos lazos de carácter más circunstancial del FCG con Festivales de España y Música en Compostela. En el primer caso, como vimos en el apartado financiero, esta iniciativa acabó absorbiendo al Festival de la Canción Gallega dentro de su programación veraniega en la ciudad de Pontevedra, pero éste siguió manteniendo su singularidad e independencia. Seguramente se trató más bien de una cuestión burocrática para justificar la correspondiente subvención.

En lo concerniente a los cursos de extensión universitaria compostelanos, la relación se establece más bien con el ayuntamiento pontevedrés que con el festival propiamente dicho. Por un lado, en 1962 la dirección del curso fue invitada a asistir a la final del concurso

³⁸¹ Actas de la Comisión Permanente Municipal, tomo 76, pp. 146V-147, sesión ordinaria de 6 de abril de 1960. Archivo Municipal.

³⁸² En un artículo de *ABC* se publicó la siguiente información al respecto: “El Festival comenzó con un homenaje a la memoria del gran violinista Manuel Quiroga, patrocinado por la Real Academia de Bellas Artes de La Coruña, al que se sumó todo el pueblo de Pontevedra “El segundo Festival de la Canción Gallega”, *ABC*, 20 de julio de 1961, 62.

de interpretación Manuel Quiroga³⁸³. Cinco años más partes, y de nuevo sobre la base de la documentación municipal, se puede constatar la aprobación de ayudas económicas del consistorio para la asistencia a los cursos compostelanos³⁸⁴, e incluso la propuesta de concesión de uno de los premios Ciudad de Pontevedra a “Música en Compostela” “por sus inolvidables veladas musicales en nuestra ciudad”³⁸⁵.

El final del Festival de la Canción Gallega

La desaparición del FCG coincidió con el fin del mandato de José Filgueira Valverde como alcalde de Pontevedra, lo que demuestra su absoluta implicación en él, iniciada apenas un año después de su acceso al cargo. En acta municipal de 10 de junio de 1968 se recoge la salida de Filgueira del cargo y su sustitución por Ricardo García³⁸⁶; y ese mismo verano ya no hubo festival. Esta suspensión no estaba en absoluto prevista, a juzgar por informaciones de diciembre de 1967 en las que se hablaba de la edición del año siguiente, adelantada al mes de febrero:

Con objeto de perfilar el programa de los actos y festejos a desarrollar con motivo del IV Concurso-Exposición Internacional de la Camelia que este año corresponde organizar a Pontevedra capital, se celebró una interesantísima reunión en el Palacio Municipal. [...] El Sr. Filgueira Valverde expuso a los reunidos el objeto de la reunión y su deseo de que se ligaran con la exposición de la camelia las tradicionales fiestas que en el mes de febrero llevan a cabo todas las entidades recreativas de la capital y que a ser posible también se dedicarían unos días a las jornadas del «Festival de la Canción Gallega», ya que se estiman más aptas estas fechas para su celebración que las de Verano. [...] acordaron que el concurso-exposición de la camelia se celebre los días 3,4 y 5 de febrero. Los días 10 y 11 se celebrarán festivales de canciones y danzas gallegas, y el 12, 13 y 14 se llevará a cabo el «Festival de la Canción Gallega» para el que se esbozaron interesantes iniciativas y sugerencias³⁸⁷.

A modo de despedida nostálgica de “su” festival, Fernández-Cid le dedicó un artículo en *ABC* a mediados de julio de 1968, con el significativo título de “«Requiem» por el Festival Pontevedrés de la Canción Gallega” (ver anexo 24). En él aducía varias ideas

³⁸³“Se celebran en Pontevedra las eliminatorias del Concurso para conceder el Premio “Manuel Quiroga” [...] y que con este motivo se encuentran en nuestra capital el Jurado y la Dirección de Música en Compostela y relevantes personalidades de la música nacional”. Actas de la Comisión Permanente Municipal, tomo 83, pp. 106-106V. Archivo Municipal

³⁸⁴ Actas de la Comisión Permanente Municipal, tomo 96, p. 78V, sesión ordinaria de 30 de agosto de 1967. Archivo Municipal

³⁸⁵ Actas de la Comisión Permanente Municipal, tomo 97, pp. 93V-94, sesión ordinaria de 17 de enero de 1968. Archivo Municipal

³⁸⁶ Actas del Ayuntamiento de Pontevedra, tomo 31, p. 37 v, 10 de junio de 1968. Archivo Municipal.

³⁸⁷ “Ante las fiestas de la camelia. Se celebró (sic) en el ayuntamiento en la que quedó perfilado el programa a desarrollar”, *El Pueblo Gallego*, 6 de diciembre de 1967, 12.

interesantes al objeto de sintetizar algunas de las cuestiones que hemos desgranado sobre el festival en páginas precedentes. Así, explicaba sus diferencias respecto de los numerosos festivales de canción ligera, pese a ciertas críticas: “Era un festival “distinto”, no multitudinario; incluso no libre por completo de reservas en el juicio de algunos sectores, so pretexto de la fidelidad “folklórica”; un festival que en nada recordaba el mundo de los nacionales de la canción ligera”³⁸⁸. Y, a continuación, definía claramente cuáles fueron, en su opinión, los dos objetivos del festival:

El festival a que me refiero, tenía con solo unos centenares de adictos una finalidad básica y otra secundaria también permanente. Esta última la de celebrar algunas sesiones que enmarcasen la que podríamos llamar protagonista, en las que cupiese oír buen número de “lieder” y canciones de concierto de todas las épocas y países. La esencia, con todo; la razón del empeño, buscaba no ya el conocimiento y difusión, sino la creación de un repertorio de canciones gallegas de concierto.

Aún más, no negaba la voluntad unitaria del proyecto que conformaban los dos volúmenes. estrenados en Ourense y el propio FCG:

Se trataba de conseguir para Galicia, país que puede considerarse lírico por su fuerza inspiradora y también por la capacidad musical intuitiva de sus gentes, un repertorio de canciones de concierto que no poseía. Con el apoyo generosísimo de los más calificados compositores sinfónicos de España, merced a la dedicación personal que todos le hicieron con la base de poesías gallegas, se formaba todo un “cancionero” de concierto, en el que el artista nos daba su visión propia de Galicia; con el estímulo y las sugerencias que les brindaban unos versos inspirados. El músico ni buscaba premios ni encargos, ni quería retribuciones, ni aún exigía, promesas de ediciones o publicaciones discográficas. Tan solo el estreno, la seguridad de que la canción se interpretaría en Ourense primero; después a partir de los dos bloques iniciales de canciones, en Pontevedra.

Para concluir apostando por la continuidad del proyecto de creación de repertorio de canción gallega de concierto en un futuro próximo:

Un gobernador civil orensano, Vicente Muñoz Calero y un paisano colega en la crítica y director del Conservatorio de Ourense, Antonio Iglesias, dieron espaldarazo y vida feliz a los estrenos en la ciudad de las Burgas. Pontevedra, la “boa vila” se lo concedió en siete años inolvidables a cerca de treinta sesiones que forjan la historia de su festival. Las animó con su contagiosa voluntad de servicio a las causas artísticas y culturales, José Filgueira Valverde, mientras rigió los destinos de la Corporación Municipal. [...] Este año he sentido una “morriña” inocultable [...] que dicta horas más tarde el presente «réquiem» a un festival, con la esperanza de que no haya de ser definitivo. No importan nada los artífices, las personas, los procedimientos, el momento, la ciudad. Creo, en cambio, que interesa, y mucho, que la sustancia no se pierda: el incremento de un repertorio vocal de concierto que Galicia no tenía y que comenzaba a florecer con muy sazonados frutos.

³⁸⁸ Antonio Fernández Cid, “«Requiem» pro el festival pontevedres de la canción gallega”, *ABC*, 16 de julio de 1968, 89.

3.4. Los protagonistas de la iniciativa: autores (compositores y poetas) y difusores (intérpretes y conferenciantes)

Tras el minucioso examen desarrollado sobre las tres etapas del proyecto llevado a cabo por Antonio Fernández-Cid (sistema de encargo, estrenos, relaciones interpersonales e institucionales, circulación del repertorio, aspectos organizativos y principales actividades del Festival...) es hora ya de afrontar el núcleo principal de nuestra investigación: las cerca de 100 canciones (94 para ser exactos) que, gracias a la mediación de AFC, fueron escritas y estrenadas entre 1951 y 1967 y que constituyen un corpus que, por su interés intrínseco y significación global, requieren la atención investigadora que le venimos dedicando. Aunque el capítulo 5 se dedicará al análisis selectivo de un grupo representativo, en este epígrafe ofrecemos, de manera sintética, algunas consideraciones generales sobre los actores que se vieron implicados directa o indirectamente en algún momento de esta iniciativa.

3.4.1. Autores: compositores y poetas

Compositores

Son numerosos los testimonios escritos en la época, no solo por Fernández-Cid, sino por los autores de los prólogos de las ediciones de las colecciones o por periodistas y críticos musicales, donde se destaca la importancia y prestigio de todos aquellos que fueron llamados por el crítico gallego para formar parte de la iniciativa.

Recordemos, a este propósito, un fragmento del prefacio de Joaquín Calvo Sotelo a la edición de la primera colección en 1952 (ver anexo 2):

Para saber lo que en la mitad del siglo XX fue la canción española, nuestros nietos tendrán, necesariamente, que exhumar este florilegio que, bajo la rúbrica general de Fernández-Cid, han compuesto en su honor, doce compositores de nuestro tiempo. Recorred la lista: Guridi, Blancafort, Albert, Palau, Molleda, Montsalvatge, Arbó, Mompou, Leoz, Argenta, Toldrá, Rodrigo. Acaso, **no están todos los que son...Son, desde luego–y no es poco–todos los que están**³⁸⁹.

Si Vicente Risco, de manera menos expresiva, compartía la misma opinión en 1958³⁹⁰ (ver anexo 14), era el propio crítico, cinco años más tarde, quien enfatizaba esa

³⁸⁹ *Treinta y cuatro canciones* ...,15. Las negritas no forman parte del original.

³⁹⁰ “Antonio Fernández-Cid ha recabado de autores orensanos estos poemas y logró que **los más insignes compositores españoles** los convirtiesen en canciones”. *Treinta y cuatro canciones* ...,87. Las negritas no forman parte del original.

búsqueda del carácter representativo...

Parece justo recoger aquí la cita de un hecho sin precedentes: cuarenta y un músicos, **nombres decisivos del presente creador nacional**, sólo uno de ellos nacido en Galicia, han dedicado al autor de este libro concediéndole el honor máximo otras tantas canciones. [...]el estreno, la edición de estas canciones que ligán las más valiosas aportaciones individuales y ofrecen casi un panorama que merecería calificarse de antología de la canción³⁹¹.

Una simple ojeada al listado de compositores participantes en las distintas etapas de la iniciativa confirma que todas estas afirmaciones son ciertas y apenas exageradas, por más que estén dictadas desde la amistad o la implicación personal de ambos prologuistas y por el propio orgullo personal de Antonio Fernández-Cid como impulsor de la iniciativa. Se trata de un total de 59 autores, muchos de ellos representantes de las principales generaciones y estéticas compositivas del siglo XX hasta bien entrada la década de los 60: Generación de los maestros (Jesús Guridi, Óscar Esplá o Julio Gómez); Generación de la República (Fernando Remacha, Rodolfo Halffter, María Teresa Prieto); Neocasticismo (Joaquín Rodrigo, José Muñoz Molleda, Jesús García Leoz, Jesús Arámbarri); Generación del 51 (Cristóbal Halffter, Antón García Abril, Manuel Moreno Buendía, Albert Blancafort, Narcís Bonet, Manuel Castillo, Carmelo Bernaola, Ramón Barce, Manuel Angulo); y otras personalidades que sin adscribirse a un estilo concreto destacaron en la composición musical, como Xavier Montsalvatge, Gerardo Gombau o Rodríguez Albert³⁹².

Si analizamos cada una de las etapas del proyecto es patente que, mientras la primera colección favoreció a compositores con una carrera plenamente consolidada, el segundo volumen y los festivales pontevedreses integraron también a compositores de generaciones mucho más jóvenes, como los ya mencionados miembros de la Generación del 51, muchos de los cuales conformaron el grupo Nueva Música, presentado en el Ateneo de Madrid en 1958. Fernández-Cid se refería a esta convivencia generacional, y a la atención a posturas compositivas diversas, en un artículo con motivo del penúltimo Festival de la Canción Gallega de Pontevedra: “En la relación figuran músicos de todas las significaciones estéticas, de todas las edades: desde los ya octogenarios, a los que acaban de cumplir los veintitrés

³⁹¹ Fernández-Cid, *Lieder y canciones...*, 150-151. Las negritas no forman parte del original. En páginas posteriores del mismo volumen sigue insistiendo en remarcar el prestigio de los compositores implicados, utilizando para ello términos como “ilustre grupo de artistas” o “inspiraciones superiores”; y aún en la década siguiente apenas modificaba su opinión: “El Conservatorio de Orense [...]en los actos inaugurales patrocinó el estreno y la edición, por mecenazgo de la Diputación Provincial, de la segunda serie de veintidós canciones gallegas dedicadas al autor de este libro, con nómina de autores muy relevante”. Fernández-Cid, *La música española...*, 372.

³⁹² Marco, *Historia de...*

años”³⁹³.

El conjunto de autores a los que Fernández-Cid encargó canciones con texto gallego supone además una buena muestra de la escena musical española de aquellos años, puesto que entre ellos encontramos: directores de agrupaciones tan importantes como la Orquesta Nacional de España (Ataúlfo Argenta), la Orquesta Municipal de Barcelona (Eduard Toldrà, Rafael Ferrer), la Banda Municipal de Madrid (Jesús Arámbarri –que había dirigido anteriormente la Banda Municipal de Bilbao y la Orquesta municipal de la misma ciudad–, Victorino Echevarría) o la Banda de A Coruña (Rodrigo A. de Santiago); críticos musicales (José María Franco Brotóns, Sabino Ruiz Jalón); intérpretes (Javier Alfonso); profesores de instituciones como el Conservatorio de Madrid (Jesús Guridi, Miguel Asins Arbó, Victorino Echevarría, Gerardo Gombau), el Conservatorio de Barcelona (Joan Pich Santasusana, Rafael Ferrer) y de iniciativas como los cursos Música en Compostela (Óscar Esplá, Xavier Motsalvatge, Frederic Mompou); muchos de los miembros del Jurado (Jesús García Leoz, Julio Gómez, Jesús Guridi) y galardonados (Cristóbal Halffter, Manuel Castillo) del Concurso Nacional de Música; o personalidades pertenecientes a instituciones como el Consejo de la Música (Eduard Toldrà, Julio Gómez, Jesús Arámbarri, Ataúlfo Argenta, Frederic Mompou)³⁹⁴.

Por otra parte, y a diferencia de los volúmenes de 1951 y 1958, en que solo participaron compositores españoles, en los festivales pontevedreses de 1962, 1963, 1964 y 1966, se produce una decidida apertura a la integración de compositores extranjeros: concretamente, siete compositores portugueses (João Freitas Branco, Joly Braga Santos, Jorge Rosado Peixinho, Claudio Carneiro, Víctor Macedo, Ruy Coelho, Frederico de Freitas³⁹⁵ y el argentino Isidro Maiztegui. Sabemos, además, que Antonio Fernández-Cid también intentó involucrar al proyecto al menos a otros dos autores foráneos, el mexicano Blas Galindo y el argentino Alberto Ginastera. A este último caso ya nos hemos referido al tratar el procedimiento de encargo (véase página 124); sobre el primero, Fernández-Cid le comentaba en una carta a Filgueira en febrero de 1966: “Por mi parte, lo creo interesante y tengo promesas de canciones gallegas de Rodolfo Halffter, María Teresa Prieto, y el

³⁹³ Fernández-Cid, “Canciones de concierto con textos Gallegos en los festivales de Pontevedra”.

³⁹⁴ Pérez Zaldondo, “De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956”, 143.

³⁹⁵ Freitas fue, de hecho, el autor que más aportó al conjunto con un total de 10 canciones.

mejicano Blas Galindo, importantísimo”³⁹⁶. Este contacto con los compositores latinoamericanos (Maiztegui, Ginastera, Blas Galindo) y con autores exiliados españoles como María Teresa Prieto y Rodolfo Halffter, se explica seguramente en el contexto generado por los Festivales de América y España comentados anteriormene o alguna de las visitas de Fernández-Cid a estos países. Es posible que la intención de Fernández-Cid fuera internacionalizar el proyecto, estableciendo puentes con compositores de áreas con las que había lazos culturales importantes, tanto para Galicia como para toda España, caso de Portugal y Latinoamérica.

También fue en esta tercera etapa cuando se incorporan varias mujeres compositoras al proyecto (Esther Gloria Prieto, Maria Teresa Prieto, María del Carmen Santiago de Meras) que se unen a Matilde Salvador que ya había participado en el volumen de 1958; sin embargo, no se logra resolver la que es la mayor paradoja derivada del análisis de la nómina de compositores: la ausencia casi total de creadores “gallegos”, ya que solo 3 compositores implicados son gallegos (Antonio Iglesias, Antonio Iglesias Vilarelle y Esther Gloria Prieto).

La observación detenida de la nómina de compositores también permite encontrar en ella claras conexiones con ciertos elementos de la política cultural oficial. Por ejemplo, la correspondencia de ese “rejuvenecimiento” de los compositores presentes en la colección de 1958 con los nombres que, en diversos grados, comenzaron en esos mismos años a prodigarse en el palmarés de los Concursos Nacionales de Música . Como explica Germán Gan:

El galardón al concierto halffteriano abrió la puerta del CNM a los compositores más jóvenes: Calés Otero lo obtiene en 1954 y dos de las menciones honoríficas dela siguiente edición van a parar a manos de Manuel Castillo y Carmelo A. Bernaola, al inicio de sus carreras o incluso todavía en periodo de formación. Son los rastros más evidentes del uso del CNM por parte de la nueva generación como estrategia de integración en el tejido musical español de su tiempo [...] No se trató de una vía unívoca: en 1955 y 1956 son compositores mucho más asentados como Victoriano Echevarría y Ángel Mingote, los galardonados³⁹⁷.

Y tampoco puede obviarse que alguno de los encargos recayó en compositores, cuya reincorporación a la vida cultural oficial tuvo lugar en años bien próximos a su aparición en el proyecto; así, Óscar Esplá, que había sufrido el exilio, pero estaba de vuelta en España

³⁹⁶ Antonio Fernández-Cid, carta a José Filgueira Valverde, 6 de febrero de 1966. Archivo Documental del Museo de Pontevedra: Archivo Personal de José Filgueira Valverde ES.36038. APJFV /228-12.

³⁹⁷ Gan Quesada, “El concurso nacional de música durante el primer franquismo (1939-1959): una breve aproximación”, 159

desde 1950, compondrá la canción *O mayo* con texto de Curro Enríquez y perteneciente al segundo volumen³⁹⁸; o Fernando Remacha, que a pesar de permanecer en España, había sido silenciado y que también aporta una composición a la misma colección, *Nouturnio*, sobre un poema de José Luis López-Cid³⁹⁹.

De la perspectiva estilística se tratará más particularmente en el capítulo analítico; avancemos, no obstante, que existió una gran variedad de acercamientos, como se puede intuir del amplio abanico de generaciones de compositores implicados, de sus muy diferentes formaciones y de sus disímiles horizontes estéticos en el momento de su participación en el proyecto. Además, es destacable que, mientras algunos de los compositores eran habituales del género de la canción lírica, como Toldrà, Mompou o Rodrigo, en otros muchos casos la aportación a las antologías promovidas por Fernández-Cid supuso una *rara avis* en sus catálogos, como sucede con Manuel Parada, más conocido como compositor cinematográfico, o significó una incursión excepcional en trayectorias alejadas de la escena creativa, como fue el caso de Ataúlfo Argenta, sin apenas producción propia.

La implicación de los compositores en la iniciativa no fue, como es natural, uniforme en cuanto al número de canciones compuestas y a las etapas en las que participan. Del total de 59 compositores, solo 15 aportan más de una obra: Federico de Freitas (10), Manuel Parada (7), Antón García Abril (4), Victorino Echevarría (4), José Buenagu (3), Esther Gloria Prieto (3), Rafael Ferrer (2), Sabino Ruiz Jalón (2), Isidro Maiztegui (2), Antonio Iglesias Vilarelle (2), María Teresa Prieto (2), Vicente Asencio (2), Matilde Salvador (2), María del Carmen Santiago de Meras (2), Juan Pich Santasusana (2). En cuanto a la distribución temporal de estas aportaciones, sólo encontramos a 6 de ellos en más de una de las fases del proyecto: Manuel Parada, Antón García Abril, Victorino Echevarría, Rafael Ferrer, Vicente Asencio y Matilde Salvador, todos con una composición para el volumen de 1958 y el resto estrenadas en alguna de las ediciones del Festival de la Canción Gallega.

Independientemente de su edición en los volúmenes colectivos de 1951 y 1958, algunos de estos autores publicarían posteriormente sus piezas a modo de ciclo de manera conjunta, e incluso, en algún caso, completándolos con canciones que no se habían llegado a estrenar en el marco que aquí estudiamos. Sirvan de ejemplo los de las *Cuatro canciones*

³⁹⁸ García, *El regreso de Óscar Esplá a Alicante en 1950...*

³⁹⁹ Vierge, *Fernando Remacha...*

sobre textos gallegos para voz y piano de García Abril (todas con textos de Rosalía de Castro, salvo la primera que utiliza un poema de Álvaro de las Casas y publicadas como colección en 1992), que engloba “Coita” estrenada en 1958, “Todo é silencio” de 1961, y “Cando vos oyo tocar” y “Has de cantar meniña gaiteira”, ambas de 1965; o el *Ciclo de canciones gallegas* de Victorino Echevarría, formado por seis canciones –entre las que no se encuentra “Cantigas ao ouvido” de 1958–, pero que sí contiene los siguientes títulos: “Enterro do neno pobre” (texto Luis Pimentel), “O camiño do monte” (texto Uxío Novoneyra), “¡Ai, capitán!” (texto José María Díaz Castro), “Hai que traballar” (texto Aquilino Iglesias Alvariño), “Abrente” (texto Augusto Casas) y “Panxoliña” (texto José Ramón Fernández-Oxea), de los que solo se llegaron a estrenar en Pontevedra el segundo, cuarto y sexto.

Por otro lado, algunos autores se implicaron en otras labores dentro de la iniciativa, participando como miembros de alguno de los jurados de los concursos de composición celebrados en Pontevedra. Fue este el caso de Jesús Arámbarri, Antonio Iglesias y Victorino Echevarría en 1960, y de Gerardo Gombau y Javier Alfonso en 1962.

Para terminar, presentemos de manera resumida algunos datos numéricos aportados en las líneas precedentes:

TOTAL COMPOSITORES: 59

Portugueses: 7	Mujeres: 4/59	Compositores con más de una canción: 15/59
Argentinos: 1	Hombres: 55/ 59	
Gallegos: 3		Compositores que componen en más de una etapa: 6/59
Resto de España: 49		

Podemos concluir por tanto que existe una presencia mayoritaria de españoles (52/59) y hombres (55/59) –recordemos que la doble apertura a extranjeros y mujeres solo se da en la tercera etapa–, una muy escasa representación de autores gallegos (3/59) y que más de una cuarta parte repite contribuciones (15 sobre 59). Se ve además que 6 autores participan en distintas etapas del proyecto, todos ellos siguiendo la misma pauta de repetición anteriormente comentada (de la colección de 1958 al período 1960/67).

Poetas y Poemas

El conjunto del repertorio que estudiamos en esta investigación está formado, como sabemos, por 94 piezas. En ellas se utiliza un total de 92 poemas, puesto que dos textos aparecen repetidos: *Pontevedra*, de Luis Amado Carballo, que sería puesto en música por Carmelo Bernaola en 1962 y por el portugués Ruy Coelho en 1963; y *Campanas de Bastabales*, de Rosalía de Castro, utilizado por Claudio Carneyro y Antón García Abril en 1963 y 1965 respectivamente.

Los 92 poemas seleccionados pertenecen a 45 escritores distintos, siendo los más recurrentes Rosalía de Castro y Fernández-Oxea, con 10 poemas cada uno (el segundo presente en todas las etapas de la iniciativa), seguidos muy de cerca por Ramón Cabanillas con 7: entre los tres conforman casi un 30 por ciento del corpus (27/92).

Pese a ello, la elección de escritores es abarcadora, ya que incluye a muchos de los autores más representativos de la literatura gallega del último tercio del s. XIX y primeras seis décadas del XX, pertenecientes a movimientos como el *Rexurdimento* (Rosalía de Castro, Curros Enríquez, Lamas Carvajal), *Xeración “Entre dous séculos”* (Noriega Varela, Ramón Cabanillas), *Grupo Nós* (Otero Pedrayo, Vicente Risco), *Xeración de 1936* (Fermín Bouza Brey, Aquilino Iglesias Alvariño, Amado Carballo, Celso Emilio Ferreiro, Xosé María Álvarez Blázquez, Pura Vázquez), *Promoción de enlace* (Luz Pozo, Antonio Tovar, Manuel Cuña Novás, M^adel Carmen Kruckenberg) o *Xeración das Festas Minervais* (Uxío Novoneyra)⁴⁰⁰.

De ese carácter representativo da muestra fehaciente el hecho de que casi dos

⁴⁰⁰ Terminología de Méndez Ferrín consultada en el manual: Dolores Vilavedra, *Historia da literatura galega* (Vigo: Galaxia, 1999).

tercios de los poetas están recogidos en las *Escolmas* (Antologías) que la editorial Galaxia publicó en la década de 1950; en concreto, es decir 29 de los 45 escritores están presentes en los volúmenes III⁴⁰¹ y IV⁴⁰² de esas recopilaciones, que editó Fernández del Riego en 1957 y 1955, respectivamente⁴⁰³. Estas antologías supusieron un referente importante que sin duda no pasó desapercibido a Fernández-Cid, ya que además de los autores, 18 poemas específicos empleados por los compositores de sus colecciones coinciden con los recogidos por Fernández del Riego –es decir, casi un veinte por ciento del total–, incluido *Ao lonxe* de Otero Pedrayo, musicalizado por Antonio Iglesias para la segunda colección de 1958 y que figura en la *Escolma* como inédito⁴⁰⁴, lo que confirmaría que ésta sí fue consultada.

Además de su representatividad, el criterio de origen geográfico de los autores de los textos fue utilizado al menos en dos ocasiones para elegirlos. En el volumen de canciones de 1958, los escritores fueron todos de origen orensano, como queda ya patente en el mismo título de la colección: *Veintidós canciones sobre textos de poetas orensanos dedicadas a Antonio Fernández-Cid de Temes*; mientras que, con motivo de la tercera edición del FCG de Pontevedra –según constatamos por carta de Antonio Fernández Cid a Rodrigo A. de Santiago, el propósito fue proponer un conjunto de canciones de escritores pontevedreses: “Ayer pronuncié, en la Semana pontevedresa de Madrid, una conferencia con canciones gallegas de los ciclos anteriores, dedicadas a mí. Hablamos del próximo San Benitiño. Surgió la idea de estrenar alguna canción más, sobre versos pontevedreses”⁴⁰⁵. De hecho, hemos confirmado que, de las obras estrenadas en esa edición, todos los autores literarios, salvo Rosalía de Castro, eran efectivamente originarios de la ciudad de Pontevedra o de algún pueblo de la provincia .

La inclusión de algunos otros escritores, sin obviar su valía particular, debe seguramente achacarse a razones de amistad o contacto directo con ellos del crítico orensano. Son, por ejemplo, los casos de Vicente Risco, Fernández-Oxea o Baldomero Isorna, amigos personales de Antonio Fernández-Cid a quienes solicitó directamente poesías como atestiguan cartas y poemas– de Fernández-Oxea e Isorna– con dedicatorias

⁴⁰¹ Francisco Fernández del Riego, ed., *Escolma de poesía galega III: o século XIX* (Vigo: Galaxia, 1957).

⁴⁰² Fernández del Riego, ed., *Escolma de poesía galega IV...*

⁴⁰³ El volumen III (s. XIX) fue publicado posteriormente al IV (os contemporáneos).

⁴⁰⁴ Fernández del Riego, *Escolma de poesía galega IV...*70.

⁴⁰⁵ Antonio Fernández-Cid, carta a Rodrigo A. de Santiago , 10 de mayo de 1962. Eresbil: archivo vasco de la musica.: Fondo Rodrigo A. de Santiago A-148/ J-059.

personales custodiadas en el fondo del crítico. No es descabellado pensar que, sobre todo en el segundo volumen (1958), de carácter propiamente orensano, algunos escritores tuviesen amistad con el propio Fernández-Cid o que le fueran recomendados por terceros: así, Vicente Risco podría haber sugerido la colaboración de su amigo José Luis López Cid o de Antonio Tovar, que formaba parte de su familia.

En otros casos, el criterio de elección de los poemas pudo deberse a homenajes o conmemoraciones, como la elección en 1962 de un poema de Julio Camba, fallecido solo unos meses antes, o el uso de textos de Valle Inclán en 1966 y 1967, en torno al centenario de su nacimiento

Otro aspecto remarcable es la inmediatez cronológica de muchos de los textos respecto de su puesta en música. En el caso de las dos primeras colecciones, encontramos la canción *Chove*, de Manuel Palau (1951), que utiliza un poema de Fernández-Oxea inédito hasta dos años después, en su libro *Berzas*; por su parte, los poemas de Celso Emilio Ferreiro seleccionados para la segunda colección de 1958, musicalizados por el matrimonio Asencio-Salvador, pertenecían al poemario *O sonho sulagado*: “O neno preguntaba” e “Eu en ti”, dado a conocer en 1955; y también de este año databan los textos de Ángel Lázaro (*Teño que non teño*) y Pura Vázquez (*Lúa de vrau*)⁴⁰⁶ sobre los que compondrían canciones Roberto Pla y Rafael Ferrer en 1958. Esta circunstancia es también común en las canciones destinadas a las sucesivas ediciones del festival pontevedrés: los dos poemas de Pura Vázquez “Bailando a muiñeira” y “As pontes”, empleados por José Buenagu en 1964, habían sido publicados el año anterior en *A saudade e outros poemas*, dentro de la colección Salnés de la editorial Galaxia; en tanto los poemas de Ernesto Guerra da Cal “Instante”, “Desespero”, y “Cantiga Antiga”, estrenados como canciones en 1966 por los compositores José María Evangelista, Vicente Asencio y Matilde Salvador, databan apenas de 1963, cuando fueron publicados, también por Galaxia, dentro del volumen *Rio de sonho e tempo 1959-1962..*

Bajo esta misma perspectiva, pero de manera singular, destacan otros dos textos: la *Cantiga para festa de Lérez*, de Filgueira Valverde, escrita *ad hoc* para el festival pontevedrés⁴⁰⁷ y que convertiría en canción Buenagu en el año 1964 –lo que demuestra

⁴⁰⁶ Este poema de Pura Vázquez ya había aparecido anteriormente, en 1952 en el número 6 de la revista *Tapal*, editada en la localidad coruñesa de Noia.

⁴⁰⁷ Teresa López, “Cantares antigos e vellas ermidas: a poesía de Filgueira Valverde”, *Boletín da Real Academia Galega* 376 (2015): 60.

que la iniciativa que analizamos no solo generó nueva música, sino también alguna aportación creativa en el campo de la literatura–; y “Paisaxe en primavera”, del escritor Ángel Sevillano, que fue puesto en música en 1962 por el compositor José María Franco aún antes de su publicación, demorada hasta su inclusión en el libro *As dornas da preguiza*, de nuevo parte de la colección Salnés de la editorial Galaxia en 1963.

Es evidente la estrecha relación del proyecto de Antonio Fernández-Cid con las publicaciones de la importante editorial Galaxia, nacida en 1950 y de la que trataremos extensamente en el cuarto capítulo de la tesis. Sin embargo, también hemos encontrado vínculos con algunas otras iniciativas que dieron cabida a la poesía en gallego tras los duros años de la posguerra, como la Colección Benito Soto, la colección Alba de Vigo o la revista *Sonata Gallega* de Pontevedra, puesto que poemas presentados como canciones en diversos momentos del proyecto de Antonio Fernández-Cid se publicaron en ellas. Fueron estos los casos de “Amiga” (*Poemas de ti e de mín*) de Xosé María Álvarez Blázquez –musicalizado por Frederico de Freitas; “Tecelana” (*Fabulario Novo*) de Manuel Cuña Novas y música de Julio Gómez, poemas ambos publicados en la Colección Benito Soto en 1949 y 1952, respectivamente; así como “Cantiga do vento” de María del Carmen Kruckenberg (perteneciente a la obra homónima impresa en la Colección Alba de Vigo en 1956), cuya versión musical asumiría de nuevo Freitas.

Un caso especialmente curioso lo constituye el poema *As sete ondas*, de Ramón Vidal Maquieira, que había sido publicado en el n.º 9 de la revista pontevedresa *Sonata Gallega* en 1946 y que fue estrenado en 1966 con música de Frederico de Freitas. En una carta a Fernández-Cid, Filgueira le transcribe parte del contenido de una misiva que le había enviado el autor del poema al que nos estamos refiriendo en la que se puede observar que el tema de los derechos de autor, al menos en lo que a los poetas se refiere era un poco laxo por aquel entonces:

Con motivo del VII Festival de la Canción Gallega, que tuvo lugar el 12 de Julio pasado en esa Ciudad y del que Vd. fue su alma-mater, se estrenó en dicho Festival la Canción “AS SETE ONDAS” con música de Federico de Freitas y cuya letra es de un poema mío, publicado en la revista “SONATA GALLEGA” de Pontevedra, de la que era Director Don Ramón Peña. La noticia que me llegó en aquella fecha un poco tarde, por mediación de mi esposa la Maestra del Burgo, fue una gran alegría para mi y mis pequeños no cabían en si de gozo al saber que dicha canción “As sete ondas” iba a ser grabada en discos. Y como quiera que a estas alturas no se a quién

dirigirme para saber si dicha canción se gravó [*sic?*] en discos y donde pueden adquirirse éstos, es por lo que permito dirigirme a Vd. como organizador de dichos Festivales⁴⁰⁸.

En algunas ocasiones, Fernández-Cid subrayó su responsabilidad en la elección de los textos, complementaria a los encargos de las canciones y a la impartición de las conferencias previas a los conciertos en los que se interpretaba este repertorio⁴⁰⁹. No obstante, y como ya hemos comentado al referirnos a los procedimientos de encargo, en algunos casos dejó en manos de los escritores la elección de poemas aptos para la puesta en música (Fernández-Oxea, Filgueira), o bien que fueran estos quienes seleccionaran los de terceros; así, Filgueira envió textos de Valle Inclán a Fernández-Cid en 1967 –entre ellos unos de los pocos poemas en gallego de Don Ramón, *Cantigas de vellas* y *Cantigas Gallegas*–, por lo que se deduce de la correspondencia cruzada: “Gracias por las poesías. [...] Mando a Pich Santasusana los de Valle Inclán”⁴¹⁰. Por cierto, la consulta de la antología que el propio Filgueira preparaba ya en 1935 sobre los poetas contemporáneos gallegos, por encargo del Seminario de Estudios Galegos (y que se publicó póstumamente por Xesús Alonso Montero en 2008⁴¹¹) no depara, curiosamente, ninguna coincidencia exacta de sus textos con los puestos en música en la etapa pontevedresa del proyecto de Antonio Fernández-Cid. Sin embargo, ese mismo volumen – cuyo título original *Os poetas de 1935. Antoloxía consultada do Seminario de Estudos Galegos* difiere en parte del de su edición moderna– sí corrobora el carácter representativo de los textos finalmente seleccionados: en él, Filgueira pretendía incluir al menos catorce de los poetas que también encontramos en la iniciativa impulsada por Fernández-Cid⁴¹².

Sobre las características que los poemas debían presentar para ser idóneos para la iniciativa, Fernández-Cid dejó bien claras sus preferencias temáticas en algunos artículos periodísticos. Así, en julio de 1965, y con motivo de la sexta edición del Festival, escribía

⁴⁰⁸ José Filgueira Valverde, carta a Antonio Fernández-Cid, 29 de marzo de 1967. FJM: Colección Antonio Fernández-Cid ES.28006.BFJM.

⁴⁰⁹ “No se olvide que el crítico aquí no se limitaba como en otras oportunidades, a elegir tema, prepararlo y pronunciar ante el público su disertación; que había de seleccionar poesías, recabar el concurso de músicos amigos, lograr que realizasen el trabajo, elegir intérpretes de solvencia” Fernández Cid, “«Requiem» por el festival ...”.

⁴¹⁰ Antonio Fernández-Cid, carta a José Filgueira Valverde, 27 de enero de 1967. Museo de Pontevedra. Archivo Documental: Fondo Filgueira Valverde 228-13.

⁴¹¹ Xosé Filgueira Valverde, *Os poetas galegos (1936) Antoloxía Consultada* (Pontevedra: Museo de Pontevedra, 2008).

⁴¹² Ocho poetas se incluyen en la publicación editada por Alonso Montero, y de los otros seis, Filgueira no llegó a obtener respuesta en su momento por diversas razones, pero sí estaban previstos en un principio tal y como se explica en la introducción de la publicación consultada). Los 8 incluidos son: Álvaro de las Casas, Celso Emilio Ferreiro, Ramón Otero Pedrayo, Florencio M. Delgado Gurriarán, Augusto Casas, Ángel Sevillano, Aquilino Iglesias Alvarinho y Xosé M^a Álvarez Blázquez. Los 6 proyectados: Lorca, Ramón Cabanillas, Euxenio Montes, Noriega Varela, Vicente Risco y Xerardo Álvarez Limeses.

en *La Vanguardia Española*:

Lo significativo y fundamental no es sino que cada año se estrenan canciones gallegas contemporáneas, escritas por compositores de España de otros orígenes, que se han visto captados por el embrujo de nuestra lengua y que, a través de ella, se han enamorado, se han inmerso en sus peculiaridades de paisaje, tipismo, costumbres y acentos⁴¹³.

Y al año siguiente, en este caso para la revista *Blanco y Negro*, insistía en ideas similares:

Todos ellos ganados por la belleza de los mejores versos galaicos—de Rosalía y Curros, a Risco, Cabanillas, Blanco Amor, Noriega Varela, Filgueira, López-Cid, Tobar, Julio Camba, Valle Inclán, Pura Vázquez, en relación deliberadamente anárquica y forzosamente incompleta—han escrito melodías que cantan su paisaje, sus costumbres, sus peculiares sentimientos de amor, nostalgia, fiesta, religiosidad⁴¹⁴.

Incluso en algunas cartas consultadas se puede entrever, de manera directa o mediada, la predilección de Antonio Fernández-Cid por este tipo de rasgos temáticos: en 1966, Fernández-Oxea le comentaba lo siguiente en una misiva referenciada ya unas páginas atrás: “Te envío esas siete poesías mías en las que se tratan los temas que te interesan y en tu carta me decías: una canción de amor (van dos para que escojas la que mejor te parezca) otra de cuna, una campesina, otra marinera, una de muerte y otra de fiesta”⁴¹⁵; y un año más tarde, era Filgueira Valverde quien explicaba al pianista y compositor Félix Lavilla, junto al envío de un par de poemas, las preferencias de Fernández-Cid en materia textual:

Le envío un par de letras para cantar a fin de que pueda satisfacer nuestro deseo de estrenar alguna canción suya este año en la semana dedicada a la “Canción Gallega”. He escogido dos poemas míos [...] los más leves de ritmo que he podido elegir, porque Antonio me pide letra “corta, alegre, immeditata”⁴¹⁶.

Una lectura del conjunto de los poemas que conforman el repertorio de canción estudiado confirma que la gran mayoría se circunscriben con fidelidad a las categorías insinuadas o reconocidas por Fernández-Cid en las fuentes anteriormente mencionadas: amor, paisaje/naturaleza, nostalgia, costumbres, fiesta o tipismo, aunque también se abordan aspectos más espinosos, como el de la emigración. Además, hemos observado que algo más de la cuarta parte de los textos (24/92) poseen implícito algún elemento

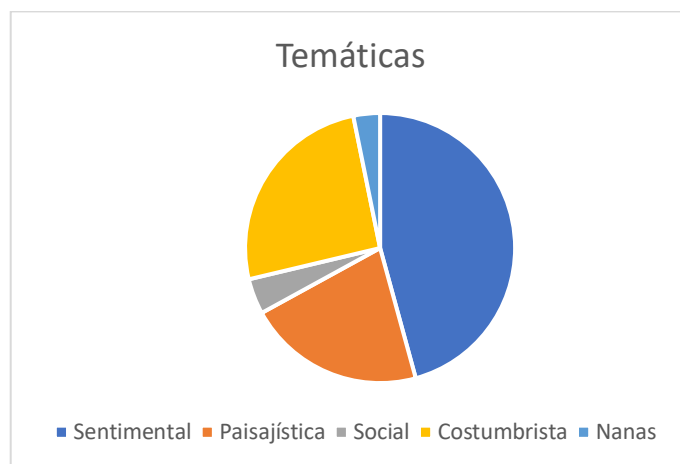
⁴¹³ Fernández-Cid, “Canción de concierto y canción popular en el festival de Pontevedra”.

⁴¹⁴ Fernández-Cid, “Canciones de concierto con textos gallegos en los Festivales de Pontevedra”.

⁴¹⁵ José Ramón Fernández-Oxea, carta a Antonio Fernández-Cid, 17 de diciembre de 1966. FJM: Colección Antonio Fernández-Cid ES.28006.BFJM

⁴¹⁶ José Filgueira Valverde, carta a Félix Lavilla, 25 de enero de 1967. Archivo Documental del Museo de Pontevedra: Archivo Personal de José Filgueira Valverde ES.36038. APJFV /228-13.

musical en el título (canción, cantiga, muiñeira,...). Este análisis general arroja el siguiente gráfico de distribución temática:



Tal y como se puede observar en la representación, el predominio de la temática sentimental (en conceptos básicos como amor, “morriña” o angustia) es claro (46%), con un total de 43 poemas, seguida de la categoría costumbrista (26%) con 24 y la paisajística con 20 (21%). Tan solo 4 poemas abordan temas sociales (4%), principalmente el problema de la emigración que tanto sufrió históricamente Galicia, mientras los 3 restantes (3%) son “canciones de berce” (nombre de las nanas en gallego).

Esta preferencia por determinados temas en la elección de los poemas se hace aún más evidente si consideramos que, en algunos casos, pertenecen al catálogo de autores, como Rosalía de Castro, Celso Emilio Ferreiro o Ramón Cabanillas, en los que el elemento de crítica social es decisivo, una dimensión ausente de esta antología musical, quien privilegia de ellos poemas mucho más “inocentes”. Comparemos, para avalar esta afirmación, algunos ejemplos:

En primer lugar, dos fragmentos de Rosalía de Castro (*Cantares gallegos*), uno desde una perspectiva reivindicativa y otro de temática amorosa, precisamente puesto en música por Jesús García Leoz en la primera colección dedicada al crítico orensano:

Probe Galicia, non debes.
Chamarte nunca española,
Qu’España de ti s’olvida

Nasín cand ‘as prantas nasen
n’o mes das froles nasín,
n’unha alborada mainiña,

Cando eres, ¡ay!, tan hermosa
Cal si na infamia naceras,
torpe, de ti se avergonza,
i a nai que un fillo despreza
nai sin corazón se noma.

(“A gaita gallega”, IV).

n’unha alborada d’abril.
Por eso me chaman Rosa,
máis a do triste sorrir,
con espiñas para todos,
sin ningunha para ti.

(“Nasín cando as prantas nasen”)

Seguidamente, proponemos parte de dos poemas de Celso Emilio Ferreiro, el primero perteneciente a su obra *Longa noite de pedra* (1962) y el segundo a *O soño sulagado* (1955), este último puesto en música por Vicente Asencio en la colección de 1958.

Lingua proletaria do meu pobo
eu fáloa porque sí, porque me gusta
porque me peta e quero e dame a gaña
porque me sai de dentro, alá do fondo
dunha tristura aceda que me abrangue
estrelas?
ao ver tantos patufos desleigados,
pequenos mequetrefes sin raíces
que ao pór a garabata xa non saben
afirmarse no amor dos devanceiros
falar a fala nai,
a fala dos abós que temos mortos,
e ser, co rostro erguido,
mortos?
mariñeiros, labregos da lingoaxe,

¿De qué lugar ñoto ven o vento?
e ónde se vai o vento cando marcha?
¿Quén lle ensinou ao vento xeografía?
O neno preguntaba:
¿Dorme o vento no mar o unas
¿Dorme no val ou dorme na montana?
¿Dorme no colo verde dos piñeiros?
¿Sabe que hai Dios o vento?
O neno preguntaba:
Iste vento que xoga cos meus rizos
¿será o anxo da garda?
¿será o vento a voz dos que están
O neno preguntaba:

remo i arado, proa e rella sempre.
gándara

(“Deitado fronte ao mar”).

Pero o vento fuxía indiferente pol’a

(“O neno preguntaba”)

Por último, presentamos la comparación entre dos extractos de Ramón Cabanillas, el primero perteneciente a *Da terra asoballada* (1917) y el segundo publicado en *El Pueblo Gallego* el 25 de julio de 1935.

Validos de treidores
a noite da Frouseira
á patria escravizaron
uns reises de Castela.
Comestas polo tempo,
xa afloxan as cadeas...
¡irmáns asoballados
de xentes estranxeiras,
ergámo-la bandeira azul e branca!
¡E ó pé da enseña da nazón galega
cantémo-lo dereito
a libertar a Terra!

(“En pé”)

Tece, tecedeira, tece
no liño torzal
tece, tecedeira, tece
o arrolo do tan-tan!
Vas velliña tecedeira
mais velliña como vas
inda eres a primeira
de Lalín á veira mar
A vida enteira tecendo
nunca tecido darás
tece, tecedeira, tece
tece no liño torzal.

(“Cantiga da tecedeira”)

Como es obvio, los poemas de la columna izquierda nunca podrían formar parte de la antología que estudiamos, si tenemos en cuenta el contexto sociopolítico que la vio nacer, el apoyo oficial que recibió y las tendencias ideológicas de su impulsor. Por otra

parte, el énfasis en ciertos temas tópicos se corresponde, como discutiremos en detalle en el siguiente capítulo, con la imagen de lo gallego que se quería impulsar durante el franquismo.

Para terminar con este apartado referido a los textos y poetas hemos decidido plantear de manera esquemática algunos de los datos expuestos en las líneas anteriores:

TOTAL POEMAS: 92

TOTAL ESCRITORES: 45

TOTAL POETISAS: 3/ 45

POETAS PRESENTES EN *Escolmas Galaxia*: 29 /45

TEXTOS PRESENTES EN *Escolmas Galaxia*: 18 /92

REPETICIÓN POETAS: 18/45

Rosalía de Castro 10 (5 *Follas Novas*, 4 *Cantares Gallegos* (1 repetida))

José Ramón y Fernández-Oxea 10

Ramón Cabanillas 7

Valle Inclán 4

Baldomero Isorna 4

Pura Vázquez 4

Luis Amado Carballo 3

Ernesto Guerra da Cal 3

Emilio Álvarez Blázquez 2

Xosé María Álvarez Blázquez 2

Xerardo Álvarez Limeses 2

Fermín Bouza Brey 2

Augusto Casas 2

Álvaro de las Casas 2

Curros Enríquez 2

Celso Emilio Ferreiro 2

Federico García Lorca 2

Vicente Risco 2

3.4.2. Difusores: intérpretes y conferenciantes

Intérpretes

No es nuestro propósito extendernos sobre los intérpretes principales de este repertorio. Sin embargo, sí merece la pena al menos una mención algo detallada de los protagonistas de sus estrenos y referencias discográficas contemporáneas a la iniciativa, cuya tabla sinóptica se establece del siguiente modo:

ETAPA	CANTANTE	PIANISTA
Estreno Colección 1951	Carmen Pérez Durías	Carmen Díez Martín
Estreno Colección 1958	Isabel Garcisanz	Carmen Díez Martín
Grabación 2 colecciones	M. ^a Teresa Tourné	Carmen Díez Martín
I Festival Pontevedra 1960	Dolores Cava	Carmen Díez Martín
II Festival Pontevedra 1961	M. ^a Teresa Tourné	Carmen Díez Martín

III Festival Pontevedra 1962	M. ^a Teresa Tourné	Carmen Díez Martín
IV Festival Pontevedra 1963	Carmen Pérez Durías	Carmen Díez Martín
V Festival Pontevedra 1964	Carmen Pérez Durías	Carmen Díez Martín
VI Festival Pontevedra 1965	Dolores Pérez	Carmen Díez Martín
VII Festival Pontevedra 1966	Dolores Pérez	Miguel Zanetti
VIII Festival Pontevedra 1967	Dolores Cava	Ana M. ^a Gorostiaga

Tabla 10: Intérpretes en cada una de las etapas de la iniciativa

Lo primero que podemos destacar tras un vistazo rápido a la tabla es que la interpretación en la iniciativa que estamos estudiando fue un campo casi exclusivamente femenino, a excepción de Miguel Zanetti. La siguiente observación es que, sin duda, Carmen Díez Martín fue la principal pianista en todo este proyecto, participando en estrenos, grabaciones, casi todas las ediciones del Festival de la Canción Gallega y otros recorridos posteriores de este repertorio que no incluimos en la tabla.

Un repaso a las trayectorias⁴¹⁷ de estos intérpretes, nos ofrece un retrato de figuras de un altísimo nivel que aportan todavía más prestigio a la iniciativa que estamos estudiando, en la que, como ya hemos comentado, fueron protagonistas también los más destacados compositores y poetas gallegos. Todos ellos tuvieron una brillante carrera, bien como solistas o concertistas (Isabel Garcisanz y Dolores Pérez actuaron en los principales teatros europeos, y María Teresa Tourné y Dolores Cava, además de papeles protagonistas en las salas operísticas más importantes del panorama nacional, formaron parte de algunas compañías que recorrían distintos puntos de la geografía española dentro del Plan Nacional de Festivales de España como la Compañía Lírica Amadeo Vives o la

⁴¹⁷ La mayoría de datos biográficos que se ofrecen han sido extraídos de los distintos programas de mano que sobre la iniciativa se conservan en el Fondo Personal de Fernández-Cid en la Fundación Juan March. FJM: Colección Antonio Fernández-Cid ES.28006.BFJM.

Compañía Lírica Española en el caso de Cava⁴¹⁸), o como catedráticos de importantes conservatorios y centros de enseñanza musical (fue este el caso de Carmen Díez Martín en el Conservatorio Superior de Madrid, Miguel Zanetti, Ana María Gorostiaga y María Teresa Tourné en la Escuela Superior de Canto de la capital, Dolores Pérez en el Conservatorio Superior de Alicante o Isabel Garcisanz en la Ecole Normale de Musique de Paris). Muchos de ellos recibieron distintos galardones y condecoraciones en reconocimiento a sus carreras como por ejemplo, la Medalla de Oro del Conservatorio de Madrid y la Gran Cruz de la Orden del 2 de mayo para Carmen Díez Martín⁴¹⁹, la Encomienda de Isabel la Católica para Miguel Zanetti⁴²⁰ o el Premio Nacional de Interpretación de Dolores Cava.

Es importante, sin embargo, señalar que en los años de los que estamos hablando no todos los intérpretes estaban en el mismo punto de sus carreras. María Teresa Tourné o Dolores Cava, por ejemplo, estaban iniciándose en el mundo profesional, la primera con una presentación “oficial” en el Ateneo de Madrid en 1960 (en Pontevedra participaría en las ediciones de 1961 y 1962) y Cava, cosechando un éxito apabullante en los cursos universitarios de Música en Compostela también en 1960, colaboraría ese mismo año en el Festival de la Canción Gallega, donde repetiría en la última edición en 1967. No debemos descartar que estas intervenciones en eventos liderados por un crítico de la influencia de Fernández-Cid, actuaran como catapulta en esos años iniciales. Corrobora esta hipótesis el hecho de que Carmen Pérez Durías acudiera a Pontevedra en 1964 con Herminia Losanz, a la que presentaban en los programas de mano como alumna destacadísima.

Otro dato significativo es que se trata de personalidades de origen madrileño, o que desarrollaron como en el caso de Carmen Díez Martín, gallega de nacimiento, su carrera en la ciudad. Vemos por tanto, que el hecho de que Fernández-Cid estuviese afincado en Madrid, hace que la iniciativa que estamos estudiando presente un protagonismo importante de personalidades del ambiente musical de la capital (compositores, miembros del jurado y también intérpretes), y ligadas casi todas a

⁴¹⁸“Dolores Cava”, Fundación Juan March, acceso el 20 de abril de 2021, <https://www.march.es/musica/publicaciones/buscadorMusica/ficha.aspx?p0=4&p5=4627>.

⁴¹⁹ “Concierto homenaje a Carmen Díez Martín”, SGAE, acceso el 20 de abril de 2021, <http://www.sgae.es/es-es/sitepages/EstaPasandoDetalleActualidad.aspx?i=4957&s=1&p=1>.

⁴²⁰ Alberto González Lapuente, “Fallece el pianista Miguel Zanetti, acompañante de las grandes estrellas”, *ABC*, 19 de febrero de 2008, 84.

instituciones como el Conservatorio Superior de la capital, su Escuela Superior de Canto o el Ateneo, bien en sus períodos de formación (Perez Durías y Teresa Tourné como discípulas de Lola Aragón) o posteriormente en el mundo profesional.

Por último cabe decir que algunas de las intérpretes como la pianista Carmen Díez Martín, o las cantantes Carmen Pérez Durías y María Teresa Tourné, serían colaboradoras asiduas de las conferencias impartidas por el crítico orensano, más allá de aquellas dedicadas al repertorio objeto de estudio.

Conferenciantes

Por último, nos referiremos a los intelectuales gallegos que colaboraron en el Festival de Pontevedra realizando algunas de las actividades ya comentadas: recitales poéticos, conferencias sobre temáticas relacionadas con distintos aspectos de la cultura gallega o introducciones sobre la poesía de algunas de las canciones gallegas de los ciclos dedicados a Antonio Fernández-Cid.

El número de estas personalidades asciende a 12 y un repaso a sus nombres confirma, al igual que sucedía con compositores, escritores e intérpretes, el alto prestigio y consideración intelectual de los protagonistas encargados de estas actividades de difusión paralelas, cuyas intervenciones se repartieron en cuatro ediciones del festival (1960, 1962, 1963 y 1964), en tres casos de manera reiterada. Algunos de los intelectuales son además poetas con textos seleccionados dentro de la antología musical que aquí estudiamos. Es el caso de Pura Vázquez con cuatro canciones sobre poemas suyos, Xosé María Álvarez Blázquez con dos, y Uxío Novoneyra, Filgueira Valverde y Otero Pedrayo con un poema cada uno.

ORADOR	EDICIÓN	INTERVENCIÓN
Antón Fraguas (1905-1999)	1960	<i>La canción popular</i>
José Filgueira Valverde (1906-1996)	1960	<i>La canción gallega medieval</i>
	1964	<i>Cantos de mayo</i>
Xosé M. ^a Álvarez Blázquez (1915-1985)	1960	<i>La canción romántica y sus derivaciones</i>
	1962	<i>Cantares gallegos</i>
	1964	<i>Panxoliñas</i>
Isidoro Millán (1922-2002)	1962	<i>Cabanillas para cantar</i>
	1964	presentador
Benito Varela Jácome (1919-2010)	1962	<i>Poesía de una generación orensana</i>
Álvaro Cunqueiro (1911-1981)	1962	<i>Canción gallega hoy y siempre</i>
Elena Quiroga (1921-1995)	1963	<i>La canción de cuna</i>
Pura Vázquez (1918-2006)	1963	<i>Canciones de infancia y juventud</i>
M. ^a Elvira Lacacci(1916-1997)	1963	<i>Canciones de amor</i>
Luz Pozo Garza (1922-2020)	1963	<i>Canciones de muerte</i>
Uxío Novoneyra (1930-1999)	1964	Recitado de lírica medieval
Nombre Otero Pedrayo (1888-1976)	1964	<i>Cantos de romería</i>

Tabla 11: Listado de conferencias y oradores en las distintas ediciones del Festival de la Canción Gallega de Pontevedra

La elección de estos colaboradores era responsabilidad de Filgueira Valverde, como se constata en la carta que Fernández-Cid le dirige en junio de 1962 para comentar algunos aspectos organizativos de la edición de aquel año. Al referirse a la distribución de las sesiones señala: “En las segundas partes, todas ellas ofrecen primeras audiciones. No te quejarás!: diez estrenos en tres sesiones, estrenos absolutos, recién escritos, no es mala contribución.–Vendrá, luego, la intervención de la figura vuestra que designes”⁴²¹. Por si fuera necesario reafirmar esta función de Filgueira, al menos otros dos documentos corroboran esta misma idea en años inmediatos al ya expuesto: así, en marzo de 1960, el alcalde pontevedrés comentaba a Xosé María Álvarez Blázquez :

Querido y admirado amigo:

Al poner en marcha el “Primer Festival de la Canción Gallega” la comisión organizadora tiene que dedicar un testimonio de gratitud a quien como V. ha venido trabajando en pro de la conservación y acrecentamiento del admirable tesoro de nuestra lírica popular. Al propio tiempo, le suplicamos que coopere con su actividad literaria al mejor éxito de nuestra iniciativa comentando aspectos de ella o sugiriendo ideas para su mejoramiento este año o en años sucesivos⁴²².

Mientras que, cuatro años más tarde, era el escritor Uxío Novoneyra quien se dirigía a Filgueira Valverde aceptando la invitación a participar en esa edición del festival y confirmando su asistencia a las sesiones⁴²³.

Si se revisa la biografía de los colaboradores de Filgueira, y la suya propia, es posible establecer muchos lazos y conexiones entre ellos, como su común pertenencia a algunas de las instituciones y empresas más fundamentales de la cultura gallega –de las que se habla en detalle en el siguiente capítulo– tanto de preguerra [Irmandades da Fala (IF), Seminario de Estudos Galegos (SEG), Partido Galeguista (PG), Real Academia Galega (RAG)], como posteriores [Instituto Padre Sarmiento de Estudos Galegos (IEGPS), Patronato de Rosalía de Castro (PR) o la editorial Galaxia (bien como directivos, bien como colaboradores)]:

⁴²¹ Antonio Fernández-Cid, carta a José Filgueira Valverde, 7 de junio de 1962. FJM: Colección Antonio Fernández-Cid ES.28006.BFJM.

⁴²² José Filgueira Valverde, carta a Xosé María Álvarez Blázquez, 28 de marzo de 1960, cit. en Pico Orjais, “Compositores portugueses no *Festival de la Canción Gallega de Ponte Vedra*”, 31.

⁴²³ Uxío Novoneyra, telegrama a José Filgueira Valverde, ¿ de 1964. Archivo Documental del Museo de Pontevedra: Archivo Personal de José Filgueira Valverde ES.36038. APJFV /228-11.

PERSONALIDAD	IF	SEG	PG	RAG	IEGPS	PR	Galaxia
Antón Fraguas	x	x	x	x	x	x	x
Filgueira Valverde	-	x	x	x	x	x	x
Xosé M ^a Álvarez Blázquez	-	-	x	x	x	-	x
Isidoro Millán	-	-	-	x	x	x	x
Varela Jácome	-	-	-	-	x	x	-
Álvaro Cunqueiro	-	-	x	x	-	-	x
Otero Pedrayo	x	x	x	x	x	x	x

Tabla 12: Convergencias de intelectuales en distintas instituciones gallegas

La mayoría de estos siete intelectuales compartieron ambiente e inquietudes culturales y galleguistas, aunque los más jóvenes, por obvias razones de edad, no pudieron participar de las instituciones más antiguas. Además, y tras la consulta de la ya referida antología que Filgueira preparaba poco antes de la Guerra Civil, hemos confirmado la amistad que algunos de estos autores profesaban a Filgueira: Cunqueiro le responde a su “inquerito”⁴²⁴ con la expresión “Meu Filgueira”⁴²⁵ y Xosé María Álvarez Blázquez, en un tono algo más protocolario, le designa como “Meu distinto amigo”⁴²⁶; además, en la introducción de la antología, su editor subraya la cercanía entre el alcalde pontevedrés y Otero Pedrayo ⁴²⁷.

⁴²⁴ Filgueira utilizó una metodología influenciada por la obra de Gerardo Diego *Poesía española. Antología 1915-1931* que consistía en una especie de antología consultada, en la que, el que sería alcalde de Pontevedra se ponía en contacto por medio de una especie de formulario cerrado con los distintos autores para solicitarles datos sobre su biografía, su poesía, sus lecturas o su concepción de la lírica.

⁴²⁵ Filgueira, *Os poetas...*, 283

⁴²⁶ Filgueira, *Os poetas...*, 302

⁴²⁷ “[...] la labor literaria de Filgueira es estrictamente contemporánea de la de Ramón Otero Pedrayo (1888-1976) aún siendo éste 18 años mayor. Muy amigos siempre, fueron afines a cuestiones tan importantes como su hondo catolicismo y conservadurismo político” Filgueira, *Os poetas...*, 15-16

Las relaciones personales de Filgueira no eran, naturalmente, el único nexo de unión entre los intelectuales que acudieron a Pontevedra. De hecho, existía un núcleo madrileño con autoras como M.^a Elvira Lacacci y Elena Quiroga (académica de la RAE) que, a pesar de ser gallegas, pasaron la mayor parte de su vida en Madrid, ciudad que en la que también vivía por aquellos años Uxío Novoneyra (1962-1966) que compartía tertulias en el famoso café Gijón con miembros del grupo Brais Pinto, del que formaba parte Fernández Oxea, poeta con una importante aportación a la colección aquí estudiada. Por otro lado, Luz Pozo y Pura Vázquez eran miembros de la Real Academia Galega y también estuvieron ligadas o publicaron obra en algunas de las primeras editoriales y revistas de posguerra como la viguesa *Mensajes de poesía*⁴²⁸ o la editorial Galaxia.

Creemos interesante señalar, la colaboración por un objetivo común (en este caso un evento cultural gallego de alto nivel, pero también en el seno de instituciones surgidas durante el franquismo, como el Instituto Padre Sarmiento o el Patronato de Rosalía de Castro), entre personas que habían sufrido la represión en sus propias carnes –pensemos en la depuración de sus cátedras de instituto de Pedrayo y Fraguas o en el fusilamiento del padre de Álvarez-Blázquez– y otras que convivieron o incluso apoyaron el nuevo régimen, como el propio Filgueira –alcalde en Pontevedra y posteriormente procurador en cortes (1967)– o Cunqueiro, afiliado a Falange y hasta 1944 colaborador de señalados medios oficiales, como la revista *Vértice*⁴²⁹.

A lo largo de este extenso capítulo central nos hemos propuesto un acercamiento exhaustivo al núcleo mismo de nuestra investigación: el repertorio de 94 canciones de concierto en gallego impulsado por Antonio Fernández-Cid. Para ello, hemos descrito en detalle cada una de las etapas que conformaron esta iniciativa de impulso creativo, demostrando la unidad de acción en cuanto a objetivos y procedimiento de encargo. Así mismo hemos constatado que el proyecto fue mucho más allá de la aparición en sí de la obras, desarrollando a su alrededor toda una red cultural conformada por conferencias, conciertos, grabaciones, publicación de partituras, labores de mecenazgo público y privado, concursos de composición e interpretación, organización de un festival e incluso, la creación de algún nuevo texto literario.

⁴²⁸ Fernández del Riego, *A Xeración ...*, 17

⁴²⁹ “Álvaro Cunqueiro, bibliografía”, página oficial de la Casa Museo Álvaro Cunqueiro, acceso el 20 de abril de 2021, <https://www.casamuseoalvarocunqueiro.es/gl/bibliografia/>.

Además, se ha realizado un análisis de los colaboradores necesarios que de manera directa o indirecta hicieron posible la iniciativa, tanto autores (compositores y poetas) como difusores (intérpretes y conferenciantes). Todo ello, nos ha llevado a varias conclusiones: por un lado, el altísimo nivel y la representatividad de todos los actores; por otro, la importancia de las amistades y del poder de influencia de una figura como Fernández-Cid para la consecución de encargos y subvenciones.

Otra idea significativa que nos gustaría resaltar es que, a pesar de ser un proyecto fundamentalmente gallego, sus fronteras se extendieron más allá, con un importante protagonismo de Madrid como otro núcleo de vital relevancia, al ser la ciudad en la que estaba afincado nuestro crítico. Es por ello que se dieron en la capital la repetición de los estrenos de las dos primeras colecciones, la reunión de los jurados de algunos de los concursos celebrados en Pontevedra, o el hecho de que muchos de los compositores e intérpretes estuvieran ligados a la vida cultural madrileña como docentes, directores, etc. En esta misma línea “transfronteriza” también hemos estudiado la relación de nuestro objeto de estudio con instituciones e iniciativas coetáneas como el Ateneo de Madrid, el Palau de la Música Catalana, los Centros Gallegos de América o los Festivales de España por citar solo algunos.

Por último, merece una mención el acercamiento, aunque breve, a los textos de las canciones, que nos ha permitido conocer la representatividad de los mismos, y en algunos casos, la actualidad con lo que se estaba haciendo en ese momento en el ámbito de la literatura gallega; pero también para reconocer la insistencia en determinadas temáticas que apunta hacia cuestiones que se abordarán en las páginas que vienen a continuación.

El capítulo cuatro servirá por tanto, para ahondar todavía más en la iniciativa, pero esta vez desde una perspectiva ideológica, sociolingüística e identitaria, además de intentar desgranar las razones que llevaron a Fernández-Cid a persuadir a lo largo de más de quince años a una nómina tan importante de autores para que colaboraran en su idea obstinada de crear un corpus de canción de concierto en gallego.

4. LA IMAGEN DE “LO GALLEGO” SUBYACENTE A LA INICIATIVA DE ANTONIO FERNÁNDEZ-CID

4.1. Historia y corrientes del galleguismo desde 1931 hasta 1967

La necesidad de una ubicación ideológica de la iniciativa que estamos estudiando y de una personalidad cercana al régimen como la de Antonio Fernández-Cid y la adecuada comprensión de la participación en el proyecto de personas de mentalidades y vivencias muy distintas durante el franquismo aconseja, a nuestro juicio, la inclusión de un apartado que estudie la evolución del galleguismo en el s.XX. Antes de ceñirnos al período cronológico que hemos definido como marco de referencia en este apartado (1931-1967), nos retrotraeremos a los orígenes y primeros desarrollos del movimiento galleguista para entender mejor la diversidad de posturas existente en su seno.

El antecedente más remoto podemos situarlo en los intelectuales ilustrados del s. XVIII como el Padre Sarmiento (1695-1772) o el Padre Feijoo (1676-1764). Estas personalidades fueron las primeras en mostrar su preocupación y denunciar la situación de menosprecio que sufría la lengua y cultura gallega debida en gran parte a la presencia de una Administración foránea en los puestos de poder de Galicia.

Ya en el s. XIX surgieron los primeros movimientos galleguistas: el Provincialismo y el *Rexionalismo*, dentro de una etapa que podríamos denominar como “pre-nacionalista” (1840-1910). El primero de ellos apareció hacia el año 1840 entre un grupo de jóvenes universitarios e intelectuales de izquierda liberales que acostumbraban a realizar debates en el seno de una institución conocida como Academia Literaria de Santiago. Dolores Vilavedra describe de manera concisa el surgimiento de este movimiento como “un proceso de descubrimiento e valoración da especificidade de Galicia, co obxectivo principal da súa rexeneración socioeconómica”⁴³⁰. Los máximos representantes de esta tendencia fueron Antolín Faraldo, Pío Rodríguez Terrazo y Neira de Mosquera; y algunos de sus objetivos: reivindicar la importancia de la cultura y literatura gallegas, o defender la unidad administrativa de Galicia, y que ésta funcionara como una única provincia, como en el antiguo Reino de Galicia, en lugar de las cuatro en la que había sido dividida tras la reforma de 1833. Para divulgar su mensaje crearon

⁴³⁰ Vilavedra, *Historia da ...*, 104.

diversos periódicos con fines propagandísticos como *El Porvenir*, *El Recreo Compostelano* o *El Idólatra de Galicia*, entre otros. El culmen de esta primera etapa del movimiento coincide con el levantamiento militar llevado a cabo por el coronel Miguel Solís en 1846, y que terminaría con el fusilamiento de doce de los participantes en el mismo. Los protagonistas de este hecho histórico pasaron a denominarse “Os mártires de Carral” y pronto se convirtieron en una figura clave del imaginario galleguista que todavía perdura en nuestros días⁴³¹.

Posteriormente, se produjo una renovación generacional y la creación de una nueva institución provincialista: Liceo de la Juventud, también en Santiago de Compostela. En ella se empezó a trabajar en la reconstrucción del pasado histórico de Galicia y en la idea de ésta como nación. A partir de 1863, con la publicación de los *Cantares Gallegos* de Rosalía de Castro (1837-1885), dio comienzo el movimiento de recuperación literaria del idioma gallego conocido como *Rexurdimento*, aunque como explica Vilavedra la obra es el culmen de una etapa y no aparecería sin el trabajo anterior de los autores conocidos como Precursores⁴³². Los máximos exponentes del *Rexurdimento* fueron la propia Rosalía de Castro, Eduardo Pondal (1835-1917) y Manuel Curros Enríquez (1851-1908). Todos ellos se identificaron con la ideología provincialista, pero desde una óptica más radical: Rosalía de Castro reprobó el capitalismo, el daño provocado por la emigración y alentó en cierto modo el patriotismo gallego; Curros fue muy crítico con los caciques y la Iglesia; y Pondal promulgó el mito del pasado celta de Galicia.

El inicio de la siguiente etapa del galleguismo, el *rexionalismo*, viene marcado por la publicación en 1886 de *Los Precursores*, obra de carácter historiográfico dedicada a los escritores precedentes al *Rexurdimento*, de Manuel Murguía (1833-1923), y de un artículo del mismo autor publicado en *La Región Gallega* en el que definía a Galicia como una nación dentro de las regiones que conformaban el Estado español⁴³³. En esta nueva corriente confluyen personalidades e ideologías muy distintas que ya existían anteriormente, como la del carlista Alfredo Brañas (1859-1900), con otras más progresistas, como las representadas por Murguía o el federalista Aureliano Pereira (1855-1906). Algunas de las ideas más identificativas del *rexionalismo* fueron la lucha

⁴³¹ Villares, *Historia de...*, 367-399.

⁴³² Vilavedra, *Historia da...*, 108.

⁴³³ Beramendi, *De provincia a nación...*

contra la marginación de Galicia dentro del Estado, la defensa de la unidad del pueblo gallego; y la crítica a elementos como el caciquismo, el atraso económico, la emigración masiva o el centralismo político. Organizaciones como la Asociación Regionalista Gallega creada en 1890 suponen el primer germen de un partido exclusivamente gallego. Hacia el cambio de siglo, las diferencias ideológicas fueron debilitando la acción política, para dar paso a un mayor énfasis en la erudición literaria, el estudio del pasado histórico, las investigaciones arqueológicas y las misiones de recogida de datos folclóricos. Fueron importantes los núcleos regionalistas de las comunidades gallegas de Cuba y Argentina. Entre 1907 y 1912 aparece una nueva organización política, Solidaridad Gallega, que supone la unión del regionalismo con el agrarismo.

Hacia 1915 se empiezan a dar los primeros pasos para la renovación del galleguismo, cuando Antón Villar Ponte (1881-1936) escribe en prensa una serie de artículos sobre la necesidad de un nuevo programa para la ideología galleguista. Finalmente, publicaría la obra *Nacionalismo Galego: a nosa afirmación rexional* (1916) e impulsaría en ese mismo año la creación de la primera *Irmandade dos Amigos da Fala* en la ciudad de A Coruña cuyo principal objeto fue la defensa, exaltación y fomento de la lengua gallega, procurando para el idioma un significado cultural y social pleno. Pronto surgieron otras “irmandades” en distintas ciudades y villas gallegas, que marcarían un nuevo rumbo en la evolución del galleguismo. Entre las primeras personalidades participantes podemos destacar a Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, Antón Losada Diéguez, Arturo Nogueiro, Luis Porteiro, Manuel Lugris Freire, Ramón Cabanillas, Vicente Risco, Xaime Quintanilla o Xoan Vicente Viqueira. La creación de *A Nosa Terra* el 14 de noviembre de 1916 marcó un nuevo rumbo, al convertirse este medio no sólo en su boletín oficial escrito íntegramente en gallego, sino también en una importante herramienta propagandística a nivel político⁴³⁴.

En el año 1918 tuvo lugar en Lugo la primera asamblea que reunió a todas las Irmandades y donde se declararon abiertamente nacionalistas. Se produjo de esta forma el paso definitivo del *Rexionalismo* al nacionalismo, un proceso en el que fue importante la influencia ejercida por los distintos movimientos nacionalistas europeos que habían cobrado gran relevancia en los años de la primera guerra mundial (1914-1918).

⁴³⁴ *Ibidem*

En esta primera etapa del nacionalismo gallego conviven ya dos corrientes principales, que perdurarán a lo largo de los años, con otras de menor relevancia. La primera de ellas responde a posiciones democráticas y progresistas y sus principales representantes fueron miembros del núcleo de las Irmandades de A Coruña y Ferrol como Antón Villar Ponte, Xoan Vicente Viqueira, Xaime Quintanilla y Luis Peña Novo. Eran defensores de preceptos como el reformismo social, la pequeña propiedad, el cooperativismo agrario o la autonomía de Galicia dentro de un estado republicano federal.

La otra corriente mayoritaria fue aquella defensora de una posición católica y tradicionalista. Sus máximos exponentes fueron Vicente Risco, Antón Losada Diéguez, Ramón Cabanillas, Ramón Otero Pedrayo y Florentino López Cuevillas, todos ellos pertenecientes a las Irmandades de Ourense y Pontevedra. Su preferencia hacia la acción cultural sobre la lucha política fue clara desde un primer momento. Algunos de sus ideales eran el antirrepublicanismo y la oposición a la democracia liberal; el catolicismo como elemento consustancial a Galicia y la defensa de una Galicia rural donde perviviría el poder de los hidalgos y la Iglesia, aunque eran partidarios, eso sí, de revisar los derechos de los campesinos.

Por último, existieron dos tendencias minoritarias: una socializante (opción individual de Xaime Quintanilla) y otra independentista (sectores minoritarios de emigrantes en la Habana y Buenos Aires).

Pese a estas importantes diferencias de criterio, existió acuerdo en el aspecto nacionalista. Núñez Seixas explica respecto a la asamblea lucense el consenso y las cesiones que ambas corrientes llevaron a término:

El programa de Lugo tenía un carácter claramente nacionalista desde el punto de vista ideológico y abandonaba las antiguas definiciones regionalistas; se mostraba moderadamente reformista en lo social, partidario de la profundización del ejercicio de la democracia en lo político con un claro acento anticaciquil (supresión de las Diputaciones provinciales) y se inclinaba por una solución federal en lo referente a la estructuración del Estado, si bien se proclamaba “accidentalista” en cuanto a la forma de Gobierno (Monarquía o República) para asegurar la convivencia de tradicionalistas y demócratas⁴³⁵.

⁴³⁵ Núñez Seixas, “Orígenes, desarrollo y mutaciones del nacionalismo gallego (1840-1982)”, 337. (Subrayado de la autora).

Otro testimonio del acuerdo en esta primera asamblea es el de Arturo Noguero, uno de los asistentes a la misma, que con entusiasmo afirmaba:

Nela o espírito dos membros das Irmandades, debido á súa amplitude de criterio e á perfecta comprensión do problema, non engorraron na estreita caracocha dunha forma de goberno determinada, e as distintas correntes de opinión en que se alcontraba esnaquizado o pensamento de Galicia, conviñeron nunha serie de puntos concretos- sin se preocupar dos principios de onde manaban as aspiracións coincidentes-creando o xermolo da *unidade moral* de Galicia⁴³⁶.

El primer desencuentro se produce en 1922 durante la IV asamblea de las Irmandades celebrada en Monforte. A las diferencias ideológicas existentes desde un principio se fueron sumando distintos criterios estratégicos: por un lado, la Irmandade de A Coruña era partidaria de la lucha política y electoral, mientras que el grupo orensano insistía en la defensa de una línea “purista” centrada más en la acción cultural y organizativa. Este segundo grupo se disgrega y funda entonces la Irmandade Nazionalista Galega en Ourense, liderada por Vicente Risco (1884-1963). Este autor está considerado el principal teórico de la doctrina nacionalista gallega, plasmada en su obra *Teoría do nacionalismo galego*, publicada en 1920. El especialista en nacionalismo gallego, con obras de obligada consulta sobre el tema, Justo Beramendi, resume del siguiente modo las ideas nacionalistas de Risco:

Risco formuló una definición de la nación gallega apelando a elementos objetivos de naturaleza cultural e historicista, según los cuales la nación gallega sería un hecho natural y biológico independiente de la voluntad humana, formado por la interacción de una raza celta en el territorio gallego y la generación de un espíritu nacional (*Volksgeist*) expresado en la lengua propia⁴³⁷.

La llegada de la dictadura de Primo de Rivera en 1923 supuso, sin embargo, un importante varapalo a la labor política de las Irmandades, con su paralización en la práctica, focalizando, ahora sí, en la vertiente cultural con instituciones tan importantes para la cultura gallega como el Seminario de Estudos Galegos o a la revista *Nós*, de las que hablaremos más detenidamente en el siguiente apartado.

El nacionalismo gallego estaba totalmente fragmentado cuando en abril de 1931 se proclama la Segunda República en España, pero poco a poco se fueron produciendo acercamientos para reivindicar la autonomía plena de Galicia. En las elecciones generales de junio, se consiguieron cuatro diputados galleguistas con representación en las cortes

⁴³⁶ Cit. por Fernández del Riego, *Pensamento galeguista ...*, 11-12.

⁴³⁷ Beramendi, *Vicente Risco ...*, 22.

españolas que se presentan en nombre de distintas organizaciones de base local y provincial: Castelao, Otero Pedrayo, Suárez Picallo y Villar Ponte. Algunas de las reivindicaciones al gobierno estatal fueron: la descentralización política, la creación de una tributación propia, la lucha contra el caciquismo, la defensa de la pequeña propiedad, la aprobación de un Estatuto Gallego, la reivindicación del gallego como idioma en igualdad de condiciones con el castellano o el ferrocarril Zamora-Ourense.

El 5 y 6 de diciembre de 1931 tiene lugar un hecho importante: la creación del Partido Galeguista (PG) que incluirá las dos facciones ideológicas existentes con anterioridad (la conservadora de Vicente Risco, Ramón Otero Pedrayo, José Filgueira Valverde, Ramón Cabanillas, Antón Iglesias Vilarelle); y la liberal con Alexandre Bóveda y Alfonso Daniel Rodríguez Castelao como máximos exponentes), y que en la práctica supone la unificación de distintas organizaciones políticas como el Partido Nacionalista Republicano de Ourense, el Partido Autonomista de Vigo, el Partido Galeguista de Pontevedra, o la Organización Republicana Gallega Autónoma de Buenos Aires, por citar solo algunas.

En el año 1932 se elabora una propuesta definitiva de Estatuto de Autonomía para Galicia, proceso que se verá paralizado tras la victoria electoral de la coalición de centro-derecha en las elecciones generales de noviembre de 1933, comicios en los que además ningún galleguista resulta elegido. Durante el conocido como “Bienio Negro” de la Segunda República (noviembre 1933-febrero 1936), algunos galleguistas sufrirán represión como fue el caso de Castelao y Alexandre Bóveda, que fueron desterrados a Badajoz y Cádiz, respectivamente. Es entonces cuando empiezan a acentuarse las discrepancias internas en el PG, ya que aquellos sectores más progresistas veían necesario un acercamiento a partidos de izquierda españoles, mientras la tendencia conservadora nacionalista era reacia a esta idea. La escisión definitiva del PG se produce en el año 1935, cuando Filgueira Valverde crea la *Dereita Galeguista* que acabará acogiendo a gran parte del ala conservadora del partido (Risco, Iglesias Vilarelle...) ⁴³⁸.

Tras esta ruptura, en enero de 1936 el PG se incorpora al Frente Popular, una coalición de republicanos de izquierda, comunistas y socialistas, que ganará las elecciones generales de febrero de ese mismo año. En ellas resultarán elegidos Antón

⁴³⁸ Núñez Seixas, “Orígenes, desarrollo y mutaciones del nacionalismo gallego (1840-1982)”, 342.

Villar Ponte, Castelao y Suárez Picallo como diputados, gracias a lo que el proceso autonomista se verá impulsado. En junio de 1936 el texto del Estatuto es presentado a referéndum en Galicia, con un amplio respaldo cuyos resultados cuestionan ciertos autores, como Justo Beramendi:

Sus abrumadores resultados positivos no deben inducirnos al engaño de pensar que la sociedad gallega se había vuelto fervientemente autonomista de la noche a la mañana. Simplemente el acuerdo de las fuerzas que controlaban ahora gobiernos civiles y mesas electorales hizo posible el consabido pucherazo, por otra parte casi inevitable para superar el desproporcionado porcentaje de votos positivos (dos tercios del censo electoral) exigido por la Constitución para ese tipo de consultas⁴³⁹.

Tras el estallido de la Guerra Civil el 18 de julio de ese año, que impedirá la aplicación del referéndum y la paralización por tanto del proceso de autogobierno, el rápido control del territorio gallego por el ejército golpista pocos días después del levantamiento militar, conlleva la represión de gran parte de los representantes nacionalistas: algunos son fusilados, principalmente los izquierdistas más activos como Alexandre Bóveda; otros depurados de sus puestos de trabajo como Antón Fraguas u Otero Pedrayo; muchos se verán abocados a simpatizar con el gobierno franquista para salvarse; y algunos otros se exilian en América, principalmente a países como México y Argentina. No obstante, aquellos galleguistas de corte más conservador que se habían apartado del PG, como Filgueira o Risco no tienen problema alguno con el nuevo orden, llegando a ocupar, en algunos casos puestos de poder, caso de Filgueira, alcalde de Pontevedra entre 1959 y 1968 y posteriormente procurador en Cortes.

A lo largo de la década de 1940, se producen intentos de recuperación y supervivencia del PG en la clandestinidad, con contactos y enlaces con los galleguistas del exilio. Figuras como Castelao, continuarían realizando una intensa labor aprovechando las organizaciones nacionalistas preexistentes y la numerosa población gallega asentada en los distintos países de acogida. Así, se crearon instituciones como el *Consello de Galiza*, que pretendió ser una especie de gobierno gallego en el exilio, y se emprendió la publicación de obras fundamentales para el nacionalismo, como *Sempre en Galiza* (1944), del propio Castelao. Las tensiones entre los galleguistas del interior y del

⁴³⁹ Beramendi, “La competencia entre procesos nacionalizadores en Galicia, 1808-1936. Una primera aproximación”, 39.

exterior empezaron cuando los primeros fueron partidarios de unirse a la Alianza Nacional de Fuerzas Democráticas (ANFD), que además de socialistas, anarquistas o nacionalistas vascos, incluía a monárquicos. Tras el final de la Segunda Guerra Mundial en 1945, comienza a atisbarse la pervivencia y asentamiento del régimen franquista, lo que, sumado a la detención de líderes galleguistas como Ramón Piñeiro, lleva a la disolución del PG en el interior y al abandono de la vía política alrededor de 1947.

A partir de 1950 se materializa la ruptura con los galleguistas del exterior, y en Galicia comienza lo que Núñez Seixas ha denominado “Resistencialismo Cultural”, también conocido como vía culturalista, cuyo principal representante fue Ramón Piñeiro. La iniciativa más significativa e identificativa llevada a cabo por esta tendencia fue la creación de la editorial Galaxia en 1950, que aunaría personalidades galleguistas de sensibilidades muy distintas y pertenecientes a generaciones dispares, algunos miembros del PG de preguerra con jóvenes que estaban iniciando sus carreras. Se trató de una opción posibilista y realista, centrada en la acción cultural y la reivindicación y búsqueda de prestigio para el idioma como emblema de la propia cultura.

A finales de la década de los cincuenta comienzan a resurgir focos de nacionalismo gallego entre el estudiantado del ambiente universitario compostelano, que, influenciados por ideologías de izquierdas como el marxismo empiezan a discrepar con el “Piñeirismo”, es decir la vía culturalista, y apuestan por la acción política. En Madrid jóvenes universitarios gallegos crean el Grupo Brais Pinto (1958-1974), colectivo de carácter político y cultural integrado por nombres como Xosé Luis Méndez Ferrín, Ramón Lorenzo, Reimundo Patiño, Bernardino Graña o Ben-Cho-Sey (seudónimo de Fernández Oxea, al que nos hemos referido en diversas ocasiones a lo largo de este trabajo), que se reunieron con frecuencia en el Centro Gallego de la capital y fueron asiduos de las tertulias del Café Gijón.

A lo largo de la década con la que concluimos nuestro repaso a la evolución del galleguismo, los años sesenta, estas tendencias izquierdistas del nacionalismo gallego crean instituciones como el Consello da Mocidade (1963) y partidos políticos clandestinos como el Partido Socialista Galego (PSG) en 1963, liderado por Xosé Manuel Beiras ; o la Unión do Povo Galego (UPG) en 1964, en el que militarán Celso Emilio Ferreiro o Luis Soto, por citar a dos de sus miembros más destacados. Asimismo, las distintas asociaciones culturales surgidas en los años 60 -O Facho, O Galo, Asociación

Cultural de Vigo- funcionaron en muchos casos como “tapadera” de actividades y discusiones de corte galleguista (clases de gallego, emisiones radiofónicas, representaciones teatrales...).

Tras todo lo expuesto, comprobamos como desde la etapa pre-nacionalista (recordar las posturas de Alfredo Brañas y Murguía), pasando por las Irmandades da Fala, el Partido Galeguista antes y después de la Guerra Civil, o el resurgir del nacionalismo a finales de la década de los 50 entre las generaciones de universitarios, la existencia de distintas visiones del “problema gallego” fue una constante y no una excepción. Sin embargo, y aunque en muchos casos las tensiones conllevaron la ruptura o escisión de las distintas tendencias, también existieron momentos de acuerdo o de puesta en común de objetivos compartidos.

El proyecto que aquí estudiamos, sobre todo en la etapa pontevedresa de los festivales de la canción (1960-1967), supone también un espacio conciliador y de convivencia de distintas sensibilidades para la consecución de un espacio común y de un producto de alta cultura para Galicia: galleguistas conservadores (algunos afines o convivientes con el régimen como Filgueira Valverde, Álvaro Cunqueiro o Vicente Risco); galleguistas cercanos a la vía culturalista de Galaxia como Xosé María Álvarez Blázquez; autores que habían sufrido depuraciones o represión en los primeros años de dictadura (Otero Pedrayo, Antón Fraguas, Álvarez Blázquez); e incluso personas e instituciones del Régimen que vieron la oportunidad de transmitir una imagen amable del mismo. También los escritores elegidos para poner en música pertenecen a un amplio abanico ideológico. como hemos explicado en el tercer capítulo. La iniciativa supuso además, como hemos analizado en el capítulo anterior, la colaboración entre personalidades que ya habían trabajado conjuntamente en instituciones tan importantes para la cultura gallega como: el Seminario de Estudos Galegos (Filgueira, Bouza Brey, Risco, Pedrayo, Fraguas), la Real Academia Gallega, la Revista *Nós*, todo el ambiente de la década de los 20 en Pontevedra que llevó a la creación de instituciones como el Museo de Pontevedra (1927), o la Sociedad Filarmónica (1921), o posteriormente, el Instituto de Estudos Galegos Pai Sarmiento (Filgueira, Antón Fraguas, Isidoro Millán, Varela Jácome) y la editorial Galaxia.

También es preciso recordar que en un contexto tan complejo, las cuestiones no son blancas o negras, sino que es necesaria una amplia gama de matices grises para

comprender en profundidad la mayoría de acontecimientos, personalidades, e incluso tendencias ideológicas coexistentes en proyectos comunes. Así, ya vimos cómo el binomio progresismo-galleguismo no siempre fue unívoco; por el contrario, fueron muchas las personas de tendencias conservadoras que también simpatizaban con el galleguismo. Sirva como ejemplo un pequeño fragmento de un manifiesto del año 1931, firmado por algunos de los protagonistas directos o indirectos del proyecto estudiado en esta tesis (Vicente Risco, Ramón Cabanillas, Ramón Otero Pedrayo, Xosé Filgueira Valverde, Antonio Iglesias Vilarelle), titulado *Afirmación católica dun grupo de nacionalistas*:

A Galicia católica e enxebre erguerase contra o espírito antirrelixioso e intolerante que ven atentar ás nosas tradicións nunha forma nova. E ten que ter en conta que endexamais ten pesado tanto riba de nós o centralismo español como ha pesar cando, en troques dunha autonomía cativa, nos veña impor, por meio do laicismo a escravitude de conciencia. [...] Sabemos tamén que conosco han estar cantos queiran unha Galicia ceibe, enxebre e católica⁴⁴⁰.

El miedo fue, seguramente, también un factor determinante en un contexto opresor como el que estamos contemplando, ya que no todas las personas actúan igual en ausencia de libertad. Un caso paradigmático lo constituye el viraje de Vicente Risco hacia un supuesto apoyo al franquismo y el abandono del idioma gallego durante largo tiempo, que el propio Otero Pedrayo justificaba por el terror que aquel sentía, más que por un convencimiento real en la dictadura. Xosé Luis Franco Grande recoge el siguiente testimonio sobre este hecho:

Por don Ramón tiñamos unha idea moi clara e un coñecemento directo dos seus compañeiros de xeración. Aínda estaban vivos Florentino Cuevillas e Vicente Risco, e por don Ramón tivemos noticias vivas e directas das súas grandezas e miserias. Por exemplo, cando se refería a Vicente Risco dicía con toda seguridade que era falsa a súa postura, que era unha vítima do medo e das mulleres da súa familia. [...] Pero non o facía para criticar acedamente ao seu compañeiro de xeración, senón para que nós-dominados pola aguda conciencia crítica propia dos poucos anos-fósemos tamén comprensivos con quen tiñamos por traidor⁴⁴¹.

Otra circunstancia a tener en cuenta es que la propia dictadura fue amoldándose y aflojando en cierto modo la represión, en aras de conseguir el apoyo internacional que necesitaba para su supervivencia. El soporte a iniciativas como la que nos ocupa o la recuperación para la cultura de personas que en los primeros años habían sido apartadas o depuradas (Esplá, Remacha, Pedrayo, hermanos Blázquez...) son buen muestra de ello.

⁴⁴⁰ Fernández del Riego, *Pensamento galeguista...* 213-214.

⁴⁴¹ Franco, *Os anos escuros...*49.

Esto explicaría también la convivencia de esas sensibilidades a las que hemos hecho referencia anteriormente, que en otro momento de la dictadura sería impensable.

La propia amistad de Fernández-Cid con el escritor galleguista Fernández-Oxea (depurado inicialmente, defensor del uso del gallego en público –como hacía habitualmente en sus conferencias en el Centro Gallego de Madrid– y miembro del grupo cultural y político antifranquista Brais Pinto creado a finales de los 50) aclara estas “ambivalencias”. Si no fuera así, y haciendo nuevamente uso de la carta a la que hemos tenido acceso en la Fundación Juan March (ver anexo 29), ¿cómo se explicaría que un galleguista hable abiertamente de introducir en Galicia una canción protesta similar a la de Raimon con un alto cargo militar del ejército nacional durante la Guerra Civil y reconvertido en uno de los críticos musicales más influyentes y mejor posicionados de la cultura oficial franquista?.

Es por todo ello que reiteramos la necesidad de conocer todas las perspectivas y detalles para poder acercarnos de la forma más objetiva a la complejidad de los hechos, sin caer en narrativas o relatos simplistas. En los siguientes epígrafes de este capítulo esperamos continuar dando luz y seguir ahondando en aspectos que nos puedan ayudar en esta tarea.

4.2. La situación sociolingüística del gallego en la época

En este segundo apartado pretendemos describir la situación sociolingüística del gallego en la época en la que nace el repertorio de canción impulsado por Antonio Fernández-Cid, que precisamente pondrá en música a algunos de los escritores más relevantes de la literatura de la segunda mitad del s. XIX y primeros dos tercios del s. XX en este idioma, contribuyendo de esta forma a dar prestigio a una lengua que históricamente sufrió un maltrato y menosprecio continuado, y que por aquel entonces, como veremos, tampoco vivía un momento fácil.

El gallego surge aproximadamente en los ss. VIII-IX, fruto de la evolución del latín que los romanos habían introducido en el noroeste de la Península Ibérica, al igual que nacieron otros idiomas como el catalán, el francés, el castellano o el italiano, por citar algunas de las principales lenguas romances. En un principio, fue un idioma esencialmente oral, ya que el latín continuó siendo la lengua escrita utilizada para la

literatura, la administración o la liturgia, y hasta la aparición de los primeros textos escritos en gallego hacia el s. XII⁴⁴².

En las siguientes centurias –ss. XIII, XIV y XV– sería empleado por todos los estamentos sociales y se convirtió en la lengua por excelencia de la lírica trovadoresca, no solo del territorio de habla gallego-portuguesa (hay que recordar que en esta época gallego y portugués eran un único idioma) con autores como Martín Códax o Don Dinís, sino de toda la Península Ibérica (excepto Cataluña). Un ejemplo de este hecho lo constituyen las famosísimas *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, una de las colecciones monódicas profanas más importantes de Europa, como fuente de estudio musical, organológico y lingüístico. Además, el gallego-portugués se utilizaba en documentos de distintos ámbitos y en otros géneros literarios como la prosa, al punto de disponer de versiones en esta lengua de las novelas europeas “de moda”, como el *Libro de Merlín*, *La demanda del Santo Grial*, *La Crónica Troyana*, o *Los Milagros de Santiago*.

Tras este apogeo, el gallego entró en una de sus fases más complicadas, conocida como *Séculos Escuros*, correspondiente a los siglos XVI, XVII y XVIII; en ella, quedó apartado de los usos formales y escritos y relegado a una posición totalmente marginal respecto al castellano, debido fundamentalmente a las circunstancias políticas y a la sustitución paulatina de la administración local por otra foránea. Solo algunas personalidades individuales como las del Padre Sarmiento, el Padre Feijoo y el Padre Sobreira, figuras claves de la Ilustración en Galicia, denunciaron la situación de su idioma y reivindicaron su utilización en la administración y la Iglesia, y como lengua vehicular en la enseñanza.

Dolores Vilavedra se refiere así a la labor del padre Sarmiento:

Neste contexto, a figura de frei Martín Sarmiento non deixa de ter carácter excepcional pola súa radical individualidade que o animou a ir contracorrente, reivindicando a necesidade da escolarización en galego e mesmo o seu empregono ensino do latín, así como a necesidade de esixir a todo forasteiro que viñese exercer a súa profesión en Galicia–especialmente os relixiosos–o coñecemento da lingua da terra. Ademais do material léxico recolleito nos seus traballos de campo, Sarmiento deixounos 1201 coplas do que ía ser un *Diálogo de 24 rústicos* que ficou sen rematar⁴⁴³.

⁴⁴² Freixeiro y Gómez, *Historia da...*

⁴⁴³ Vilavedra, *Historia da...*, 91-92.

El siglo XIX supone la recuperación del gallego como lengua de cultura, a la vez que, paradójicamente, se produce un aumento de la pérdida cuantitativa de hablantes por la migración hacia las ciudades y el auge de la burguesía urbana, fundamentalmente castellano-parlante. El movimiento cultural y literario que tuvo lugar en esta época se conoce como *Rexurdimento* y coincidió en el tiempo, como hemos visto, con los primeros movimientos políticos de carácter galleguista: el *Provincialismo* y el *Rexionalismo*. Las figuras más representativas fueron Rosalía de Castro, Eduardo Pondal y Curros Enríquez; y precisamente los *Cantares gallegos* (1863) escritos por Rosalía, y primera obra íntegramente en gallego, se considera el emblema de este revulsivo cultural. Hacia finales del siglo, el idioma empieza a usarse tímidamente en otros géneros, aunque sigue predominando su empleo en la poesía, así como la preferencia por temáticas rurales y arcaizantes. Aparecen también los primeros diccionarios, ortografías y algunas publicaciones periódicas como *A Fuliada*, *A Monteiro* y *O Tío Marcos da Portela*.

Con la llegada del s. XX y el nacimiento del nacionalismo gallego, el idioma será reivindicado para todas las facetas de la vida, siendo utilizada no sólo en la literatura, sino para el ensayo científico y político y en distintos actos de carácter público. Surgen importantes instituciones para la promoción y cultivo del gallego como son la Real Academia Gallega (RAG,1905), las Irmandades da Fala (1916), o el Seminario de Estudos Galegos (1923). La primera de ellas nace a partir de la *Asociación Iniciadora y Protectora de la Academia Gallega*, creada en Cuba por personalidades como Xosé Fontenla Leal y Manuel Curros Enríquez. En 1906, el rey de España, Alfonso XIII, aprobó los estatutos y le concedió el título de Real, siendo su primer presidente Manuel Murguía, máximo representante del movimiento *rexionalista*.

Las Irmandades da Fala, fundadas en A Coruña en 1916, tendrán como objetivo el impulso del idioma, la modernización de la tradición cultural y la reversión del complejo de inferioridad lingüística enquistado en la sociedad tras siglos de diglosia. Era esta una tarea ardua, pues el gallego continuaba fuera de la educación, la Iglesia y la administración. Formaron parte de esas *irmandades*, como hemos visto, personalidades como Antón Vilar Ponte, Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, Vicente Risco, Ramón Cabanillas o Antón Losada Diéguez, quienes se dotaron de un medio escrito exclusivamente en gallego, la revista *A Nosa Terra*. Además promovieron distintas actividades para la promoción del idioma como la puesta en escena de obras teatrales, la creación de editoriales (*Lar*, *Céltiga*, *Alborada*), y la preparación de distintos proyectos

para la introducción del gallego como lengua de alfabetización. En 1920, los miembros de las Irmandades del grupo de la ciudad de Ourense crean la revista *Nós*, que será de vital importancia hasta su desaparición tras el estallido de la guerra civil y que da nombre a la generación de escritores (*Xeración Nós*) más importante de la primera parte del siglo XX en la literatura gallega: Otero Pedrayo, Vicente Risco, Castelao y Florentino López Cuevillas.

El Seminario de Estudos Galegos, creado en 1923, fue una institución clave en el estudio no solo de la lengua, sino también de la cultura gallega en distintos campos del saber. Se trató de un instituto científico y literario, fundado por un grupo de estudiantes y profesores ligados a la Universidad de Santiago de Compostela, que se estructuró en secciones siguiendo la organización del Institut d'Estudis Catalans: Filología, Etnografía, Historia, Prehistoria, Geografía, Historia del Arte, Historia de la literatura, Pedagogía, Ciencias Aplicadas, Ciencias Naturales, y Ciencias Sociales, Jurídicas y Económicas. A los miembros iniciales (Fermín Bouza Brey, Armando Cotarelo Valledor, Xosé Filgueira Valverde, Manuel Magariños, Ramón Martínez López, Xosé Pena, Wenceslao Requejo Bouet, Francisco Romero de Lema, Lois Tobío y Alberte Vidán) pronto se unieron otras personalidades de la cultura gallega como los miembros del ya mencionado grupo *Nós* o el músico Jesús Bal y Gay. En realidad, fue una institución bilingüe que surgió como respuesta a la represión impuesta por la Dictadura de Primo de Rivera⁴⁴⁴.

Otro hecho fundamental de preguerra, del que ya hemos hablado, fue la votación favorable en referéndum del Estatuto de Autonomía malogrado por la Guerra Civil, pues había sido presentado al presidente de la República el 15 de julio de 1936. En él se reconocía por primera vez la cooficialidad de gallego y castellano, la obligatoriedad de su empleo en la enseñanza, la introducción de la asignatura de Historia, Lengua y Literatura Gallega en los institutos y las escuelas de magisterio, y su conocimiento por parte del funcionariado de la administración.

La llegada del Franquismo supuso un varapalo absoluto al proceso de normalización y revalorización de la lengua gallega que se iniciara en el s. XIX con el *Rexurdimento* y que había continuado y progresado en las primeras décadas del s. XX. Los años iniciales del nuevo régimen fueron los de máxima represión: en primer lugar se

⁴⁴⁴ Freitas, *A represión lingüística...*, 239-242.

produce la destrucción de empresas como la Editorial *Nós*, encargada de imprimir *A Nosa Terra*, la *Revista Nós* y los *Arquivos do Seminario de Estudos Galegos*, además de muchas de las obras de autores galleguistas; o el desmantelamiento de instituciones como el propio Seminario. Fernández del Riego se refiere a estos acontecimientos de la siguiente manera:

Un gran continxente de profesores veuse desposuído das súas cátedras. O Seminario de Estudos Galegos, institución cultural de prestixio acreditado, foi disolto, incautados os seus fondos, prohibidas as súas publicacións, arrapizada a importante biblioteca. O labor dos colaboradores, que integraba a unha gran maioría da intelectualidade galega, viuse drásticamente tronzado. Tamén foron desmanteladas as dependencias da Editorial Nós, consagrada á edición de libros galegos, de literatura, arte, investigación..., así como á da gran revista de cultura do mesmo título. Nun acto de vandalismo, queimaron e esmigallaron cantos volumes orixinais figuraban na imprenta⁴⁴⁵.

El *Seminario de Estudos Galego* fue sustituido por el *Instituto de Estudios Galegos Pai Sarmiento* creado en 1943 por intermediación de José Filgueira Valverde y dependiente del CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, fundado en 1939). Su presidente sería Francisco Javier Sánchez Cantón, afecto al nuevo régimen y vicedirector del Museo del Prado, y el idioma oficial de la institución el castellano. Los únicos estudios en los que se centrarán son la arqueología y la historia, excluyendo por razones obvias la historia contemporánea.

La RAG fue la única institución de preguerra que continuó su actividad, desnaturalizada, y con miembros nada sospechosos de ser desafectos a la dictadura, hasta los cambios que se producen a partir de los años 60, cuando empiezan a incorporarse nuevas personalidades más cercanas al galleguismo: Ánxel Fole, Rafael Dieste, Eduardo Blanco Amor, Martínez López, Xaime Isla, o Marino Dónega, entre otros⁴⁴⁶.

Por otro lado, y a nivel humano, se produce la destrucción y dispersión de toda una generación de intelectuales gallegos y galleguistas. Algunos de ellos fueron represaliados (como Ánxel Casal, director de la Editorial *Nós* y alcalde de Santiago de Compostela), otros depurados de sus puestos de trabajo (Otero Pedrayo, Fernández-Oxea), o castigados con importantes sanciones económicas que los conducirían al silencio y la autocensura (Fernández del Riego), y muchos condenados al exilio (Castelao es el caso más paradigmático). Sin embargo, algunos autores como Vicente Risco, Filgueira

⁴⁴⁵ Fernández del Riego, *A Xeración...*, 12.

⁴⁴⁶ Franco, *Os anos escuros...*, 250-251.

Valverde o Álvaro Cunqueiro se adherieron al nuevo régimen, como ya hemos señalado, por lo que aparentemente no tuvieron problemas para la continuidad de su proyecto vital y literario.

Quizás uno de los ámbitos más atacados fue el de la educación, con la depuración de profesorado y el expurgo de bibliotecas escolares, tarea para la que se instituirían organizaciones como la *Comisión Depuradora de Bibliotecas Escolares* creada en 1937. En un artículo de Jaime Solá titulado “Españoles nada más. Las lenguas vernáculas en la patria grande que es España” y publicado el 30 de mayo de 1937 en *Vida Gallega*, este autor ensalza la “limpieza” llevada a cabo entre el profesorado:

En la escuela en los últimos tiempos se había filtrado el galleguismo político con una finalidad desintegradora [...]. De todos modos, donde entrase el propósito de dividir la nación en nacionalidades, ya estaba presente la locura, criminal o necia [...]. El Estado interviene bien avisado, las escuelas. Los maestros peligrosos fueron sustituidos o llamados a cordura. El separatismo fue cortado de raíz. No hay ya por que asustarse como antes⁴⁴⁷.

Así, el 1 de marzo de 1939 el Ministerio de Educación Nacional declaraba el *Catecismo patriótico español*, cuyo autor era Ignacio Méndez-Reigada, como texto escolar; en él, se defendía como única lengua del Estado el español y la existencia adicional de cuatro dialectos: catalán, valenciano, mallorquín y gallego. Sí era, en cambio, considerado “lengua” el vasco, pero relegada a funciones de dialecto y hablada sólo de forma marginal en algunos caseríos⁴⁴⁸.

No existió una ley expresa en la que se prohibiera el uso de las otras lenguas del Estado; sin embargo, distintas órdenes ministeriales las excluían de ámbitos como el Registro Civil, los rótulos de comercios, las películas, los nombres de barcos y establecimientos hosteleros, o las conferencias y actos públicos (conviene recordar que algunos actos de la Real Academia gallega paradójicamente tenían que usar el castellano como lengua vehicular). También era obligatorio el empleo del castellano para todos los funcionarios del Estado y, por supuesto, la censura actuó de manera implacable y arbitraria en ámbitos como la literatura y la prensa. Lo que se pretendía era minusvalorar las lenguas minoritarias, reduciendo su uso a campos muy limitados, como fueron la poesía y el folclore. A continuación reproducimos, como ejemplo de esta actitud, un

⁴⁴⁷ Cit. por Xesús Alonso Montero y Miro Villar, eds., *Guerra Civil (1936-1939) e literatura galega* (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1999), 27-28.

⁴⁴⁸ Freitas, *A represión lingüística...*, 292-293.

fragmento de un artículo de Juan Aparicio, director del periódico madrileño *El Pueblo*, en el que se mofa del empleo del gallego en un ensayo sobre filosofía que Ramón Piñeiro había publicado en el primero de los cuadernos Grial en 1951 bajo el título *Significado metafísico da saudade*. Incluso, pese a su tono jocosos, no dejan de resultar amenazantes las últimas líneas, dirigidas al ministro de justicia Raimundo Fernández Cuesta:

En Galicia algún pedantón traduce la filosofía alemana con ritmo de gaita, como en la Fundación Bernat Metge se vertía a los clásicos grecolatinos a una jerga que era más bien un “patois” gabacho. El teatro popular valenciano es gordo y picante como la cebolla; pero no pidan peras al algarrobo. El escritor que escribe en la colección “Grial” de la editorial Galaxia, de Vigo, o redacta versos en la antañosa lengua de Oc o en más arcaico vascuence, porque el castellano le parece tosco, infiel e inexpressivo, es un escritor que tiene faltas de ortografía en su pluma y en su alma, avergonzándose de que le vean tales vergüenzas al desnudo. Querido y respetado Raimundo, había que someterles a una cura psicoanalista o traerles a Madrid por las buenas o por las malas, para que tonifiquen su sistema moral y su sistema nervioso en el competidísimo torneo⁴⁴⁹.

Otro ejemplo de este menosprecio sería la dilación, por cuatro años, de la obtención del permiso de traducción al gallego (como *Da esencia da verdade*) del *Vom Wesen der Wahrheit* de Martin Heidegger. Ramón Piñeiro, uno de los fundadores de la editorial Galaxia, a la que nos referimos posteriormente, pretendía elevar el prestigio del gallego traduciendo esta obra fundamental de la filosofía alemana –que todavía no contaba con su adaptación al castellano y que además llevaría un prólogo exclusivo de Heidegger– y explicaba así sus intenciones en una carta a Fernández del Riego: “Temos o proxecto de traducir un texto filosófico ó galego para aniquilar dunha vez a tese insidiosa de Dámaso [Alonso] e outros, según a cal o galego só serve para facer poesías ou para lles falar aos labregos, pero é inepto para facer ciencia ou filosofía”⁴⁵⁰.

Inicialmente, las publicaciones que se hicieron en gallego eran escasas y fundamentalmente de poesía costumbrista. El historiador Núñez Seixas explica que:

El régimen también tenía claras algunas orientaciones en lo referente a su permisividad hacia la publicación de libros en lenguas regionales. Hasta 1958, por ejemplo, las traducciones desde idiomas extranjeros a lenguas no castellanas eran denegadas en la mayor parte de los casos; y los géneros de mayor prestigio intelectual y literario acostumbraban a ser los que más sufrían los rigores de la censura. No era así en el caso de la literatura costumbrista o del teatro⁴⁵¹.

⁴⁴⁹ Xesús Alonso Montero, *A batalla de Montevideo. Os agravios lingüísticos denunciados na UNESCO en 1954* (Vigo: Xerais, 2003), 151.

⁴⁵⁰ Francisco Fernández del Riego, *Un epistolario de Ramón Piñeiro* (Vigo: Galaxia, 2000), 36-37.

⁴⁵¹ Núñez Seixas, “Supervivencia cultural y estancamiento político: los nacionalismos periféricos”, 155

Nos referiremos ahora al período concreto que abarca esta investigación: 1951-1967, en el que se empieza a producir un tímido y discreto renacer cultural y lingüístico, que en el momento también suponía una lucha política, y que coincide con un cierto aperturismo del régimen, ya comentado en el primer capítulo, tras el desbloqueo internacional y la incorporación de España a organismos como la FAO, la UNESCO o la ONU, entre otras. Desde el punto de vista lingüístico, también se relaja la represión, hecho en el que seguramente influyó la denuncia presentada ante la UNESCO en 1954 por parte de galleguistas en el exilio y dentro del marco de la VIII Conferencia General de este organismo⁴⁵². Es probable que, en el nuevo contexto de aprobación internacional, al Régimen no le interesara dar una “mala imagen” exterior. Es de nuevo Núñez Seixas quien comenta a este respecto que:

Beneficiado por la consolidación de la Guerra Fría, el régimen franquista se fue despojando de algunos de sus rasgos más represivos contra las manifestaciones culturales distintas del castellano, flexibilizó un tanto su política de persecución y represión idiomática en el terreno de la censura de libros y revistas, y permitió una moderada recuperación de algunas parcelas de uso público de los idiomas diferentes del castellano en el ámbito literario y en solemnidades y festividades. Sin embargo, el franquismo se mostró inflexible en el ámbito de los usos en la administración, la enseñanza o los medios de comunicación diaria fuera de colaboraciones esporádicas⁴⁵³.

Las primeras muestras de recuperación del gallego se producen ya en los últimos años de la década de los 40. Entre 1947 y 1956 se pudo escuchar un total de 83 programas radiofónicos en la BBC sobre distintos aspectos de la cultura gallega, dentro de una serie centrada en reflejar la realidad cultural de distintas comunidades históricas en los idiomas de cada una de ellas. Fernández del Riego hablaba así sobre esta iniciativa:

Foron oitenta e tres programas os que se radiaron, ininterrompidamente, desde o ano 1947 ó 1956. Tratáronse neles temas de arte, de etnografía, de socio-economía, de historia, de biografías, de viaxes, de literatura. Todos con propósitos divulgatorios e de exaltación dos valores autóctonos. [...] Escritores vellos e novos colaboraron no empeño. No entanto, ó que máis se chegara en Galicia, nos últimos tempos dese período, foi a unha certa tolerancia de textos bilingües⁴⁵⁴.

Aparecen en el interior revistas en las que se incluyen poemas en gallego: *Alba* (1948, A Coruña), *Mensaxes de poesía* (1948-1952, Vigo), *Xistral* (1949, Lugo), *Aturuxo* (1952-1960, Ferrol); y las primeras editoriales en las que parte de sus publicaciones son en gallego como la Colección Benito Soto (1948, Pontevedra), primera en editar en

⁴⁵² Freitas, *A represión lingüística...*, 365-376.

⁴⁵³ Núñez Seixas, “Supervivencia cultural y estancamiento político: los nacionalismos periféricos”, 147

⁴⁵⁴ Fernández del Riego, *A Xeración...*, 15-16.

gallego tras la guerra civil y dirigida por Celso Emilio Ferreiro, Sabino Torres y Emilio Negreira; o la Editorial Bibliófilos Gallegos (1949, Santiago), iniciativa de José Filgueira Valverde.

También en 1949 comenzó a publicarse el “Suplemento de los sábados” del periódico compostelano *La Noche*. En él colaboraron personalidades como Otero Pedrayo, Fernández del Riego, Álvaro Cunqueiro, Carballo Calero o Xaime Illa, y se centró en temas literarios, artísticos y socioeconómicos; pero solamente duró unos meses antes de ser prohibido en enero de 1950 tras problemas con la censura, tal y como explica María Pilar Freitas:

Os motivos da súa prohibición parece que son dous «erros» cometidos polos seus responsables: a chegada do arcebispo Fernando Quiroga Palacios a Santiago recibíuse cun número monográfico escrito cun «espírito exaltatorio do galleguismo» (Fernández del Riego 1990:196 e isto non pasou inadvertido. Este número, que era o 9, foi o peor recibido polo pensamento oficial. A outra causa da desaparición foi a atención que se prestou ao pasamento de Castelao en Bos Aires no número 14 de xaneiro de 1950. Catorce días despois deixou de publicarse⁴⁵⁵.

No obstante, el indudable hecho clave en la recuperación del idioma y cultura gallegas fue la creación de la Editorial Galaxia en 1950, impulsada en un primer momento por Xaime Illa, Ramón Piñeiro y Francisco Fernández del Riego. En palabras de éste último:

O seu propósito era o de restablecer a continuidade cultural tronzada pola guerra civil. O de abrir unha nova época endereitada a definir, a afirmar a singularidade da nosa personalidade colectiva. Laborábase para revalorizar a lingua, gañando a batalla do seu prestixio na cultura, como medio para acadar o seu prestixio social⁴⁵⁶.

Para alcanzar estos objetivos, las líneas de su programa editorial fueron diversas: reediciones de obras fundamentales de la historia y pensamiento de Galicia; publicación de obras de autores jóvenes; manuales sobre temáticas relacionadas con problemáticas y realidades de la economía, cultura e idiosincrasia gallega; traducción de obras universales; o publicaciones periódicas como los cuadernos *Grial* (que serían prohibidos poco después de iniciarse y hasta 1963, año en que la denominada “Ley Fraga”, permitió la publicación de revistas y la presencia de textos escritos en lenguas regionales en los periódicos). Toda esta producción se compartimentó en distintas colecciones: *Colección*

⁴⁵⁵ Freitas, *A represión lingüística...*, 337.

⁴⁵⁶ Fernández del Riego, *A Xeración...*, 136.

Salnés (poesía gallega contemporánea); *Colección Illa Nova* (poetas jóvenes); *Colección Pondal* (de carácter antológico); *Colección Literaria*; *Biblioteca de Economía Galega*; *Ensaíos*; *Colección Trasalba* (obras de autores ya consagrados), entre otras⁴⁵⁷.

Además, Galaxia publicó obras de gran volumen y transcendencia como el *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (Eladio Rodríguez González, 1958-1961), la *Historia da literatura galega contemporánea* (Ricardo Carballo Calero, 1963) o los cuatro volúmenes de la *Escolma de poesía galega* (1952-1955), a cargo de Xosé María Álvarez Blázquez (*I y II*) y Francisco Fernández del Riego (*III y IV*).

Otro hecho importante en esta aventura editorial fue la integración de generaciones distintas de la intelectualidad gallega en un proyecto común: miembros de la Xeración Nós y personalidades ligadas al Seminario de Estudos Galegos de la etapa prebélica, otros autores de la denominada *Xeración Galaxia* y también jóvenes escritores que empezaban a despuntar por aquellos años. Asimismo, es de destacar la superación de diferencias ideológicas, por la consecución de un fin superior: la recuperación y puesta en valor de la lengua y cultura gallegas. Una vez más, distintas tendencias del galleguismo volvían a trabajar juntas, incluso autores que tras instaurarse el franquismo habían apoyado el régimen dictatorial como Álvaro Cunqueiro o Vicente Risco colaborarán en esta empresa cultural.

Otros avances relevantes para la situación del gallego que tuvieron lugar en estos años de “apertura” correspondientes con las décadas de los 50 y 60 fueron, por ejemplo, la instauración del Día de Rosalía a partir de 1951 (el Patronato Rosalía de Castro se había formado en 1947); la creación de la cátedra de literatura gallega Rosalía de Castro en Madrid en 1955⁴⁵⁸; la fundación de la Biblioteca Penzol en 1963; el inicio de la celebración del Día de las Letras Galegas a partir de 1963, coincidiendo con la fecha simbólica del centenario de la publicación de *Cantares Gallegos* de Rosalía; cambios importantes en la RAG con la incorporación de varios galleguistas entre sus filas; la inclusión de premios para textos en gallego en el certamen literario compostelano de las Festas Minervais; o, finalmente, el inicio de la enseñanza de idioma gallego en la Universidad de Santiago de Compostela en el curso académico 1965-66. Distintas

⁴⁵⁷ *Ibidem*, 77-85.

⁴⁵⁸ Freitas, *A represión...*, 374.

asociaciones culturales –O Galo, O Facho, Asociación cultural de Vigo– surgieron esparcidas por toda la geografía gallega en los 60, y también jugaron un papel muy importante con la impartición de clases de gallego, la realización de traducciones o representaciones teatrales y emisiones radiofónicas en gallego, como ya hemos indicado en varias ocasiones.

La Iglesia, al igual que los medios de comunicación o la escuela, también fue uno de los focos importantes de castellanización de la población. La excepción la conformaba la misa celebrada en honor de Rosalía de Castro cada 25 de julio en Santiago, que algunos tildaron como “misa de los ateos”, ya que a ella acudían muchas personas que la concebían más como una reivindicación galleguista que como una ceremonia religiosa, puesto que era un acto oficial en el que la homilía se hacía en lengua gallega y estaba permitido cantar el himno gallego. Xosé Luis Franco Grande indica que:

Calquera acto era bo para estar presentes. Por exemplo, a misa por Rosalía, á que polo xeral non faltaba ningún galeguista de entón, nin sequera aqueles que estábamos moi lonxe das prácticas relixiosas. Era un acto de afirmación patriótica-o único tolerado[...] Pois unha homilía en galego, o acto rosaliano en si, ou o feito de cantar o himno galego no adro, era dos poucos actos públicos de carácter galego aos que nos era dado asistir⁴⁵⁹.

Tampoco podemos olvidar el cultivo del idioma en el exilio, donde se mantuvo vivo gracias a la libertad de la que se carecía en Galicia. Existieron numerosas publicaciones como *A Nosa Terra*, *Galicia Emigrante*, o *Revista Galicia*; y editoriales como Atlántida, en la que colaborarían personalidades de la talla de Rafael Dieste, Castelao o Luis Seoane. El hito más importante lo marcará la publicación por parte de Castelao en 1944 de *Sempre en Galiza*, que pronto se convirtió en obra de referencia para el pensamiento nacionalista gallego y donde también se reivindica, como no podría ser de otra manera, el idioma:

A esta fala popular viva e groriosa, os imperialistas chámanlle dialecto. Mais eu preguntaríaalles: “¿Dialecto de que idioma?” “¿Do que vós chamades español?”. De ningunha maneira, porque o idioma que vós impuxéchedes pola forza é un irmán menor do galego. “¿Acaso queredes dicir que é dialecto do latín?” Pois entón chamádelle dialecto ao francés, ao italiano, ao rumano, porque tamén son fillos do latín e irmáns do galego⁴⁶⁰.

⁴⁵⁹ Franco, *Os anos escuros...*, 110.

⁴⁶⁰ Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, *Sempre en Galiza* (Vigo: Galaxia, 2004), 54.

Para finalizar este epígrafe, hemos considerado necesario ofrecer un balance de la aportación que la iniciativa de Antonio Fernández-Cid supuso, a nuestro parecer, para el idioma gallego en su dimensión sociolingüística, en un período en el que, como hemos visto, esta lengua empezaba a recuperar tímidamente algunos espacios de los que estaba excluida. Por una parte, debemos reconocer que el empleo de una lengua distinta del castellano en la creación de un repertorio lírico de canción de concierto no se salía del marco permitido, como era de esperar en un proyecto ligado a instituciones oficiales como la Diputación de Ourense, el Ayuntamiento de Pontevedra o el Ministerio de Información y Turismo, e impulsado por uno de los críticos mejor posicionados durante el régimen franquista. El empleo del gallego, vasco o catalán en manifestaciones como el folclore o la poesía no suponían una preocupación, sino que más bien se quería transmitir la idea de que este era su único lugar adecuado. A este respecto, Xosé Manuel Dasilva, afirma en su artículo sobre la traducción y la censura en el franquismo que también hemos abordado en el primer capítulo:

En lo que corresponde al idioma gallego, sobresale la imagen inferior que las autoridades del Régimen manejaban como “lengua vernácula”, esto es, sirviendo de instrumento a fines básicamente domésticos. En efecto, la tolerancia con respecto al gallego, cuando se encuadraba en esferas como el lirismo, el folclore, el humor o incluso la exaltación de la dictadura, quedaba patente en muchos de los informes de los censores⁴⁶¹.

Por otro lado, fue habitual el tópico un tanto paternalista de considerar el gallego como una lengua “entrañable” y con cualidades líricas superiores a cualquier otra; el propio propio Fernández-Cid sigue esta línea en un artículo publicado en *Blanco y Negro* cuando habla de la “dulzura de la lengua” y de que el gallego es una lengua “como pocas musicales”⁴⁶². Además, el grueso de los poemas seleccionados para la composición de las canciones, como hemos estudiado en el capítulo tres, recurre a temas costumbristas como el paisaje, el amor, la morriña, o la emigración, que como vimos eran los habituales ya desde la época de la Melodía Gallega iniciada en el s. XIX. No obstante, hay alguna excepción a resaltar: *O gueiteiro*, de Asins Arbó, en la que se emplea un poema de Curros Enríquez perteneciente a su obra *Aires da terra*, donde aparece una crítica abierta a los privilegios de determinados grupos sociales y a la Iglesia, razón por la que el escritor tuvo problemas en su época e incluso llegó a ser excomulgado. Paradójicamente, *Aires da terra* fue una de las primeras obras expurgadas en los primeros años de la represión franquista,

⁴⁶¹ Dasilva Fernández, “La traducción al gallego y la censura franquista”, 21.

⁴⁶² Fernández-Cid, “ Un puñado de canciones gallegas en las Fiestas de San Benitiño”.

aunque posteriormente, en 1956, fue permitida, tal y como explicaremos en detalle en el análisis de la canción en capítulo cinco.

No obstante, y visto con la debida perspectiva, debemos reconocer que el conjunto de la iniciativa fue positivo en la revalorización de la lengua y la cultura gallega por varias razones que recogemos a continuación:

- El uso del idioma gallego en la creación de un repertorio que implica a poetas y compositores del máximo nivel.
- La divulgación de la obra poética de autores consagrados de la literatura gallega y de otros escritores más jóvenes o contemporáneos que publicaban coetáneamente.
- El empleo del gallego en los programas de mano de los Festivales de Pontevedra para reproducir los poemas originales (ver anexo 22), aunque las conferencias se realizaban en castellano.
- La equiparación implícita de la obra de poetas gallegos con otros nacionales e internacionales, al convivir en pie de igualdad en la programación de los festivales.
- La implicación de hombres fundamentales de la cultura gallega en estas iniciativas, no solo como autores de algunos de los poemas, sino también como redactores de prólogos (Vicente Risco, Joaquín Calvo Sotelo) y como conferenciantes sobre distintos temas en los Festivales de Pontevedra (Otero Pedrayo, Uxío Novoneyra, Pura Vázquez, Isidoro Millán).

4.3. La visión de “lo gallego” vigente en distintos ámbitos de la época franquista

En una lectura simplificada, podría resultar curioso e incluso extraño que un régimen dictatorial como el franquista, que perseguía la unidad nacional en sus conceptos territorial, cultural, e idiomático (recordemos el lema “España, una, grande y libre”), permitiera e incluso apoyara una iniciativa cultural en una lengua distinta del castellano que implicaba directa o indirectamente a compositores y poetas que en algunos casos habían sido represaliados por el propio sistema (pensemos en músicos como Óscar Esplá o Fernando Remacha y escritores como Celso Emilio Ferreiro o Federico García Lorca). Sin embargo, el tratamiento y permisividad hacia manifestaciones culturales regionales

por parte del franquismo requiere un análisis más detenido, ya que es un fenómeno complejo y se presenta como un auténtico juego de equilibrios y estrategias. María do Cebreiro Rábade Villar afirma a este respecto que:

Queremos desmentir la impresión, a menudo divulgada incluso en los estudios críticos, de que la reactivación de la actividad cultural gallega en el franquismo fue un proceso tardío y discontinuo. Antes bien, el franquismo permitió e incluso alentó todas aquellas expresiones que se percibían como compatibles con el repertorio cultural del nacional-catolicismo lo que obligó a una acomodación histórica de los viejos valores del galleguismo, probablemente no siempre vivida por parte de sus agentes como traumática⁴⁶³.

En el caso que nos ocupa, deberíamos tener en cuenta, por ejemplo, aspectos como qué tipo de uso del gallego se estaba haciendo (función sociolingüística), qué poemas se seleccionan dentro del catálogo de determinados autores, qué temas son los más tratados en los textos, si detrás de esa permisividad había interés en mostrar una determinada imagen de cara al exterior, en qué momento contextual dentro del franquismo surge esta iniciativa, o quién es su impulsor y qué papel jugaba a nivel cultural en ese momento.

No obstante, y con el fin de entender todas estas cuestiones, hemos considerado pertinente abordar en primer lugar y con más detenimiento algunas ideas sobre el tratamiento, reconocimiento y lectura que se hizo por parte del franquismo de las diferencias regionales, centrándonos principalmente en el caso gallego.

Aunque se pueden establecer diferencias en las distintas etapas de los casi cuarenta años de dictadura en cuanto al grado de represión, podemos afirmar que el objetivo principal fue neutralizar o anular cualquier resquicio que pudiera amenazar la unidad y cohesión de España. El control de la educación, la cultura y los medios de masas fueron herramientas fundamentales en la consecución de esa uniformidad, al igual que sucedió en otros lugares como la Alemania nazi o la Unión Soviética.

El caso español era especialmente complejo, dada su gran diversidad interna, con culturas y lenguas distintas, y con movimientos nacionalistas plenamente consolidados en el País Vasco o Cataluña, y de cierta importancia también en Galicia cuando estalla la

⁴⁶³ María do Cebreiro Rábade Villar, “Crítica y pensamiento literario gallego en el siglo XX”, en *Pensamiento y crítica literaria en el siglo XX (castellano, catalán, euskera y gallego)*, ed. por José María Pozuelo Yvancos (Madrid: Cátedra, 2019), 607-770.

guerra civil. El franquismo se apoderó de esas diferencias para manipularlas y presentarlas como parte de un patrimonio común, como subraya Luis Costa:

El largo paréntesis que se abre durante el franquismo, y la hegemonía del nacionalismo español impuesta primero por la fuerza y a renglón seguido mediante los aparatos de propaganda de la Dictadura, conllevó la paralización de la maduración de cualquier proyecto nacionalista que compitiese con él. Más aún, la utilización crecientemente alienada de manifestaciones de la cultura popular tomadas en sus aspectos más pintorescos implicó una creciente neutralización de cualquier dimensión etnicitaria que fuese más allá de una mera apelación sentimental vacía de contenidos políticos⁴⁶⁴.

De la misma manera, Núñez Seixas explica el control de las autoridades franquistas para utilizar esa variedad intrínseca de forma torticera e interesada:

Esa política de control cultural se acompañaba de una acentuación de los rasgos prototípicos de su particular versión de la concepción tradicionalista de España como una unidad en la variedad. La doctrina “oficial” de afirmación de las peculiaridades regionales de España desde mediados de la década de 1940 no se salía ni un milímetro del marco discursivo y de la narrativa del españolismo regional: el folclore, las tradiciones ancestrales y, particularmente, el paisaje de las regiones y pueblos de España fueron presentados como la esencia consuetudinaria y orgánica de la nación. [...]. Una contribución plural y desde abajo, desde la base de la parte más sana de la nación a un patrimonio común español. Pero también subyacía en su labor una estrategia orientada a conseguir un mayor arraigo local de la identidad nacional redefinida por el franquismo. Imágenes y símbolos debían sustentar tramas de significados capaces de promover la identidad hispánica⁴⁶⁵.

Uno de los casos más evidentes de manipulación y utilización propagandística de la diversidad lo constituye la labor llevada a cabo por los coros y danzas de la Sección Femenina, dependiente de Falange Española y dirigida por Pilar Primo de Rivera. En un muy conocido discurso recogido en el cancionero de la institución, se expresaba de manera elocuente:

Cuando los catalanes sepan cantar las canciones de Castilla, cuando en Castillas se conozcan también las sardanas y sepan que se toca el chistu, cuando del cante andaluz se entienda toda la profundidad y toda la filosofía que tiene, en vez de conocerlos a través de los tablادillos zarzueleros; cuando las canciones de Galicia se conozcan en Levante, cuando se unan cincuenta o sesenta mil voces para cantar una misma canción, entonces sí que habremos conseguido la unidad entre los hombres y entre las tierras de España [...]. España estaría incompleta si se compusiera solamente del Norte o del Mediodía. Por eso son incompletos también los españoles que sólo se apegan a un pedazo de tierra⁴⁶⁶.

⁴⁶⁴ Luis Costa, “Las rumbas olvidadas: transculturalidad y etnicización en la música popular gallega”, *Revista transcultural de música* 8 (2004).

⁴⁶⁵ Núñez Seixas, “Supervivencia cultural y estancamiento político: los nacionalismos periféricos”, 147

⁴⁶⁶ Cit. por M.ª Isabel Gejo Santos, “Tradición y Modernidad. Dos décadas de música en Salamanca: 1940-1960” (tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2015), 100.

En su artículo sobre la labor de esta institución en A Coruña, Carolina Hernández explica también su función y objetivo principal: “Como proyecto político, los Coros y Danzas de Sección Femenina, pretendieron la construcción de un corpus folklórico común que contribuyese a crear un sentimiento de cohesión y por lo tanto una “cultura nacional””.⁴⁶⁷ Cabe señalar que las recogidas folklóricas llevadas a cabo en estos años no se caracterizaron en absoluto por un rigor científico o un cariz etnomusicológico, sino que pretendían demostrar una falsa imagen colorista y abierta a la diversidad, tanto en el interior del Estado como de cara al exterior.

En el caso concreto de Galicia, también fueron frecuentes las referencias a ciertos mitos o tópicos como el pasado celta (despojado, eso sí, del valor “etnicitario” que le habían atribuido autores como Manuel Murguía), las peregrinaciones a Santiago de Compostela (por su correspondencia con los principios católicos que defendía el régimen), la belleza de los paisajes gallegos y la insistencia en ciertos estereotipos como la ruralidad, autenticidad, superstición, misterio, humildad o conservadurismo de su idiosincrasia. Se creaba así una imagen idealizada mezcla de tradición, exotismo e inferioridad, siempre supeditada al nacionalismo español dominante. En su tesis doctoral acerca de la imagen de Galicia proyectada en el NO-DO Beatriz Busto concluye que:

La representación de Galicia en este tipo de documentales era una Galicia profundamente estereotipada y fijada. Una Galicia que se presentaba ante las cámaras como un lugar en el que mirar la esencia del pueblo, lo puro del espíritu y un pasado mítico. [...] Un pueblo humilde, laborioso, esforzado, sencillo, patriarcal, pobre pero agradecido y, profundamente rural, aderezado todo ello por un mítico pasado celta. [...] La Galicia que figura en este tipo de materiales es una Galicia atemporal [...], una Galicia de postal, al fin, una estampa cultural en la que se reducía cualquier elemento cultural a una mera curiosidad indígena de aquellos que vivían en la franja occidental de Europa⁴⁶⁸.

Y, en este mismo trabajo de investigación, se recoge, por ejemplo, la locución inicial de un documental titulado *Galicia y sus gentes. Ayer y hoy de las tierras meigas* producido por NO-DO en 1951; nos ha parecido un ejemplo muy representativo, ya que en unas breves líneas encontramos casi al completo el catálogo de tópicos anteriormente citado: “tierras meigas” (en el título), “mundo antiguo”, “las peregrinaciones al sepulcro del Apóstol”, “llena de recuerdos, de historia y de tradición”, “la gaita gallega”.

⁴⁶⁷ Carolina Hernández Abad, “Los fondos documentales del grupo de danza de la Sección Femenina de A Coruña: un legado por descubrir”, en *Ollando o mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)*, ed. por Javier Garbayo y Montserrat Capelán (Pontevedra: Museo de Pontevedra, 2018), 283.

⁴⁶⁸ Busto Miramontes, “La Galicia proyectada por NO-DO”, 389.

“Frontera del mundo antiguo frente al mar tenebroso, centro espiritualista de la cultura medieval con las peregrinaciones al sepulcro del Apóstol, como dice el historiador Ramón Otero Pedrayo, Galicia, tierra occidental y marítima, está llena de recuerdos, de historia y de tradición. En alas de la música indecible de la gaita gallega iniciamos nuestro itinerario por toda la región”.

También en el NO-DO se empleaba la lengua gallega, aunque asociada siempre a ámbitos rurales y coloquiales. La idea era, como vimos en detalle en el apartado dedicado a la situación sociolingüística del gallego, crear una jerarquía en la que éste aparecía en una posición de inferioridad respecto del castellano. Busto, nuevamente, comenta de qué modo “el uso de la *lingua galega* por ejemplo funcionaba en NO-DO como una dosis controlada de nacionalismo periférico cuando en el fondo solo aparecía supeditada al español”⁴⁶⁹.

Otro elemento utilizado por el franquismo fue la defendida fraternidad histórica entre Galicia y Portugal. Tal y como señalaba Castelao en su obra cumbre para el pensamiento galleguista, *Sempre en Galiza*, “a afinidade cultural e a fraternidade histórica que uniu a Portugal e a comunidade galega foron utilizadas polo franquismo para favorecer a identificación da sociedade portuguesa e do salazarismo cos seus valores políticos”⁴⁷⁰. Además, conviene remarcar que algunos intelectuales gallegos, como Eugenio Montes, Julio Camba, Álvaro de las Casas o Wenceslao Fernández Flórez se encargaron de realizar propaganda a favor del franquismo entre la comunidad gallega de la Portugal salazarista; una estrategia discutida en los siguientes términos por Alberto Pena:

A campaña a favor do franquismo en territorio portugués contou coa colaboración de algún intelectuais galegos, que nalgúns casos asumiron simbólicamente a representación do galeguismo como unha estratexia para conectar e persuadir emocionalmente aos inmigrantes galegos [...] a utilización de prestixiosas figuras intelectuais de orixe galega por parte dos rebeldes franquistas perseguía tres obxectivos fundamentais: lexitimar políticamente o golpe de Estado en España, elevar o prestixio da causa franquista en Portugal e estreitar lazos ideolóxicos co salazarismo⁴⁷¹.

Por último, el americanismo y el mito de la hispanidad fueron otra herramienta de propaganda utilizada por el régimen dirigido por Francisco Franco, tanto por los lazos simbólicos que unían a aquellos territorios de ultramar con España como por la referencia

⁴⁶⁹ Busto Miramontes, “La Galicia proyectada por NO-DO”, 396.

⁴⁷⁰ Cit. por Xosé Manuel Núñez Seixas y Ramón Villares, eds. *Os exilios ibéricos: unha ollada comparada nos 70 anos da fundación do Consello de Galiza* (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2017), 359.

⁴⁷¹ Alberto Pena Rodríguez, “Galeguismo, franquismo e salazarismo: a colonia e os intelectuais galegos en Portugal durante a Guerra Civil española”, en *Os exilios ibéricos, unha ollada comparada*, ed. por Ramón Villares e Xosé Manuel Núñez Seixas (Santiago de Compostela: Consello da Cultura, 2017), 367.

nostálgica a un pasado imperial. Fueron muchas las iniciativas culturales que apelaban a esta fraternidad como las Bienales Hispanoamericanas de Arte (1951-1955) o el Festival de Música de América y de España (1964-1970); en el caso de Galicia, el vínculo con la otra orilla atlántica revestía otra carga de significado, puesto que fueron territorios de recepción de emigración masiva desde el s. XIX, así que el nexo personal, familiar y cultural era todavía mayor.

Volviendo a nuestro objeto de estudio, es posible que la iniciativa llevada a cabo por Antonio Fernández-Cid a lo largo de casi dos décadas ostentara una dosis de galleguismo “controlada”, por utilizar el término anteriormente indicado por Beatriz Busto. Aunque no podemos afirmarlo de manera taxativa, si analizamos pormenorizadamente algunos de los rasgos de este proyecto cultural vemos que encaja a la perfección en el marco de los aspectos señalados a lo largo de este epígrafe como definatorios del tratamiento del franquismo hacia las particularidades regionales:

- El gallego aparece únicamente en los poemas, mientras que los prólogos de las colecciones, los programas de mano y las conferencias de los festivales de Pontevedra utilizan el castellano como lengua principal. Podemos hablar por tanto de un uso no problemático, ya que en ningún momento la lengua minoritaria entra en competencia con la lengua del Estado para las funciones que podríamos tildar como “serias” o importantes.
- Los temas que se abordan en los poemas musicalizados coinciden con algunos de los tópicos atribuidos a Galicia y que ya hemos mencionado: paisajes, morriña, amor, emigración, Santiago de Compostela.
- La idea de crear un repertorio gallego de canción de concierto no se presenta con fines separatistas o “etnicitarios”, sino más bien como una contribución a un patrimonio común. Son numerosas las conferencias-concierto, al igual que algunas de sus monografías sobre el tema, en las que el crítico orensano divide la canción española por regiones: la canción catalana, la canción en Levante, la canción gallega... Es decir, se reconoce la variedad o la diferencia, pero siempre formando parte de un todo más grande, de ahí que en ocasiones se refiera también a Galicia como la “Patria Chica”.

- Como hemos visto, se da una convivencia en la programación de nuestro repertorio en los Festivales de Pontevedra con la actuación de instituciones oficiales como los Coros y Danzas de la Sección Femenina de distintas zonas de Galicia (Marín, Vigo, Pontesampaio, Aldán...), lo que afianza la idea de un tipo de visión folclorista.
- En cuanto a la afinidad entre Galicia y Portugal, también la podríamos ver reflejada en la iniciativa de Antonio Fernández-Cid con la participación de varios compositores portugueses, autores de canciones estrenadas en los festivales pontevedreses (Joly Braga Santos, Claudio Carneyro, Ruy Coelho, Federico de Freitas, Joao Freitas Branco, Víctor Macedo Pintos , Jorge Rosado Peixinho), en el hecho de que algunos de los poetas seleccionados por Fernández-Cid para este proyecto, como Julio Camba, Eugenio Montes o Álvaro de las Casas, fueron precisamente parte de la intelectualidad que contribuyó a la propaganda a favor del franquismo en el país vecino y en la inclusión de lírica gallego-portuguesa en las programaciones pontevedresas.
- En relación a la hispanidad, Fernández-Cid incorporó en la programación de los festivales pontevedreses autores americanos descendientes de gallegos como Roberto Caamaño o Isidro Maiztegui (éste último compondría dos canciones por encargo del crítico orensano); compositores españoles exiliados en América como María Teresa Prieto, Julián Bautista o Rodolfo Halffter (la composición *Desterro* fue encargada para tal fin, pero la paralización de la celebración del festival provocó que no se estrenara en este marco); e intentó la participación de otros grandes nombres de la música latinoamericana, como Alberto Ginastera aprovechando seguramente los contactos mantenidos con él con motivo del I Festival de América y España (1964).
- Finalmente, y aunque es cierto que la iniciativa incluye en su nómina compositores y poetas que sufrieron la represión franquista como Celso Emilio Ferreiro, Federico García Lorca, Óscar Esplá, Fernando Remacha, es importante determinar que los poemas seleccionados eluden temáticas problemáticas o

reivindicativas y que el acercamiento a esos compositores se produce en un momento en el que su reincorporación a los círculos culturales oficiales ya era un hecho (por ejemplo, Óscar Esplá, totalmente recuperado por la cultura oficial desde 1950).

4.4. Hipótesis sobre la iniciativa de Antonio Fernández- Cid

En este último apartado, pretendemos exponer las razones que pudieron llevar a Antonio Fernández-Cid a encargarse a lo largo de casi dos décadas canciones de concierto con texto en gallego a los principales compositores españoles del momento, además de a algunos autores portugueses y latinoamericanos, llegando a conseguir casi un centenar de nuevas piezas. Tras repasar toda la documentación a la que hemos tenido acceso (cartas a los compositores, artículos de prensa, declaraciones del propio crítico en monografías y prensa...), hemos concluido que fueron cuatro las motivaciones principales que alentaron esta empresa cultural, todas ellas compatibles y en algunos casos complementarias:

1. Razones personales

No podemos descartar que se tratara de una cuestión personal, es decir un proyecto que le hacía ilusión como una especie de homenaje a Galicia, su tierra de origen. Son numerosas las referencias encontradas a esta idea tanto de su propia autoría: “Colmaron las ilusiones de un crítico gallego que así pensaba en rendir el mejor homenaje a su tierra, la tierra de sus mayores, siempre querida y recordada en el dulce ajetreado destierro madrileño[...]En efecto, la idea es de quien firma, y en haberla tenido y en lograr su realización cifra el mayor de los orgullos y el más acusado motivo de júbilo de su vida profesional”⁴⁷²; como por parte de terceros, en este caso el crítico orensano Isidoro Guede: “Fernández-Cid tenía la obsesión de hacer un regalo a su pueblo y no halló cosa más apropiada que recopilar unos versos de variada factura e inspiración y repartirlos entre los compositores más destacados de España para que ellos, movidos por los motivos respectivos, los transcribieran musicalmente”⁴⁷³.

⁴⁷² Fernández-Cid, “«Requiem» por el festival pontevedrés de la canción gallega”.

⁴⁷³ Isidoro Guede, “Ofrenda a Galicia ...”.

2. Búsqueda de prestigio profesional

Aunque es evidente que Fernández-Cid era ya una de las figuras consolidadas de la crítica musical en los años 50, es obvio que el hecho de que los principales compositores del momento españoles, portugueses y algún autor de Sudamérica (recordemos que llegó a contactar, entre otros, con Alberto Ginastera) le dedicaran sus obras suponía un claro respaldo a su carrera frente a otros compañeros de profesión y a la opinión pública en general. Son muchas las declaraciones que hemos encontrado en las que el propio crítico se refiere a la relevancia de los autores implicados y a la importancia que, a su juicio, supone la creación de este repertorio, como recalca en su monografía *Lieder y canciones de España. Pequeña historia contemporánea de la música nacional*: “Por cuanto de extraordinario tiene, parece justo recoger aquí la cita de un hecho sin precedentes: cuarenta y un músicos, nombres decisivos del presente creador nacional [...] han dedicado al autor de este libro concediéndole el honor máximo de otras tantas canciones”⁴⁷⁴; a lo que añade tan sólo unas líneas más adelante: “El hecho, no ya infrecuente, único, que supone la escritura, el estreno, la edición de estas canciones, que ligan las más valiosas aportaciones individuales y ofrecen casi un panorama que merecería calificarse de antología de la canción contemporánea”⁴⁷⁵.

No obstante, también hemos encontrado comentarios en los que hace hincapié en el mismo tipo de cuestiones en otros libros suyos como *La música española del s. XX*: “Raro es el gran compositor de España, con obra realizada entre los años 40 y 65, que no aparezca en la nómina impresionante”⁴⁷⁶; y en artículos de prensa de distintos medios como *La Vanguardia Española*: “creo que el día de mañana cuando se intente una biografía de esta parcela musical en nuestros años, habrá de buscarse por fuerza esta relación de obras, de músicos [...] Son muy pocos los músicos nacionales de importancia que faltan al conjuro de esta llamada”⁴⁷⁷); *ABC*: “Se forma de esta manera el auténtico repertorio vocal de concierto en Galicia”⁴⁷⁸; o la revista *Blanco y Negro*: “Cuando, en el futuro, se intente una revisión, un estudio de estos años musicales de España, tendrá sin duda, que examinarse con celo toda esta colección tan significativa”⁴⁷⁹.

⁴⁷⁴ Fernández-Cid, *Lieder y canciones...*, 150.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p.151.

⁴⁷⁶ Fernández-Cid, *La música española...*, 399.

⁴⁷⁷ Fernández-Cid, “PONTEVEDRA: Un cancionero galaico de concierto en el Festival del Lérez”.

⁴⁷⁸ Fernández-Cid, “Un puñado de canciones gallegas en las Fiestas de San Benitiño”.

⁴⁷⁹ Fernández-Cid, “Canciones de concierto con textos gallegos en los Festivales de Pontevedra”.

Curiosamente, en algunas afirmaciones incluso da a entender que se trató de una iniciativa de los propios autores el hecho de dedicarle estas composiciones, cuando en realidad fue un encargo personal: “Varios compositores pensaron en dedicarme canciones sobre textos galaicos”⁴⁸⁰.

Como hemos explicado en el capítulo anterior, muchos de los compositores eran profesores, directores, autores galardonados en el Concurso Nacional de Música o de generaciones más jóvenes que estaban comenzando una carrera de creciente proyección. Sin duda, el hecho de la dedicatoria de una canción daba al crítico orensano prestigio y a su vez debemos tener en cuenta que gozaba de una posición de ventaja, ya que además de ser amigo personal de muchos de ellos, al ser una persona de tal influencia y con contactos a nivel gubernamental no había lugar a que le negaran el encargo. Tampoco olvidemos que a los compositores se les presentaba una oportunidad de estreno, interpretaciones frecuentes, edición y grabación interesante para su promoción, con lo que se establecía una mutua relación provechosa.

Son, por otra parte, numerosas las declaraciones de otros críticos y autores en las que se alaba la iniciativa llevada a cabo por Fernández-Cid, lo que vendría a reforzar esta segunda hipótesis. Un primer ejemplo lo encontramos en un artículo escrito por el crítico gallego Isidoro Guede con motivo del estreno de la primera colección en Ourense. “Un acontecimiento histórico en la vida musical gallega [...] Fernández-Cid ha conseguido esta espléndida colección. [...] Acontecimiento transcendente [...] El vigorizante fundador de la canción gallega en su alto rango de creación con valores universales”⁴⁸¹. Tan solo unos días después, el diario compostelano *La Noche* transcribía la opinión de uno de los grandes críticos del momento, Federico Sopeña, tras el estreno madrileño del nuevo repertorio: “Los gallegos han contraído una deuda que nunca podrán pagar, con los más inspiradores compositores de España, y con el neto Español, y gallego cien por cien Antonio Fernández-Cid. No sin razón ha escrito Federico Sopeña que con el estreno de este Cancionero [...] se marca una fecha en la música española contemporánea”⁴⁸².

Y, por supuesto, los prologuistas de las colecciones tampoco perdían la oportunidad de alabanza del impulso del crítico orensano. El reconocido dramaturgo

⁴⁸⁰ Fernández-Cid, *Músicos que fueron nuestros amigos...*, 22.

⁴⁸¹ Isidoro Guede, “Ofrenda a Galicia de diez músicos españoles de hoy”, *La Región*, 16 de junio de 1951, 4.

⁴⁸² “Los mejores compositores de España ofrendan a Galicia doce admirables páginas musicales. Clausura del Ciclo-Homenaje a Curros”.

Joaquín Calvo Sotelo defendía en la introducción a la colección *Doce canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid* que (ver anexo 2):

Para saber lo que en la mitad del siglo XX fue la canción española, nuestros nietos tendrán, necesariamente, que exhumar este florilegio que, bajo la rúbrica general de Fernández-Cid, han compuesto en su honor, doce compositores de nuestro tiempo. [...] Acaso, no están todos los que son...Son, desde luego-y no es poco-todos los que están⁴⁸³.

Unos años después, en el prólogo de la siguiente colección, *Veintidós canciones sobre textos de poetas orensanos*, el escritor Vicente Risco señalaba (ver anexo 14):

Antonio Fernández-Cid ha recabado de autores orensanos estos poemas y logró que los más insignes compositores españoles los convirtiesen en canciones. [...]Nos recuerda los viejos cancioneros galaicos, que hoy duermen en bibliotecas ilustres reunidas por Papas, por Reyes y por sabios. Las canciones de los poetas orensanos de hoy se cantarán ente públicos selectos, como las de Martín Codax y las de Torneol⁴⁸⁴.

De nuevo el ya mencionado Isidoro Guede, en unas líneas que preceden a la reedición conjunta de los dos volúmenes en 1982 (ver anexo 19), además de valorar muy positivamente el repertorio, señala que esta nueva publicación de las colecciones es un reconocimiento merecido a su paisano Fernández-Cid:

Porque es la más importante aportación a la música de nuestra tierra en aquello que le es más característico: el "lied". (...)Y tienen, sobre la apertura de una etapa con la presencia de un auténtico monumento musical que sirva como muestra de la esencia de nuestro pueblo, un ejemplo y un acicate para quienes intentan hacerse camino en la experiencia musical gallega.

Tenemos por seguro que este volumen, incorporado al acervo cultural de Galicia, habrá de constituir un hito en la historia de la música de nuestra tierra. Es una ofrenda, por tanto, a Galicia, a la vez que homenaje a quien fuera de ella, tan dignamente la representa en el campo musical, nuestro ilustre paisano Antonio Fernández-Cid de Temes⁴⁸⁵.

3. Creación de un nuevo repertorio de canción de concierto en gallego

Nuestra tercera hipótesis defiende que el crítico orensano pretendía llenar un vacío dentro del repertorio de música culta gallega, la canción de concierto, puesto que son muy numerosas las declaraciones de su puño y letra en este sentido. Así en septiembre de 1951, refiriéndose a las canciones de la primera colección con motivo de su interpretación en Vigo durante unos cursos universitarios, se expresaba en los siguientes

⁴⁸³ *Treinta y cuatro canciones...*, 15.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, 87.

⁴⁸⁵ *Ibidem*, 7.

términos: “Puede ser el arranque de una movilización general de posibilidades regionales, para que Galicia ocupe en el plano de la creación musical en España el puesto a que tiene derecho”⁴⁸⁶. En la década siguiente, encontramos varios artículos referidos a los festivales pontevedreses en los que hace balance de la iniciativa, insistiendo en la misma idea de ausencia de repertorio. Sirvan como ejemplo algunos publicados en *La Vanguardia Española* (“Galicia carecía casi de canción de concierto; posee ahora cien; son muy pocos los músicos nacionales de importancia que faltan al conjuro de esta llamada”⁴⁸⁷), *Blanco y Negro* (“La idea básica del festival pontevedrés no es otra que la de dotar a Galicia de un repertorio de canciones propias que no poseía [...] El punto de partida, las 34 canciones que se estrenaron en la ciudad de las Burgas, no ya de duplica, se ve triplicado”⁴⁸⁸) o *ABC*, este último tras la desaparición del evento de Pontevedra (“Se trataba de conseguir para Galicia, país que puede considerarse lírico por su fuerza inspiradora y también por la capacidad musical intuitiva de sus gentes, un repertorio de canciones de concierto que no poseía”⁴⁸⁹). Señalaremos finalmente, su monografía publicada en 1973 *La música española en el s. XX* en la que nuevamente recalca “En una voluntad de dotar a Galicia de la canción de concierto, del lied que, pasadas las etapas románticas, no tenía”⁴⁹⁰.

Como hemos discutido en el segundo capítulo, en cierto modo esta ausencia sí era cierta, puesto que desde la etapa de oro de la melodía gallega con Juan Montes, José Baldomir y José Castro Chané como máximos representantes del género, no podemos hablar de un cultivo continuado y numeroso de canción de concierto en gallego, salvo algunos acercamientos puntuales como los de Bal y Gay o Joaquín Nin, y la producción de autores exiliados y descendientes de gallegos. María Fouz recogía, al hilo de su comentario sobre la obra en gallego de compositores del otro lado del Atlántico, esta misma opinión (véanse páginas 84-85).

⁴⁸⁶ Antonio Fernández-Cid, “Fernández Cid. Crítico, críticas, críticos”, *El Pueblo Gallego*, 15 de septiembre de 1951, 6.

⁴⁸⁷ Antonio Fernández-Cid, “PONTEVEDRA: Un cancionero galaico de concierto en el Festival de Lerez”, *La Vanguardia Española*, 27 de julio de 1966, 30.

⁴⁸⁸ Fernández-Cid, “Canciones de concierto con textos Gallegos en los festivales de Pontevedra”.

⁴⁸⁹ Fernández-Cid, “«Requiem» por el festival pontevedrés de la canción gallega”.

⁴⁹⁰ Fernández-Cid, *La música española...*, 399.

Si nos remontamos a la época de la propia iniciativa, el crítico musical del periódico orensano *La Región*, Isidoro Guede, ya aludía a esta falta de repertorio y justificaba porqué se habían elegido compositores no gallegos para el proyecto:

Mientras no haya músicos gallegos capaces de superar, pongamos por caso, a Baldomir, no vale la pena tampoco intentar esa producción. [...] Se trata de una aportación importante de todos modos a la música gallega, como lo fue la de Guridi, en cuya obra “La Meiga” hay páginas musicales que deberían ser más conocidas y estudiadas por cuantos han intentado o intentan alcanzar para nuestra música la alta calidad artística que la haga universal.

Esperemos pues la aparición en Orense de esas canciones [...]. Solo en este apasionado observar, en esta nerviosa impaciencia, fundamos nuestras esperanzas de un mañana mejor para la música de Galicia⁴⁹¹.

En esta misma línea, el diario *La Noche* comentaba, pocos meses después, un artículo, al que nos hemos referido unas líneas más atrás, escrito por Federico Sopeña con motivo del estreno de las canciones en 1951, en el que de mencionaba esta “inexistencia” de compositores gallegos:

El conocido crítico musical Federico Sopeña, ha publicado un interesante artículo sobre las canciones gallegas que han sido estrenadas recientemente en Orense y en Madrid. Dice, entre otras cosas: Galicia, que desde la voz hasta la morriña parecía predestinada para ser tierra de músicos, no tiene esos músicos⁴⁹².

Aunque es probable que hubiera esa intención de generar un corpus de canción en gallego comparable al repertorio en otros idiomas, no podemos afirmar que existiera un propósito real de crear unos rasgos estilísticos musicales distintivos y propios, como veremos con más detenimiento en el subsiguiente capítulo analítico de este estudio y como ya hemos señalado en el anterior, a pesar de las esperanzas que algunos vertían en sus artículos tras el estreno orensano de la primera colección: “Del ensayo con tanto éxito estrenado se esperan obtener determinaciones concretas en cuanto a los caracteres definidores de nuestra música”⁴⁹³. De hecho, solo casos aislados como por ejemplo el compositor Asins Arbó recurrirán a fuentes folclóricas gallegas. El propio Fernández-Cid señalaba en un artículo de *Blanco y Negro* publicado en julio de 1965 la diversidad estilística existente dentro del repertorio: “Canciones en gallego muy distintas entre sí: desde las de factura tradicional a las de conceptos seriales”⁴⁹⁴.

⁴⁹¹ Isidoro Guede, “Ofrenda a Galicia de diez músicos españoles de hoy”, *La Región*, 28 de febrero de 1951, 4.

⁴⁹² “Noticiero musical”, *La Noche*, 3 de julio de 1951, 3.

⁴⁹³ “Panorama musical”.

⁴⁹⁴ Fernández-Cid, “Un puñado de canciones gallegas en las Fiestas de San Benitiño”.

A este respecto, en las cartas a las que hemos tenido acceso en las que se ofrecían los encargos a los compositores tampoco les exigía o insinuaba Fernández-Cid ningún patrón estilístico. Lo único gallego por tanto, parece ser el texto. Nuevamente un artículo de *La Noche* corrobora esta libertad estilística: “El cancionero es un modelo de algo orgánico conseguido con la más plena libertad, sin tópicos folklóricos ni literarios”⁴⁹⁵.

4. Revalorización de la cultura y lengua gallegas

La última de las hipótesis que nos gustaría plantear es que por un lado, pudo existir la intención de revalorizar el idioma y la cultura gallega dentro de las limitaciones permitidas; y por otro, esta puesta en valor, que contaba con la implicación y respaldo de instituciones oficiales (Diputación de Ourense, Ayuntamiento de Pontevedra, Festivales de España, Ministerio de Información y Turismo), podría haber servido de “lavado de cara” al régimen franquista al mostrar su permisividad con las manifestaciones culturales en lenguas minoritarias distintas al castellano

Respecto al primer punto, ese mismo impulso que veíamos en iniciativas coetáneas como las primeras revistas y editoriales de la posguerra o la puesta en marcha de la editorial Galaxia, donde personalidades con ideologías diversas y pertenecientes a generaciones muy distintas aparcaron sus diferencias por el objetivo común de proporcionar prestigio a la lengua y cultura gallega, lo encontramos en este proyecto llevado a cabo por Fernández-Cid. En él estuvieron implicados autores de perfiles muy distintos como ya explicamos en su momento: galleguistas de derechas como Antón Iglesias Vilarelle, Otero Pedrayo, Álvaro Cunqueiro o el propio Filgueira Valverde, alcalde de Pontevedra; represaliados por el régimen (Álvarez Blázquez, Celso Emilio Ferreiro, también Otero Pedrayo) y otros escritores más jóvenes.

El repertorio y concepto de festival era un producto de alta cultura, con una visión un tanto elitista respecto a otras manifestaciones coetáneas como los festivales de canción ligera. En distintos testimonios de Fernández-Cid se deja ver esta línea de pensamiento. Citemos como ejemplo el publicado en julio de 1965 en la revista *Blanco y Negro*:

⁴⁹⁵ “Noticiero musical”.

Un festival que de entre todos los que proliferan por la geografía nacional, tiene carácter distinto, de singularidad muy acusada. Muy distinto, con respecto a las grandes organizaciones de conciertos, de recitales, sesiones líricas y de “ballet”. Más, todavía, si se recuerdan los muchos, inevitables Festivales de canciones, de cancioncillas frívolas, en tantos casos ayunas de inspiración, de novedad; si el menor interés en letra ni en música y un marcado fondo comercial, publicitario, de lanzamiento de obras y artistas que en la mayoría de las coyunturas da origen a disgustos, protestas, apasionadas reacciones. Aquí no [...] Con una voluntad de hacer arte sin metas publicitarias ni, menos, comerciales. Quede la popularidad para el Festival que es más “festivalito” de musiquillas; resérvese para este ceñido, afanoso de altura, el respeto, la consideración y el aplauso que se debe a un empeño distinto⁴⁹⁶.

Por otra parte, en la programación de los festivales pontevedreses se intentaba equiparar la canción en gallego con otros repertorios nacionales e internacionales, ya que como hemos detallado en el capítulo 3, se combinaban obras consagradas del género (Schubert, Mahler...)—lo que le acarrearía más de una crítica como ya hemos visto— con el repertorio objeto de estudio, contribuyendo de este modo a elevar su prestigio:

Todos los años, en tres, cuatro conferencias concierto, una gran cantante, una pianista de clase [...] exponen como en mágico varillaje músicas de todo carácter, con sólo el punto de partida invariable de su calidad: hoy canciones, arias clásicas de Italia; ayer, “lieder” alemanes; y melodías rusas, francesas, americanas; y canciones de España... Siempre, claro, la presencia básica de canciones gallegas de concierto. [...] Músicas gratas, dignísimas, capaces en muchas oportunidades de resistir la vecindad ilustre de tantas páginas de antología⁴⁹⁷.

La iniciativa supuso, por tanto, una puesta en valor de la cultura gallega, pero sin salirse como hemos reiterado, de los márgenes permitidos: las temáticas de los poemas eran “amables” y en muchos casos, en los festivales de Pontevedra convivieron estas conferencias-concierto con actuaciones de organizaciones como la Sección Femenina. No obstante, y a propósito del segundo aspecto de esta última hipótesis, el hecho de que instituciones oficiales y un crítico afín al régimen apoyaran una iniciativa de este tipo contribuía a dar una idea más amable de él, así que también podría entenderse como una instrumentalización interesada, similar acaso a la que, sobre la actitud del régimen hacia el arte abstracto desde hacía años, expresa Ferrer Cayón: “La manipulación que el franquismo efectuó en la década de los cincuenta sobre las artes plásticas en su propio beneficio, al exhibir de cara al exterior el arte abstracto patrio como garante de una libertad expresiva de la que la ditadura del general Franco carecía por completo”⁴⁹⁸. Es patente que a España le convenía dar una buena imagen de cara al exterior desde su reincorporación a la esfera internacional en los años 50 y tras la denuncia ante la

⁴⁹⁶ Fernández-Cid, “Un puñado de canciones gallegas en las Fiestas de San Benitiño”.

⁴⁹⁷ *Ibidem*.

⁴⁹⁸ Ferrer Cayón, “La instrumentalización política de la cultura durante el primer franquismo”, 39.

UNESCO en 1954 por maltrato a la lengua gallega que algunos exiliados hicieron en una cumbre de esta institución en Montevideo. Precisamente, el gallego Manuel Fraga, ministro de Información y Turismo (1962-1969) en la época de los festivales pontevedreses, fue uno de los dos representantes de la delegación española en esa convención.

A lo largo de este cuarto capítulo nos hemos propuesto un acercamiento a nuestro objeto de estudio desde otros enfoques –ideológico, sociolingüístico, identitario– que complementarían todas las cuestiones abordadas en el tercero, contribuyendo de este modo a un conocimiento más amplio y rico en matices. Para ello hemos estudiado las distintas corrientes existentes en el seno del galleguismo, constatando que éste no era sinónimo siempre de progresismo político. También nos hemos aproximado a la situación del gallego en la época, valorando las posibles aportaciones de esta iniciativa al idioma, además de analizar las concordancias entre la imagen de “lo gallego” que contribuía a transmitir el proyecto con aquella otra impulsada desde instancias oficiales franquistas. Finalmente hemos planteado las posibles razones que empujaron a Fernández-Cid en toda esta labor de intermediación cultural, reforzando estas hipótesis en muchos casos con argumentos argüidos por el propio crítico en distintos medios.

5. ESTUDIO PORMENORIZADO DE UN GRUPO REPRESENTATIVO DE CANCIONES. ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO.

5.1. Introducción: criterios y justificación de la selección

Este último capítulo consiste en un estudio detallado, desde un punto de vista musical y literario, de un conjunto de 21 canciones del repertorio impulsado por Antonio Fernández-Cid, de modo que se pueda obtener el cumplimiento de uno de los objetivos generales propuestos en esta tesis: el establecimiento del panorama estilístico del corpus objeto de estudio.

El primer paso fue seleccionar aquellas piezas más representativas para su análisis, algo que no estaba exento de problemas, ya que cualquier elección de este tipo puede ser tachada de parcial o subjetiva. Sin embargo, era evidente que dada la naturaleza y la amplia perspectiva de la presente tesis, no era viable ni recomendable analizarlas todas. Es por ello que se establecieron una serie de criterios previos que sirvieran de justificación a nuestra recopilación, que en ocasiones rigen de manera simultánea o complementaria:

1. Representatividad musical o literaria de los autores, desde el punto de vista de su reconocimiento historiográfico o difusión pública.
2. Inexistencia o carácter insuficiente de análisis específicos y de carácter académico anteriores.
3. Excepcionalidad de la pieza dentro de la producción de su autor.
4. Fortuna posterior de la canción (editorial, discográfica, existencia de diferentes versiones, etc).
5. Peso de un autor determinado en la iniciativa, según el número de canciones o textos aportados a ella.
6. Disponibilidad de documentación complementaria acerca de alguna de las canciones (cartas, partituras, etc).

7. Aspectos singulares y diferenciadores referidos al compositor o escritor (su condición de exiliado o mujer, su origen cultural, su significación política).
8. Proporcionalidad en relación al número de canciones que conforman cada etapa.

Atendiendo a esta última pauta, cabe comentar que se han elegido cuatro piezas de la colección *Doce canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid* (1951), siete del siguiente ciclo, *Veintidós canciones sobre textos de poetas orensanos dedicadas a Antonio Fernández-Cid* (1958), nueve creadas para distintas ediciones de los Festivales de la Canción Gallega de Pontevedra – entre ellas, un ciclo de seis canciones– , y por último, una pieza adicional que, aunque no llegó a estrenarse en el evento pontevedrés, sí que nació con el grupo de encargos para tal fin.

A continuación, especificamos las canciones seleccionadas de cada etapa y, cuando se da el caso, razones específicas sobre su inclusión en este estudio analítico.

Doce canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid (1951)

¡Un home, San Antonio! - Joaquín Rodrigo (1901-1999) / Rosalía de Castro (1837-1885)

La representatividad de los autores tanto a nivel musical como literario hace obligada la inclusión de esta pieza. A ello se suma el hecho de que el poema, de carácter paródico, es muy célebre dentro de la literatura gallega.

O rei tiña una filla- Ataúlfo Argenta (1913-1958) / Ramón Cabanillas (1876-1950)

En este otro caso, lo que más ha primado es el hecho de que Argenta, a pesar de ser un reputado director de orquesta y pianista, apenas cuenta en su haber con obra compositiva. De hecho, estudios sobre su figura como los de Juan González- Castelao⁴⁹⁹ o Ana Arámbarri⁵⁰⁰ no reflejan nada acerca de esta faceta. Por tanto, creemos que este análisis podría suscitar, cuando menos, cierta curiosidad.

⁴⁹⁹ González-Castelao, *Ataúlfo Argenta...*

⁵⁰⁰ Arámbarri, *Ataúlfo Argenta...*

Dentro de la nómina de compositores de esta primea colección, casi la mitad (5/12) son catalanes: Manuel Blancafort, Frederic Mompou, Xavier Montsalvatge, Miguel Asins Arbó y Eduard Toldrà. Es por ello que creemos que alguno debería estar presente en esta selección. Fueron tres las razones que pesaron en la elección de Mompou: el recorrido editorial, discográfico y concertístico de la pieza más allá del ciclo; el peso específico que el repertorio de canción tiene en el catálogo del compositor (nada desdeñable tampoco en otros casos como el de Toldrà); y finalmente, desde un punto de vista más subjetivo, el gusto personal de la autora de la tesis.

O gueiteiro- Miguel Asins Arbó (1918-1996) / Manuel Curros Enríquez (1851-1908)

Para cerrar el grupo de canciones pertenecientes a la primera etapa de la iniciativa hemos pensado en esta obra de Asins Arbó, también catalán de nacimiento, pero en este caso elegido por un conjunto de criterios diferentes. En primer lugar, pensamos que este acercamiento vendría a completar, en cierta medida, las tesis que se le han dedicado en los últimos años, a cargo de Jesús María Gómez Rodríguez⁵⁰¹ y José Miguel Sanz García⁵⁰² focalizadas en su obra pianística y cinematográfica respectivamente, dos de sus vertientes más conocidas junto a la composición de música para banda y televisión, aunque también escribió tres ciclos de canciones entre 1948 y 1950⁵⁰³. *O gueiteiro* es además una de las pocas piezas en las que hay una utilización explícita de música “folclórica” gallega como material temático. A nivel literario también suscita gran interés puesto que el poemario en el que está incluido el texto tuvo importantes problemas con la justicia eclesiástica y también sería proscrito en los primeros años del franquismo. El uso de sólo ocho de las veintiséis estrofas, seguramente por razones de extensión, da pie a pensar también en una posible censura de aquellas “menos adecuadas”. Por supuesto no debemos obviar que Curros Enríquez es junto a Eduardo Pondal y Rosalía de Castro uno

⁵⁰¹ Gómez Rodríguez, “La música para piano de Miguel Asins Arbó: una propuesta performativa”.

⁵⁰² Sanz García, “Miguel Asins Arbó: música y cinematografía. Análisis músico-visual de sus composiciones en la filmografía de Luis García Berlanga”.

⁵⁰³ *Cuatro canciones para canto y orquesta* (Premio Eduardo Aunós 1948); *Seis canciones españolas sobre textos de Juan Lacomba* (1949) y *Seis canciones españolas sobre textos de Antonio Machado* (Premio Nacional de Música 1950).

de los artífices del llamado *Rexurdimento*, movimiento de recuperación de la literatura gallega en el S.XIX, y por tanto un nombre fundamental de las letras gallegas.

***Veintidós canciones sobre textos de poetas orensanos dedicadas a Antonio
Fernández-Cid (1958).***

Coita- Antón García Abril (1933) / Álvaro de las Casas (1901-1950)

Han sido cuatro los factores fundamentales que nos han llevado a la elección de esta obra del maestro aragonés recientemente fallecido, que trataremos en detalle en el análisis específico de la misma: en primer lugar, el papel jugado por la canción que llegó a convertirse en una especie de himno del Festival de Pontevedra según se recoge en distintos documentos a los que hemos tenido acceso como recortes periodísticos o programas de mano; en segundo lugar, la implicación destacada del compositor en la iniciativa con un total de cuatro canciones; así también, el hecho de que García Abril suponga una muestra de compositor joven dentro de la nómina de esta segunda colección que incluye una interesante mezcla generacional; y finalmente, el poder acercarnos a Álvaro de las Casas, autor del texto, y figura desconocida y como veremos, bastante controvertida.

Eu en ti- Matilde Salvador (1918-2007) / Celso Emilio Ferreiro (1912-1979)

En este caso el criterio de género ha sido el que más ha pesado, puesto que Matilde Salvador es la única mujer compositora de los dos primeros ciclos y la más representativa de toda la iniciativa (en los festivales pontevedreses hay alguna más pero no de su relevancia), repitiendo con otra aportación en el VII Festival de la Canción Gallega. En un segundo plano, y no por ello menos importante, hemos pensado que *Eu en ti* es un buen ejemplo, tal y como se ha explicado en el capítulo 2, de elección de un poema “amable” de un autor, Celso Emilio Ferreiro, que llegaría a ser el emblema de la canción protesta en gallego en los años 60 con textos de una fuerte carga reivindicativa.

O mayo- Óscar Esplá (1886-1976) / Manuel Curros Enríquez (1851-1908)

La razón principal para decantarnos por esta composición ha sido, sin duda, la temática del texto, un poco “fuerte” para la época que estamos hablando, con abundante crítica social y religiosa, que aunque referida a otro momento histórico, no deja de resultar curiosa en pleno franquismo y contrastante con el grueso de poemas que forman parte del repertorio que estamos estudiando. Asimismo, se trata de una buena prueba de la integración de Esplá en la vida cultural y artística durante los años 50, siendo también en estas fechas el director de la primera edición de Música Compostela, además de formar parte de los tribunales de selección de profesorado del Conservatorio de Ourense. Conviene recordar también que Antonio Fernández-Cid dedica la primera parte de una de las jornadas de estreno de esta colección (dividida en dos días como estudiamos en el capítulo 3) a hablar sobre este compositor, por lo que, el propio crítico le da una relevancia dentro de la colección que nos lleva, como no, a incluirla en nuestra selección.

Panxoliña- Cristóbal Halffter (1930) / Vicente Risco (1884-1963)

Al igual que en el caso anterior, Antonio Fernández-Cid también dedicó la primera parte de la otra jornada de estreno de esta colección a hablar sobre el compositor Cristóbal Halffter, por lo que ese cierto interés del crítico en singularizarlo nos invita a contemplarlo también en este capítulo analítico. En otro orden de cosas, el autor del texto Vicente Risco es uno de los nombres destacados del conjunto de escritores de esta segunda colección, además de firmar el prólogo de este ciclo, por lo que su peso específico en la misma justifica su elección.

Ao lonxe- Antonio Iglesias (1918-2011) / Ramón Otero Pedrayo (1888-1976)

El hecho de que Antonio Iglesias sea uno de los poco gallegos implicados en el conjunto de la iniciativa, y el único de las dos primeras colecciones editadas, hacía casi obligada la atención a esta pieza. El otro factor determinante fue que Otero Pedrayo fuese el autor del texto, ya que a pesar de tratarse de uno de los grandes nombres de la literatura y cultura gallega, curiosamente apenas cuenta con obra poética.

Lúa de vrau- Rafael Ferrer (1911-1988) / Pura Vázquez (1918-2006) .

Al igual que en la canción *Eu en ti*, el criterio de género fue el aplicado en la selección de *Lúa de vrau*. En este caso, eso sí, aplicado a la autora del texto, ya que también son pocas las poetisas en el conjunto del repertorio. También confluían en la figura de Pura Vázquez otros elementos como la actualidad del texto en el momento de la composición, su participación activa en el proyecto como ponente invitada a los Festivales pontevedreses y su contribución al conjunto con alguna otra poesía como explicaremos detalladamente en su momento.

Cantiga da vendima- Gerardo Gombau (1906-1971) / Florencio M. Delgado Gurriarán (1903-1987) .

Esta última muestra de la segunda colección sería un ejemplo magnífico de selección de un poeta “controvertido”, puesto que como veremos se trató de una de las personalidades políticas y culturales destacadas del exilio gallego en México, por lo que la presencia de un texto suyo en una iniciativa cercana a circuitos oficiales, resulta bastante curiosa. Otro ítem de interés es el hecho de contar con más fuentes conservadas que en otros casos, tal y como recoge Julia Esther García Manzano en su tesis sobre el compositor convertida en libro⁵⁰⁴, y que comentaremos pormenorizadamente en el análisis correspondiente.

Festival de la Canción Gallega de Pontevedra (1960-1967)

Nosa señora da Barca (1961)- Antón Iglesias Vilarelle (1891-1971) / Federico García Lorca (1898-1936).

La relevancia de Federico García Lorca y la singularidad del hecho de que hubiera escrito seis poemas en lengua gallega fue la principal razón para escoger esta canción de Antón Iglesias Vilarelle que pone en música uno de aquellos textos. A ello se suma el papel fundamental de Iglesias Vilarelle en la vida musical pontevedresa de la época y la

⁵⁰⁴ García Manzano, *Gerardo Gombau...*, 306-307

posibilidad de conocer otro de los pocos acercamientos de un compositor gallego al proyecto de Fernández-Cid.

Canta, paxariño, canta (1966)- Frederico de Freitas (1902-1980) / Faustino Rey Romero (1921-1971).

Como hemos explicado en el capítulo 3, la tercera etapa de la iniciativa, a diferencia de las dos primeras colecciones, incorporó compositores extranjeros, entre ellos siete portugueses. Esta presencia justifica la atención a alguna de sus aportaciones y la elección estaba clara: Frederico de Freitas con un total de diez canciones, era además el autor con más contribuciones al conjunto del repertorio. Otro punto de interés lo encontramos en el escritor del poema, un sacerdote no exento de polémicas por sus ideales antifranquistas y galleguistas que abordaremos en el análisis posterior.

Costureira de Catoira (1967)- Sabino Ruiz Jalón (1902-1985) / Baldomero Isorna (1916-1986)

En un principio se había seleccionado otra canción del mismo “tándem” titulada *Mariñeira*, debido a que en el fondo del compositor custodiado en Eresbil se conservan fragmentos de una versión orquestal con soprano solista, y otra para coro de voces mixtas con tenor solista, algo que la diferenciaba de la mayoría de las otras piezas, de las que únicamente disponemos versión para voz y piano. No obstante, nos hemos visto obligados a desestimar esta primera opción, al no dar con una partitura completa de su original que permitiera un análisis riguroso. La sustitución por esta otra obra de Ruiz Jalón e Isorna nos ha parecido apropiada por contar con información documental de la pieza como cartas cruzadas entre Antonio Fernández-Cid y el compositor que no se da en otros casos.

Ronsel Galego- (1967). Manuel Parada (1911-1973) / Xosé Ramon Fernández-Oxea (1896-1988).

Este conjunto de seis canciones presenta una serie de particularidades que lo hacen destacar con luz propia dentro del corpus impulsado por el crítico orensano. Las más

importantes son que se trata del único ciclo que se estrenó como tal dentro de la iniciativa y que los textos fueron seleccionados por el propio poeta como hemos comentado en su momento y gracias a la información extraída de las cartas conservadas en la FJM (ver procedimiento de encargo en el capítulo 3 y anexo 29). A ellas debemos sumar que tanto Parada, fundamentalmente conocido por su música de cine, como Fernández-Oxea, tienen bastante peso en la iniciativa, siendo este último el escritor más representado junto a Rosalía de Castro con diez poemas.

Desterro (1967)- Rodolfo Halffter (1900-1987) / Xosé María Álvarez Blázquez (1915-1985).

Esta última canción es la pieza adicional de la que hablábamos en nuestra introducción, ya que aunque no llegó a estrenarse en los festivales pontevedreses, sí que nació con el grupo de encargos para tal fin, siguiendo las mismas pautas de mediación para su consecución. Tanto Halffter como Álvarez Blázquez son un buen ejemplo de intelectuales que sufrirían las consecuencias de la llegada del franquismo, obligados a exiliarse, el primero en México y el segundo, como explicaremos, con un destino forzoso fuera de Galicia. La temática del poema, evidenciada ya en el título, actuaba por tanto como un imán por la implicación emocional que tenía para ambos artistas, reconocida por el propio Halffter en la carta intercambiada con Fernández-Cid ya comentada en el capítulo 3, en la que señalaba el porqué elegía este texto de entre todos los que el crítico le había enviado (ver anexo 30).

Finalmente, y antes de adentrarnos en el estudio, se ha optado por un esquema común para el comentario de cada canción, sobre las pautas y apartados siguientes, que exponemos de manera sintética: :

- Presentación
- Datos sobre los autores de música y texto
- Obra a la que pertenece el poema
- Tema, versificación y esquema de rima del texto
- Estructura general de la obra, número de compases y tipo de métrica

- Tabla “resumen”: esquema formal, relación estructura musical/textual, principales áreas tonales
- Descripción detallada de secciones (construcción melódica, tipologías de acordes, texturas y entidades temática)
- Elementos retóricos (en el caso de que existan o sean reseñables)
- Conclusiones específicas (no se mencionan en aquellos comentarios analíticos más breves, para evitar redundancias innecesarias).

5.2. Comentarios analíticos

Doce canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid, 1951

5.2.1. *¡Un home, San Antonio!* (Joaquín Rodrigo / Rosalía de Castro)

El poema empleado por Rodrigo (ver anexo 32) se extrae de *Cantares Gallegos* (1863), considerada precisamente la obra cumbre del movimiento conocido como *Rexurdimento*, al que ya nos hemos referido en anteriores capítulos. En el texto, Rosalía de Castro nos presenta una visión irónica de la tradición popular y costumbrista, al acogerse a un tema tópico como el del anhelo de una joven campesina ante el temor de quedarse soltera. En la canción no se utiliza el texto entero, sino que solo aparece la estrofa inicial de cuatro versos (que se corresponde con la introducción de la pieza), a continuación las tres siguientes estrofas (desechando las cuatro posteriores) y, por último, los dos primeros versos de la última estrofa del texto original, sobre los que se construye la coda.

Además de estas omisiones, también encontramos otra modificación respecto al poema original: las repeticiones textuales. Así, en la primera estrofa, el verso inicial, “San Antonio bendito”, vuelve a aparecer entre los versos 2 y 3; otros versos se interpretan dos veces seguidas (versos 2 y 4 de la segunda estrofa, versos 4 y 7 de la tercera estrofa, y versos 6 y 7 de la cuarta estrofa); y algunos aparecen por triplicado (verso 5 de la tercera estrofa, y verso 4 de la cuarta estrofa). También se produce incluso un mínimo añadido: la interjección *Ah!* en los compases 69-72.

Como vemos en el esquema, se alternan versos heptasílabos y pentasílabos con rima asonante entre algunos de ellos:

San Antonio bendito, 7-

dádeme un home, 5a

(San Antonio bendito),

anque me mate, 5-

anque me esfole. 5a

Meu santo San Antonio, 7-

daime un homiño, 5b (x2)

anque o tomaño teña 7

dun gran de millo. 5b (x2)

Daimo, meu santo, 5c

anque os pes teña coxos, 7

mancos os brazos. 5c

Unha muller sin home... 7a

¡Santo bendito!, 5b

e corpiño sin alma, 7d

festa sin trigo. 5b (x2)

Pau viradoiro 5e (x3)

(Ah!)

qu'onde queira que vaya, 7d

troncho que troncho. 5e (x2)

Mais eu tend'un homiño, 7b

¡Virxe do Carme!, 5f

non hay mundo que chegue 7

para un folgarse. 5f (x3)

Que zamb'eu trengo, 5g
sempre é bo ter un home 7a (x3)*
para un remedio. 5g (x2)

San Antonio bendito, 7
dádeme un home, 5

*la segunda repetición es parcial , ya que solo aparece “sempre un home”

La canción consta de 128 compases escritos en 2/4, salvo dos pequeños fragmentos (cc. 96-101, 108-110) en los que cambia a 3/4 por razones que explicaremos en su momento; por su parte, la indicación de tempo es *Un poco ad libitum* al inicio y *Molto moderato* a partir del c. 7. Bajo estas premisas generales, *¡Un home, San Antonio!* presenta una estructura en tres secciones enmarcadas por introducción y coda:

INTRODUCCIÓN	Sección 1	Sección 2	Sección 3	CODA
1ª parte: cc.1-8	Intro: cc.18-21	Subsección 2.1.: cc.40-51	Transición: cc. 103-110	cc. 121-12
2ª parte: cc. 9-17	A1: cc.22- 31	Fa# m	D (Mi M)-T (La M)	La M
La M	A2: cc.32-37	Estrofa 2 (2ª parte)	A2: cc.111-12	Estrofa final
Estrofa 1	Enlace: cc.38-39	Enlace: cc.52-56	La M	
	La M	Subsección 2.2.: cc.57-74	Estrofa 4(2ª parte)	
	Estrofa 2 (1ª parte)	Mi M/m		
		Estrofa 3(1ª parte)		
		Subsección 2.3.: cc. 76-83		
		La M		
		Estrofa 3 (2ª parte)		
		Enlace: cc.84-88		
		Subsección 2.4.: cc.89-102		
		Re M		
		Estrofa 4(1ª parte)		

Esquema analítico 1: *¡Un home San Antonio!* (Rodrigo/Rosalía de Castro)

La introducción, que sirve de presentación de gran parte del material que articulará toda la canción, es divisible en dos partes claramente diferenciadas: del inicio al compás 8, y por otro lado, del c. 9 al 17.

La primera subsección comienza con un acorde de tónica al que se añaden dos apoyaturas (re# y si#) que generan cierto desconcierto respecto de la tonalidad de referencia, claramente estabilizada como La M; tras él, se presentan ya los dos motivos fundamentales: por un lado los dos compases de carácter rítmico que se corresponden con

el verso “¡San Antonio Bendito!” (cc. 1 y 2) y que melódicamente son una especie de letanía (tras la nota aguda se da un salto de octava y se mantiene el sonido repetido Mi₃).



Ejemplo musical 1.1. : ¡Un home, San Antonio! (cc. 1-2)

Por otro, un segundo motivo (cc. 7-8), también de dos compases, que presenta un carácter melódico, *cantabile*, y está construido a partir de un intervalo de sexta mayor ascendente.



Ejemplo musical 1.2. : ¡Un home, San Antonio! (cc. 7-8)

Ambos motivos están interpretados por la voz a *cappella* y se unen por medio de un breve enlace pianístico que explota melódicamente el cromatismo mi-re# ya presente en el acorde inicial, un uso que insinúa la posibilidad de una sonoridad modal de La lidio.

En la segunda parte de la introducción se produce un aumento claro de la tensión motivado por distintos elementos: las superposiciones entre el piano y la voz en la interpretación del motivo rítmico del que ya hablamos (la plegaria aparece aquí también en el instrumento y en los registros extremos); la presencia de la nota más aguda de la canción (La 4, c. 13); los saltos de octava continuos en todas las voces, y el final a contratiempo en el c. 14 por parte del piano. La introducción termina con el instrumento solo interpretando el segundo motivo (cc. 16-17), el de carácter *cantabile*, pero esta vez

con una pequeña variación: la melodía no reposa en la tónica, sino que termina de forma suspensiva sobre la dominante (Mi).



Ejemplo musical 1.3. : ¡Un home, San Antonio! (cc. 9-11)

La primera sección se desarrolla entre los compases 18 -37 y se compone de una pequeña introducción de cuatro compases y dos frases: A1 de ocho compases y A2 de seis (también podrían entenderse como una única frase más larga de 16 compases, los ocho de A1, dos de enlace, y seis de A2). El acompañamiento presenta un *ostinato* rítmico de danza (negra-2 corcheas- negra- negra) interpretado con un bordón por quintas (La-Mi) en la mano izquierda que es ornamentado por mordentes con la nota Re# que vuelve a recordarnos ligeramente la sonoridad lidia ya comentada al inicio de la pieza.



Ejemplo musical 1.4. : ¡Un home, San Antonio! (cc. 18-21)

Los cuatro compases introductorios comienzan con la presentación de este *ostinato*, que se mantendrá toda la primera sección, con la particularidad de que pasa a ser a contratiempo cuando en la mano derecha se dialoga con la voz, repitiendo fragmentos de la melodía presentados por ésta (ej. c. 24-25 o 30-31).

La frase A1 (c.22-29) ofrece la siguiente estructura: antecedente (4)+ consecuente (2+2), (los dos compases se repiten y presentan el motivo melódico con la sexta mayor

ascendente de la introducción). Las dos partes están enlazadas por el piano, que imita el canto con la melodía del antecedente (c.24-25) en la voz superior.



Ejemplo musical 1.5. : *¡Un home, San Antonio!* (cc. 24-25)

En estos mismos compases es interesante constatar el movimiento por cuartas paralelas de las voces superiores (característico de la escritura tonal-modal de esta época), mientras las del registro grave lo hacen por terceras. Tras finalizar A1, el piano vuelve a interpretar los mismos compases de imitación (c.30-31) que antes servían para unir antecedente y consecuente, y que ahora enlazarán con la nueva frase.

La frase A2_(c.32-37) es asimétrica, ya que consta de solo seis compases que se organizan como 2+(2+2); el antecedente es aquí de dos compases, y el consecuente, reiterativo, es idéntico al de la frase anterior.

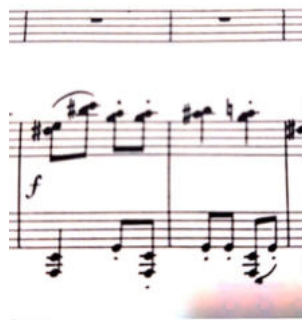
La segunda sección comienza en el compás 40 (tras dos compases de enlace con la primera sección) y se prolonga hasta el 102. En ella se llevará a cabo un importante desarrollo armónico, mediante modulaciones a distintas tonalidades que permiten dividirla en varias subsecciones, cuya descripción contribuirá a una mejor percepción de esta extensa parte de la canción.

En el compás 40 comienza la subsección 2.1_y se produce una modulación a Fa# menor con una frase vocal de 8 compases. Comienza con el motivo melódico principal, pero esta vez en FA# m (tono relativo) y con el inicio invertido, y termina también con él, pero ya en su interválica original (c.46-47).



Ejemplo musical 1.6. : *¡Un home, San Antonio!* (cc. 40-42)

Asimismo, es de destacar el empleo del movimiento contrario en la respuesta del piano (c.42-43) y el movimiento por quintas paralelas en la mano izquierda. A partir del c.48 y durante cuatro compases, volvemos temporalmente a La M, el piano retoma el motivo melódico recurrente, esta vez coloreado por segundas menores añadidas, recurso típico de Rodrigo y otros compositores como Manuel Palau, lo que genera grandes disonancias. El resultado es una sonoridad un tanto burlesca, que concuerda con el tono del texto, como veremos posteriormente cuando comentemos su tratamiento retórico.



Ejemplo musical 1.7. : *¡Un home, San Antonio!* (cc. 48-49)

Entre los compases 52 y 56 encontramos un enlace que nos da paso a la segunda subsección o 2.2, que se moverá entre las tonalidades de Mi M (dominante del tono principal) y Mi m, en un intercambio modal con centro común Mi. Al igual que en frases anteriores, la voz arranca en solitario y a continuación el piano responde de manera imitativa y coloreando por semitonos la melodía, recurso que ya hemos comentado. En el compás 60 encontramos una especie de recuerdo de la plegaria de la introducción con el salto de octava característico, pero esta vez aparece un floreo de fa#, en lugar de mantenerse sobre la nota Mi.



Ejemplo musical 1.8. : ¡Un home, San Antonio! (cc. 60-61)

A partir del c. 64 modula a Mi m y aumenta claramente la fluidez rítmica de la canción, sobre un motivo principal compuesto de corchea-dos semicorcheas-dos corcheas. Inicialmente, se da el consabido juego imitativo: voz (c.64,65,66) y a continuación piano (c.66, 67, 68); pero a partir de ese compás ambos presentan el motivo a dos voces a distancia de tercera (c.68, 69, 70, 71). También es de destacar el juego Mi M/m de los compases 67, 68, cuando dentro del mismo motivo se alterna el Sol natural y Sol #. Desde el c. 72 con anacrusa, un pasaje de virtuosismo vocal conduce a un momento climático en dinámica ff (c. 74), donde la armonía mantiene el juego M/m (hay sol # y fa doble sostenido que equivaldría a Sol natural).

Seguidamente (c.76 con anacrusa), da comienzo la subsección 2.3, en la que se retoma la frase A1 de la primera sección, aunque con un perfil melódico un poco distinto en su antecedente y con cambios significativos en el acompañamiento. Tras ella, un nuevo puente de cinco compases vuelve a presentar el *ostinato* rítmico de danza y da paso a la subsección 2.4 en el c. 89 con anacrusa.

Esta última parte de la segunda sección se sitúa en la tonalidad de Re M (IV del tono principal) e irá progresivamente en transición hasta la tercera sección, cuyo inicio no es posible situar en un punto concreto. En el compás 92 aparece el tema de la plegaria, pero esta vez en otra tonalidad, quizás como elemento retórico, ya que ahora la invocación se dirige a otro santo, la Virgen del Carmen.



Ejemplo musical 1.9. : *¡Un home, San Antonio!* (cc. 92-94)

También se observan otras modificaciones –a partir de c. 96– que podrían estar relacionados con esta diferenciación de receptores de la plegaria: cambio de compás a 3/4, dinámica (p) y desplazamiento de la acentuación a la tercera parte.

Entre los compases 96 y 102 se desarrolla un motivo melódico repetitivo (también hay reiteración textual) y el piano realiza un acompañamiento en semicorcheas que recuerda un poco al de la introducción (cc.3 y 4), aprovechando además para abrir el registro del instrumento.

Para concluir la sección, y a partir del compás 101, encontramos el acorde de Mi M que nos va dirigiendo hacia la vuelta al tono principal, lo que permite marcar la transición a la sección siguiente . En estos compases se dibuja un perfil pentatónico, y a nivel melódico un pequeño motivo es presentado reiteradamente, la última vez variado en forma de melisma.

La tercera sección está plenamente establecida a partir del compás 108 con anacrusa, de nuevo en La M. En ella se reexpone parte del material anterior, como la frase A2 de la primera sección (anacrusa de c.111-116), si bien en este caso el acompañamiento del piano es un poco diferente, puesto que a partir del c.113 y durante cuatro compases, encontramos una especie de hoquetus entre las voces de las dos manos.



Ejemplo musical 1.10. : ¡Un home, San Antonio! (cc. 113-116)

A continuación, el motivo melódico principal de la obra es nuevamente coloreado en el piano a distancia de semitono, como imitación a la voz que lo acaba de presentar.

Para terminar, la coda (c. 121-128) es una repetición casi literal de la primera parte de la introducción. La única diferencia es la aparición de su motivo final, antes a capella, y ahora acompañado por el piano en octavas hasta el acorde final, suspensivo, de tónica en primera inversión.



Ejemplo musical 1.11. : ¡Un home, San Antonio! (cc. 127-128)

Desde un punto de vista de relaciones instrumentales, podemos afirmar que el piano tiene un papel protagonista en igualdad con la voz. Se trata de una canción muy camerística, en la que el instrumento responde a todos los motivos o frases expuestos por la voz, ya sea repitiéndolos o en forma de pregunta-respuesta. A lo largo de la obra distinguimos así diversos tipos de texturas: canto a capella (en la introducción), contrapunto imitativo (en todos los momentos en que el piano va respondiendo a la voz), melodía acompañada o piano solista.

En muchos casos esta riqueza textural está relacionada con la descripción del contenido del texto, lo que conduce naturalmente a una breve referencia a los abundantes aspectos retóricos de esta pieza. Lo primero que nos encontramos es el motivo de la plegaria, que, como ya comentamos, tras un salto de octava (la nota aguda, además de ser expresiva podría representar figuradamente al santo, como algo elevado o que está en el cielo) se queda sobre una nota de recitación, lo que vendría a describir una especie de rezo (aparece, aunque ornamentado, cada vez que se refiere a un santo: c.60, c.92). Tras ella, el enlace pianístico y antes de presentar el motivo melódico, dos compases de pausa que ostentan un carácter expresivo o enfático tras el rezo.

El aumento de la tensión en la segunda parte de la introducción intenta reflejar musicalmente la desesperación de la voz poética. La zona más angulosa melódicamente coincide además con el verbo *esfolar* (arrancar la piel, c.13), es decir, la parte más escabrosa del texto hasta el momento.

El *ostinato* con el que da comienzo la primera sección, con ritmo de danza y la presencia del bordón, describe muy bien el ambiente popular planteado también en el texto. En el inicio de A2 se produce una clara insistencia en el Mi₄, pero posteriormente baja al Mi de una octava más grave, lo que reflejaría la misma idea de resignación que contiene el texto (a la mujer no le importa que el hombre que busca tenga el tamaño de un grano de maíz).

La subsección 2.1 empieza con un *glissando* vocal que expresaría la petición o ruego al santo (“*daime, meu Santo*”). Es curiosa la modificación que Rosalía hace de la forma verbal “daime”, en relación a anteriores apariciones donde usaba la forma normativa “dádeme”, quizás en este punto optando por una variante dialectal para acercarse al habla más popular.

El cambio a Mi m desde Mi M en los compases 64 a 68 podría ser una ilustración musical de ideas negativas del texto: “*corpiño sin alma, festa sin trigo*”, al igual que el retorno a la modalidad mayor coincidiendo con las palabras “*pau viradoiro*” (“viradoiro” significa cambiante o que varía).

Por último, cabría recordar las modificaciones ya comentadas en el momento de la “redirección” de la plegaria a la Virgen del Carmen, pero sobre el motivo que antes se usaba para San Antonio: tonalidad de Re M, compás de 3/4 y dinámica p.

Como conclusión podemos destacar varios elementos: por un lado, la coherencia de toda la pieza, articulada por el uso de dos motivos recurrentes ya presentados en la introducción; por otro, el alto grado de elaboración compositiva, propia de un compositor de larga trayectoria y amplia experiencia en el género de la canción lírica, algo que se refleja en la lograda fusión entre texto y música a nivel estructural, retórico y de carácter, ya sea el ambiente popular, ya el tono irónico del texto.

5.2.2. *O rei tiña unha filla* (Ataúlfo Argenta / Ramón Cabanillas)

La canción *O rei tiña unha filla* (ver anexo 33) fue compuesta por Ataúlfo Argenta sobre un breve poema de Ramón Cabanillas. Se trata de una pieza singular, puesto que Argenta era una figura capital del momento –es bien conocido como pianista y director de orquesta, titular de la Orquesta Nacional de España desde 1946–, pero no cuenta apenas con obra compositiva.

En cuanto a Ramón Cabanillas, Dolores Vilavedra señala la dificultad que entraña etiquetarlo debido a razones como su longevidad, el hecho de que comenzó a publicar bastante tarde, los múltiples cambios que realizaba en las distintas ediciones de una misma obra, las diversas influencias que iría adquiriendo o su vinculación con determinados colectivos como las Irmandades da Fala o el Grupo Nós, de los que ya hemos hablado⁵⁰⁵. Lo más destacado de su producción son seguramente, sus primeras obras, con influencias del movimiento agrarista –*No desterro* y *Vento mareiro*– o *Da terra asoballada*, publicado en 1917 y emblema de su poesía combativa que le acarrearía el apelativo de “Poeta da Raza”, utilizado por primera vez por Antón Vilar Ponte, uno de los galleguistas más relevantes de la escena de preguerra.

El poema se toma de *A rosa de cen follas*, volumen de carácter amoroso publicado en 1927, donde la voz poética corresponde a un joven enamorado que expresa sus sentimientos a lo largo de los distintos textos que lo conforman. *O rei tiña unha filla* consta de dos únicas estrofas con 6 versos octosílabos cada una, en las que la rima, de tipo asonante, se da siempre entre versos pares:

⁵⁰⁵ Vilavedra, *Historia da...*, 157.

O rei tiña unha filla 8
que morría de amor 8a
e para vela curada 8
sin máis declaración 8a
o Amor, queiras non queiras, 8
do reino desterrou. 8a

O amor, moi xuicioso, 8
obedecendo a lei, 8b
camiño do desterro 8
foise co que era seu: 8b
cos bicos e co-as rosas... 8
e co-a filla do Rei! 8b

Aparecen repeticiones de texto en la canción que no figuran en el original, quizás para suplir su brevedad (penúltimo verso –desde “*queiras*”– y último de la primera estrofa entre los compases 25 y 38; y penúltimo de la segunda en el c.65).

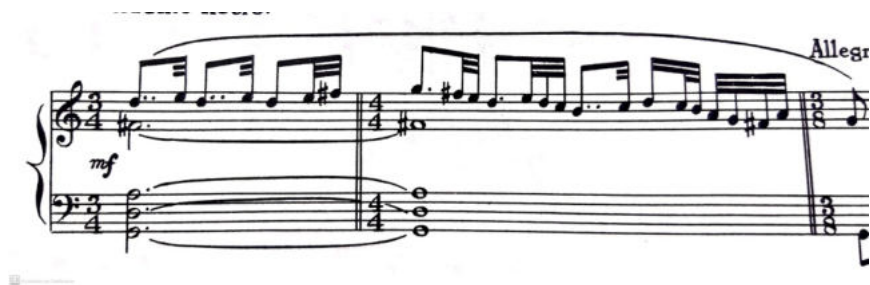
A nivel musical, se trata de un lied estrófico en el que las dos estrofas, con pequeñas variaciones, comparten la misma música. Consta de 74 compases: los dos primeros correspondientes con el preludio inicial escritos en 3/4 y 4/4, y los otros 72 en 3/8. La indicación de tempo es *Andante libero* en el inicio y *Allegro moderato* a partir del tercer compás.

La estructura musical es la siguiente:

Preludio	Intro.: cc. 3-6	Interludio	A: cc. 45-52
cc.1-2	Sol M	cc.39-44	A': cc.53-60
Sol M	A: cc.7-14	Sol M	B': cc. 61-74
	Sol M		Sol M
	A': cc.15-22		Estrofa 2
	Sol M		
	B: cc.23-30 Sol frigio		
	B: cc.31-38 Sol frigio		
	Estrofa 1		

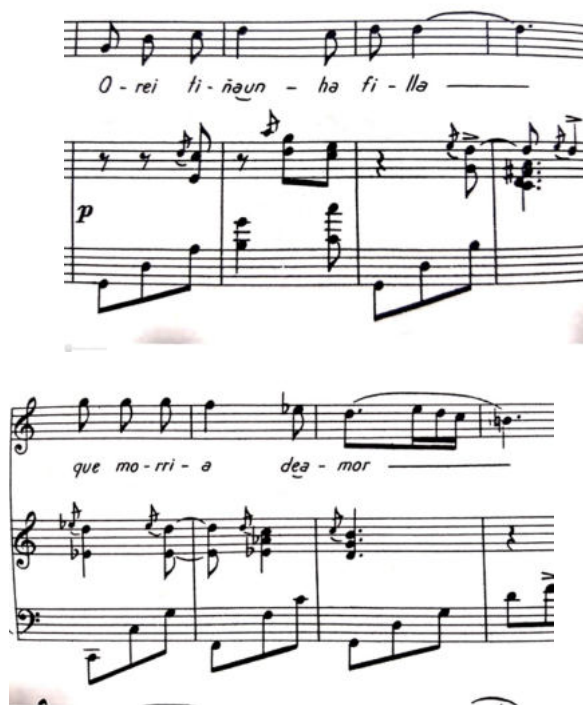
Esquema analítico 2: *O rei tiña unha filla* (Argenta /Cabanillas)

Los dos primeros compases a cargo del piano funcionan como un preludio similar al usual de la gaita al inicio de una pieza de música popular gallega: la melodía adornada está conformada en su base por la 5ª (Re₄) de la tonalidad (Sol M) para luego llegar a la fundamental en la octava aguda (Sol₄) del c. 2 y finalmente el Sol de la octava grave (c. 3); los floreos del primer compás que son picados en el instrumento; y por último, la armonía en las otras voces que imitarían el bordón de la gaita (en este caso destaca la superposición del acorde de I y V que sería un detalle moderno y alejado de la música más popular). La tonalidad de Sol M queda bien asentada también si seguimos el perfil melódico conformado por la primera nota de cada uno de los pequeños grupos rítmicos, ya que se despliega el acorde de tónica en su totalidad.



Ejemplo musical 2.1. : *O rei tiña unha filla* (cc. 1-2)

A partir del c. 3 encontramos una introducción al tema A que se prolonga hasta el inicio de éste en el c.7. El tema tiene ocho compases, divididos en un antecedente de 4 compases y un consecuente también de 4. La melodía está tomada de material folclórico, que también es utilizado por Enrique García Rey en su obra para banda *Rapsodia gallega nº1* de 1982 compuesta a partir de temas gallegos (aunque nos ha sido imposible dar con la fuente original). Se hace uso del modo mayor mixto (con el 6º y 7º grados rebajados), muy frecuente en géneros de la música gallega como el *alalá* y también aparecen otros recursos de la música popular como el melisma de los compases 13-14 sobre la sílaba “mor”. Este tema A lo volvemos a encontrar en c.45.



Ejemplo musical 2.2. : *O rei tiña unha filla* (cc. 7-14)

En el c. 15 se repite A, pero con algunas modificaciones, por eso lo denominamos A'. El principal cambio, además de leves diferencias melódicas en los c. 20-21 respecto

de 12-13, es que la frase en el primer caso terminaba sobre la nota si (3ª del acorde de Sol) y en el segundo caso lo hace en la 5ª (Re). Esta variación A' aparece nuevamente en c.53.

El tema B se extiende entre los compases 23 y 30, repitiéndose de forma literal a continuación. Consta de 8 compases, divididos en un antecedente de 4 compases (2+2 en progresión) y un consecuente de 4. Este segundo tema, aunque sigue en Sol tiene tintes modales en algunos compases de la parte pianística que nos llevan a pensar en un sol frigio. La textura es mucho más rica y supone un contraste con A. En el c.23 podemos ver varios detalles a este respecto: tenemos el movimiento por terceras entre la voz superior del piano –que a su vez contiene las notas de la cabeza del tema A– y la línea vocal, la hemiolia en la mano derecha del piano (muy típica en la música folclórica) y el diseño del bajo. También podemos ver en los compases posteriores el movimiento contrario que se crea entre la escritura de las dos manos, o entre una de ellas y la voz.

Ejemplo musical 2.3. : *O rei tiña unha filla* (cc. 23-30)

En el compás 61 aparece B' que presenta algunas diferencias. En este caso se trata de 14 compases distribuidos en un antecedente de 8 (4+4, con el mismo motivo en progresión una 3ª más arriba) y un consecuente de 6 (2+4, estos últimos retoman los floreos que veíamos en el preludio y actúan como coda). La consideración de esta sección como variación de B se apoya en elementos como el cambio de dibujo melódico (sol-fa#-

la-sol, mientras que antes era sol-fa-lab-sol), o la conclusión en cadencia perfecta (V-I) que viene a reforzar todavía más el final plenamente tonal, muy típico también en la música popular.

Entre las dos estrofas de la canción se sitúa un interludio protagonizado por el piano y que esta construido con material del preludio, lo que se evidencia en los floreos. Este mismo motivo es utilizado para la conexión entre frases (c.29,63).



Ejemplo musical 2.4. : *O rei tiña unha filla* (cc. 38-41)

En cuanto a la armonía, ya hemos señalado que la pieza está en Sol M, aunque aparezcan varios momentos con un lenguaje modal (modo mayor mixto en el tema A, y sol frigio en el tema B). Los acordes utilizados son poco variados y convencionales (I, IV, VII, V).

A nivel retórico encontramos escasos detalles: únicamente cabría destacar el descenso melódico o *catábasis* presente en los compases 11 a 14, coincidiendo con el texto “que morría de amor”. No obstante, quizá se trate solo de una casualidad, ya que en la segunda estrofa el contenido del texto en ese mismo momento melódico nada tiene que ver con esta idea (“obedeciendo a lei”). Sin embargo, sí se pueden encontrar algunos pequeños “fallos” en la interacción texto-música: descuadre en la acentuación musical y textual (ej. c.7, 27, 35, 61, 65) y en 21-22 coincide el final de frase musical con el inicio de un verso del poema.

En resumen, se puede afirmar que en esta canción encontramos por un lado el reflejo de una indagación en la música popular gallega (preludio, juegos modales, final tonal, floreos que imitan picados), y por otro, una cierta “pobreza” en cuanto a recursos musicales, no tanto a nivel estructural, donde seguramente Argenta se ve condicionado

por el texto, sino en el uso de la armonía y en los errores o desviaciones del canon a la hora de la puesta en música de un texto.

5.2.3 *Aureana do Sil* (Frederic Mompou / Ramón Cabanillas)

La canción *Aureana do Sil* (ver anexo 34) fue compuesta por Frederic Mompou (1893-1987) sobre un texto de Ramón Cabanillas, también perteneciente a la obra *A rosa de cen follas*, descrita al tratar la pieza anterior. El compositor es uno de los miembros del grupo catalán de la Generación de la República, junto a autores como Eduard Toldrà o Manuel Blancafort, y casi la totalidad de su catálogo está dedicado al piano solo y las canciones líricas, donde predomina un estilo austero: pequeñas formas, recurrencia al mismo tipo de interválicas, poco contraste temático y ausencia de desarrollos. La influencia francesa, concretamente del movimiento impresionista encarnado en la figura de Debussy, es evidente en elementos como el uso paralelo de acordes o el gusto por el color de determinadas armonías, aunque también aparecen características propias del folclore catalán⁵⁰⁶.

El tema planteado en el texto de *Aureana do Sil* es el amor teñido de tristeza o dolor (“son as bágoas acedas que me fas chorar ti”, “un amor infeliz”, “has de vir enxoiar os meus ollos”) de un joven que se lamenta por el rechazo de una aureana, término utilizado para referirse a las mujeres que se dedicaban a la búsqueda de oro en ríos gallegos como el Sil.

El texto se distribuye en cuatros estrofas de versos heptasílabos y por tanto de arte menor. El esquema de rima, asonante en este caso, es el que sigue:

As areas de ouro, 7-

aureana do Sil 7a

Son as bágoas acedas 7-

que me fas chorar ti 7a

⁵⁰⁶ García-Gil, “Las canciones líricas de Frederic Mompou”.

Si queres ouro fino 7-
aureana do Sil, 7a
abre o meu corazón, 7
tes de atopalo alí. 7a

Co que collas no río, 7-
aureana do Sil 7a
mercarás cando moito 7-
un amor infeliz. 7a

Para dar c'un cariño 7-
verdadeiro has de vir 7a
enxoitar os meus ollos, 7-
aureana do Sil. 7a

A nivel musical, *Aureana do Sil* presenta una estructura de lied estrófico variado (la estrofa 1 y 3 comparten música entre ellas, al igual que la 2 y 4). Consta de 41 compases, que en realidad se reducen a tan solo 20 que se repiten y uno añadido al final, haciendo gala de la característica brevedad de Mompou, está escrita en compás de 6/8 y con un tempo tranquilo ($\text{♩}=92$).

La estructura musical es la que se señala a continuación:

Introducción	A	B	Interludio	A	B	
cc. 1-4	cc.5-8	cc.13-16	cc.21-24	cc.25-28	cc.33-36	c.41
Si m	Si m	A'	Si m	Si m	A'	Si M
Piano	Des. A	cc.17-20	Piano	Des. A	cc.37-40	
	cc.9-12	Si m		cc.29-32	Si m	
	Sol m	Estrofa 2		Sol m	Estrofa 4	
	Estrofa			Estrofa 3		

Esquema analítico 3: *Aureana do Sil* (Mompou / Cabanillas)

La introducción de 4 compases, que posteriormente funcionará como interludio, sirve para presentar mucho del material que luego conformará los distintos temas. En la voz superior de los dos primeros compases aparece el motivo del inicio de la segunda frase (que consideramos desarrollo de A) y en los compases 3 y 4 vemos por un lado el perfil melódico de la 3ª frase (B) y por otro un círculo de quintas de distinta especie (Sol-Do#-Fa#-Si) que también encontraremos varias veces a lo largo de la pieza.



Ejemplo Musical 3.1. : *Aureana do Sil* (cc. 1-3)

La frase A, de 4 compases (c. 5-8) y ámbito de 5ª Justa (Si₃ a Fa_{#4}), presenta un inicio tético y final en parte fuerte. A nivel melódico está construida por grados conjuntos, con la excepción de un intervalo de 5ª J ascendente en c.5 y descendente en c.7, al que sigue una 3ª m. En relación a la armonía, podemos decir que está en Si m y que es suspensiva, ya que acaba en una semicadencia en la dominante (Fa#). El hecho de

encontrarnos una pedal de tónica en el bajo al que precede un cuarto grado (formando una cadencia plagal) reduce la tensión y aporta estabilidad.

Ejemplo Musical 3.2. : *Aureana do Sil* (cc. 5-8)

A continuación, aparece el desarrollo de A (c.9-12), también de 4 compases e inicio tético y final en parte fuerte, pero que evoluciona de manera distinta que aquella a nivel armónico y también melódico. En cuanto al diseño de la melodía, destacamos el arpeggio de Re 7 descendente al inicio y los saltos de 5ª disminuida y 6ª m en el c.11. El ámbito es mayor, en este caso de 8ª (Re3 a Re4). Armónicamente se mueve en torno a Sol m (evidente en la melodía) y nuevamente es una frase suspensiva ya que termina en la dominante de la dominante (ahora La7). Vemos también un ciclo de quintas en los compases 11 y 12 con acordes de 7ª de dominante.

Por su parte, la frase B (c.13-16) a pesar de tener una estructura aparentemente similar (4 compases, ámbito de 7ªm –Sol3 a Fa4–, inicio tético y final en parte fuerte) supone un elemento de contraste dentro de la pieza a todos los niveles. En cuanto a la melodía destaca el carácter declamado inicial (con una nota repetida) que da paso a un perfil muy anguloso con saltos dificultosos para la voz (6ª M descendente y ascendente en cc.13-14, 5ª aumentada en cc.14-15 y nuevamente 6ª M descendente y ascendente en c.15). Esta frase es muy rica también a nivel textural. La melodía vocal (doblada por las voces extremas del piano) puede dividirse en dos niveles que generan un contrapunto: por un lado el movimiento de la zona aguda Fa-Mi-Re# y por otro el cromatismo Lab-Sol en el bajo. El resto de voces del piano se mueven de forma paralela generando color y haciendo desaparecer la idea de una armonía funcional. Muchos de los acordes que aparecen en esta sección son ambiguos, ya que pueden dar lugar a distintas interpretaciones según entendamos unos sonidos como notas reales y otros como apoyaturas o viceversa, reforzando precisamente esa idea de armonía-color.

Ejemplo Musical 3.3. : *Aureana do Sil* (cc. 13-16)

Finalmente encontramos A' (c.17) que supone una variación de la frase A en su final, ya que tras la 5ª J descendente no aparece la 3ª m sino un giro por grados conjuntos, y su carácter es ahora conclusivo, terminando en la tónica en segunda inversión, que en este caso es Si M por la aparición de la tercera de picardía.

Ejemplo Musical 3.4. : *Aureana do Sil* (cc. 19-20)

Tras la repetición de todo el material expuesto desde el inicio, aparece un compás añadido, el c. 41, donde encontramos un acorde de tónica en el piano con una disposición de las voces muy abierta

Ejemplo Musical 3.5. : *Aureana do Sil* (c. 41)

Aunque ya hemos ido comentado alguno de sus aspectos concretos, si nos referimos más *in extenso* a la concepción armónica, podemos ver que se mueve alrededor de un centro tonal de Si m, con la tercera de picardía típica del final (Si M) y una pequeña flexión a Sol m. Aparece una gran variedad de acordes: aumentados (ya en el inicio, lo que genera una gran ambigüedad entre una tónica /dominante), semidisminuidos, acordes de 7ª de dominante o acordes con 9ª. A lo largo de la pieza encontramos una armonía funcional muy coloreada que nos recuerda a Ravel, sin embargo en algunos momentos como señalamos en la frase B, esto se diluye para dar paso a una armonía no funcional (cc.13-14). También encontramos varios ciclos de quintas que ya se nos anticipan en la introducción (cc. 3-4, cc.5-7, cc.11-12 cc.15-17) y algún acorde que nos hace pensar en modalidad (c. 2, cuarto grado mayor).

La textura predominante es de melodía acompañada, ya que el papel del piano es solo protagonista en la introducción e interludio, mientras que en el resto de la pieza simplemente acompaña o dobla la parte vocal.

A nivel retórico podemos ver algunos detalles como el empleo de la nota más aguda (fa# 4) coincidiendo con la palabra “*ouro*” en el c.6 (luego coincide con la frase “*o que collas no río*” que vendría a ser nuevamente el preciado metal) y “*aureana*”, que son las mujeres que buscaban oro en el río (c.7). También el descenso melódico o catábasis de los compases 9 y 10 cuando habla de “*as bágoas acedas*” (*lágrimas ácidas*) o el empleo del intervalo de 6ª menor cuando en el c.11 nos habla de “*chorar*” (*llorar*) o “*infeliz*”. En la frase B, en la que se emplea un perfil melódico más anguloso, el contenido del texto habla más de cuestiones de acción, mientras que en la frase A se expresaban sentimientos. Nuevamente encontramos la cumbre melódica fa#4 en los cc.17 y 18 para hablar del “*corazón*” y los “*ollos*” (*ojos*). El acorde final con la tercera de picardía hace pensar en una idea de esperanza respecto del amor del que se habla a lo largo del poema. Sin embargo, en el penúltimo compás la superposición de los acordes de tónica y dominante en la mano derecha del piano transmite una sensación de suspense sobre el desenlace de los acontecimientos.

Para finalizar, se ha de subrayar que en esta pieza conviven elementos clásicos y otros mucho más vanguardistas. En cuanto a los primeros vemos la estructura sencilla (tanto a nivel musical como textual), con frases de 4 compases y armonía tonal –con

pequeños momentos coloristas e incluso modales—. Respecto a los segundos, podríamos indicar la riqueza de acordes, la armonía no funcional en algunos compases, el uso de disonancias irregulares en el bajo prohibidas en el contrapunto escolástico (c.3). También es evidente el influjo francés que Mompou recibió de su formación en París: la cuadratura estructural de Fauré, el uso de piezas cortas y el universo modal de Satie, la armonía funcional coloreada de Ravel o el impresionismo de Debussy, especialmente en esos compases 13-14 donde la armonía es puro color.

5.2.4. *O gueiteiro* (Miguel Asins Arbó / Manuel Curros Enríquez)

La canción *O gueiteiro* (ver anexo 35) fue compuesta por Miguel Asins Arbó sobre el poema homónimo de Manuel Curros Enríquez y su estreno madrileño tuvo lugar precisamente con motivo del homenaje que el Centro Gallego de Madrid organizó en el centenario del nacimiento del escritor.

Asins Arbó, discípulo de Manuel Palau en su juventud, destacó como director militar y desde 1976 como profesor en el Conservatorio Superior de Madrid. Lo más conocido de su faceta compositiva son sus obras sinfónicas para banda, piezas militares y la música para películas, documentales y series de televisión. Sin embargo, y menos conocidos, también escribió tres ciclos de canciones, concentrados en un pequeño período de tiempo, que en algunos casos recibieron importantes galardones: *Cuatro canciones para canto y orquesta* (Premio Eduardo Aunós 1948); *Seis canciones españolas sobre textos de Juan Lacomba* (1949) y *Seis canciones españolas sobre textos de Antonio Machado* (Premio Nacional de Música 1950).

Manuel Curros Enríquez es uno de los principales representantes del *Rexurdimento* junto a Rosalía de Castro y Eduardo Pondal. Aunque fue periodista y promotor de algunas instituciones fundamentales como la Real Academia Gallega, lo más conocido es su poesía cívica, en la que denunció la situación de los oprimidos, problemas de Galicia como la emigración, además de realizar una fuerte crítica anticlerical, que le traería algún que otro problema. Vilavedra señala que en la producción de este autor hay una clara voluntad comunicativa y un enfoque didáctico y moral. Para la consecución de

estos objetivos recurre a terminologías de la vida cotidiana, simbologías simples o recursos repetitivos como el paralelismo⁵⁰⁷.

“O gueiteiro de Penalta” pertenece a la obra *Aires da miña terra* publicado en 1880, pero el poema ya era de una fecha anterior y había sido galardonado en un Certamen en la ciudad de Ourense. Este poemario sufrió la censura de las autoridades eclesiásticas, aunque recibió la absolución por parte de la justicia civil, y posteriormente también fue uno de los libros depurados de las bibliotecas en los años iniciales del franquismo⁵⁰⁸, pese a que acabaría siendo autorizada su edición en 1956, hecho que Freitas Juvino considera una de las consecuencias positivas de la denuncia sobre la situación del idioma realizada ante la UNESCO en 1954 a la que nos hemos referido en el capítulo cuarto⁵⁰⁹. Presenta tres líneas temáticas principales: social (denuncia de las malas condiciones de trabajo en el campo y de problemas como la emigración), intimista y costumbrista. *O gueiteiro* se encuadraría en esta última, aunque también en parte, en la primera, puesto que hay una mención clara a la emigración.

Solamente se utilizan ocho de las veintiséis estrofas del poema original (ver anexo 31), todas ellas formadas por cinco versos octosílabos que presentan rima de tipo consonante entre los versos 1, 3 y 4 por un lado, y el 2 y 5 por otro, siguiendo un esquema a b a a b, como se muestra a continuación. La excepción la encontramos en la penúltima estrofa, donde riman los versos 1,2 y 4, frente al 3 y 5.

Dendes d’o Lérez lixeiro 8a
as veigas qu’o Miño esmalta 8b
non houbo no mundo enteiro 8a
mais arrogante gaitero 8a
qu’o gueiteiro de Penalta. 8b

⁵⁰⁷ Vilavedra, *Historia ...*, 128.

⁵⁰⁸ Xesús Alonso Montero, “A guerra civil tamén se perpetou contra Curros Enríquez (presencias e ausencias do nome e da obra de Curros de 1936 a 1971)” en *Actas do I Congreso Internacional “Curros Enríquez e o seu tempo*, ed. por Xesús Alonso Montero, Henrique Monteagudo y Begoña Tajés (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2004), 46.

⁵⁰⁹ Freitas, *A represión lingüística...*, 357.

Sempre retorced 'o bozo 8c
erguida sempr 'a cabeza, 8d
daba de miral-o gozo. 8c
Era un mociño...¡qué mozo! 8c
era unha peza...¡qué peza! 8d

Calzón curto, alta monteira, 8e
verde faixa, albo chaleque 8f
y-o pano n 'a faltriqueira, 8e
¡sempre n'a gaita parleira 8e
levaba dourado fleque!... 8f

Ninguén soubo frolea 8g
d'o xeito qu'él froleaba: 8h
verll 'a muiñeira botar 8g
era unha nube mirar 8g
d'anxeliños que pasaba. 8h

Xentil, apostado, arrogante, 8i
en cada nota o gaitero 8a
ceibaba un limpo diamante 8i
que logo no redobrante 8i
pulía o tamburileiro. 8a

¿Qué Orfeo se lle igualaba 8h
si mesmo, dentro d'o fol 8j
que c'o cóbado apertaba 8h

parecía que cantaba 8h
escondido un rousiñol? 8j

Músic ‘on tempo e poeta 8k
algunha fada secreta 8k
tiña con que comovía, 8l
pois nunca d’unha palleta 8k
saiu tan doce armonía. 8l

Tocaba...e cando tocaba 8h
o vento que d’o roncón 8m
pol-o canuto fungaba 8h
dixeran que se queixaba 8h
d’a gallega emigración. 8m

El hecho de que no aparezca el texto en su totalidad puede deberse a su excesiva longitud (que daría lugar a una canción muy extensa) o al contenido de ciertas estrofas que están omitidas, aunque esto sea tan solo una hipótesis. Un ejemplo muy significativo sería la siguiente, suprimida: “*dixeran que esmorecida de door a Patria nosa, azoutada, escarnecida, chamaba, outra nai chorosa ós filliños da súa vida*”. Obviamente, con “patria” se refiere a Galicia, lo que podría ser un tanto problemático en el momento histórico del que estamos hablando.

El material temático básico sobre el que se construye la obra es:

- El ritmo de alborada: ♩ ♩ / flujo de ♩ ♩ ♩ , ♩ ♩ - ♩ ♩.
- Dos temas folclóricos gallegos muy conocidos:

1) *Alborada* de Pascual Veiga

INTRODUCCIÓN



TEMA PRINCIPAL



2) *Ei vai* (pasodoble).



Antes de comenzar con el análisis musical pormenorizado de la canción de Asins Arbó, conviene aportar algunos datos, a nuestro parecer muy relevantes, sobre una de las obras de las que bebe el compositor para la escritura de esta canción, que demuestran, además de un gran atino en su elección, un profundo conocimiento e indagación en el autor del poema y en la música gallega.

La *Alborada Galega o Alborada de Veiga* es una de las obras más representativas y populares de la cultura gallega. Fue compuesta por Pascual Veiga, principal exponente de los compositores del *Rexurdimento*, muy ligado al movimiento de los orfeones y autor también del Himno Gallego. La obra se estrenó en 1880 en los Xogos Florais de Pontevedra bajo el título de *Estrela Coruñesa* como obra para coro, basada en el poema homónimo de Francisco María de la Iglesia y en 1889 fue presentada en la Exposición Universal de París, donde recibiría varios galardones. Curiosamente, en 1907, en un acto de homenaje a Veiga, quien había fallecido el año anterior, realizado en el Gran Teatro de La Habana y donde se escuchó por primera vez el que ahora es el Himno Gallego (por aquel entonces titulado *Marcha Regional Gallega*), el poeta Curros Enríquez (autor del texto empleado por Asins Arbó) hizo lectura de un poema que precisamente se refería a esta obra y que tituló *A Alborada de Veiga*. En 1910, la Banda Municipal de Madrid estrenó la transcripción para banda⁵¹⁰, llegando a ser una pieza habitual en el repertorio de esta institución en las primeras décadas del S.XX, especialmente en actos ligados a la colectividad gallega de la capital. La obra se convirtió, y continúa siéndolo, en todo un emblema identitario⁵¹¹.

Por tanto, la elección de Asins Arbó es muy acertada en muchos sentidos: el hecho de escoger una música emblemática de Galicia y estilizarla para la composición de una canción gallega de concierto genera una identificación instantánea para el oyente; la relación de Curros con la composición musical de Veiga, como hemos explicado, la convierte en la obra indicada para utilizar en una canción que lleva un texto de este autor y que además se daría a conocer en Madrid en los actos organizados para celebrar el centenario del poeta en 1951; y, por último, el género musical de la alborada entronca con un claro origen popular: la música que un *gaiteiro* interpretaba acompañado de tamboril al despuntar un día de fiesta, –el “alba” del título–. Qué mejor, pues, que beber de esta fuente para ilustrar musicalmente un poema cuyo contenido está centrado en la figura de un célebre gaiteiro.

⁵¹¹ Gloria A. Rodríguez Lorenzo, “La difusión de la música gallega a través de la Banda Municipal de Madrid (1909-1935)”, en *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica 1875-1950*, ed. por Montserrat Capelán y Javier Garbayo (Pontevedra: Mueso de Pontevedra, 2018), 553. La autora señala en el mismo artículo que la transcripción seguramente fue obra del director de la agrupación Ricardo Villa, ya que existía una versión previa para banda militar de Carlos Pintado, pero ésta no se adaptaría a la plantilla de la BMM.

La pieza consta de 207 compases escritos en 2/4 y presenta una estructura A (bipartita A-A'), B, A:

Introducción	Sección A	Sección A'	Sección B	Sección A	Coda
1ª parte: cc. 1-17 Sol M	A1: cc.34-48 Enlace: cc.49-50	A1': cc.71-93 Codetta: cc.94-97	Intro.: cc.98-115 B1: cc. 116-127	A1: cc.170-184 Enlace: cc.185-186	cc.187-207 Sol M-Sib M-Re M-SolM
2ª parte: cc.18-33 Sol m	A2: cc. 51-70 Sol M Estrofas 1, 2	Sol M-Si m-Sol M Estrofas 2,3	B1': cc.128-139 des. B1: cc.140-151 enlace: cc.152-158 B2: cc. 159- 169 Sol M-Si m-Re M-¿?-Re M Estrofas 4, 5, 6	Sol M Estrofa 7	Estrofa 8

Esquema analítico 4: *O gueiteiro* (Asins Arbó / Curros Enríquez)

La introducción (c.1-33), a cargo del piano, sirve como presentación de buena parte del material temático de la canción ya explicado. Se observan dos partes claramente diferenciadas: la primera hasta la caída del compás 17 y la segunda desde la anacrusa del c.18 hasta la llegada de la sección A en c.34.

El comienzo es una imitación de un preludio de gaita ejecutado solo en la mano derecha, que da paso a la cita textual de un fragmento de la *Alborada Gallega* de Pascual Veiga a partir del c. 5 (el inicio de esta obra emula también un preludio para este instrumento, tal y como indica Veiga en la partitura “*imitando la gaita*”).

O GUEITEIRO

Versos de:
MANUEL CURROS ENRÍQUEZ

Música de:
MIGUEL ASINS ARBÓ

Andantino mosso. (♩ = 104)

Ejemplo Musical 4.1. : *O Gueiteiro* (cc. 1-9)

En el c. 10 se produce un encuentro bitonal, puesto que la mano derecha se mueve en Sol M, mientras que la izquierda lo hace en Si M. Esto, sumado al uso de acordes de sexta aumentada en el c.15, puede considerarse un rasgo de modernidad y contraste dentro de un contexto folclórico. En el final de la primera parte de la introducción (cc. 15-17) aparecen floreos típicos de la gaita en los preludios, pero que en este caso anticipan también la cabeza del segundo tema folclórico que Asins Arbó va a utilizar.

Ejemplo Musical 4.2. : *O Gueiteiro* (cc. 15-17)

A continuación, la segunda parte da comienzo en anacrusa la del c.18 con el segundo tema folclórico, ahora completo, y poco a poco transformado en el tema de la *Alborada* (c. 24-26).



Ejemplo Musical 4.3. : *O Gueiteiro* (cc. 18-23)

Melódicamente se sitúa en el entorno de Sol m, y armónicamente aparecen cierto acordes de carácter funcional junto a otros que son solo color, rasgo más bien impresionista (ej. c. 22). A partir del c. 27 se presentan dos motivos que generarán el tema A2 en la Sección A, lo que confirma todavía más la idea de compendio de la que hablamos con anterioridad.

La sección A da comienzo en el c. 34 y se prolonga hasta el 71, y es en ella donde por vez primera aparece la voz. Está constituida por dos temas: A1 (c. 34-50) y A2 (c.51-70). El primero de ellos, A1, tiene como base las notas del tema de la *Alborada* y presenta la siguiente estructura:

A1= antecedente (3+3) + consecuente (3+3+3) + enlace (2)

En el acompañamiento del antecedente (a1+a1') se observa por un lado el pedal de tónica que imitaría el bordón de la gaita y luego dos voces típicas de la música folclórica en movimiento de terceras (la mano derecha doblando la melodía vocal, y la izquierda una tercera inferior).



Ejemplo Musical 4.4. : *O Gueiteiro* (cc. 34-35)

En el consecuente (a2+a2'+a2'') aumenta la riqueza contrapuntística, puesto que las voces que antes se doblaban en terceras ahora presentan movimiento contrario, el

pedal es utilizado para desarrollar la armonía (y ésta es también mucho más compleja) y el grado de cromatismo y disonancia es mayor (p. ej., en el c.47 convive un do # en el bajo y un do natural en la mano derecha).

Ejemplo Musical 4.5. : *O Gueiteiro* (cc. 40-45)

Tras un breve enlace de dos compases, el tema A2 presenta una estructura muy similar al tema precedente:

A2= antecedente (3+3) + consecuente (3+3+3) + coda (3+2)

En los seis compases de su antecedente podemos observar como la línea superior de la mano derecha del piano dobla la melodía vocal, mientras en la izquierda el material folclórico del segundo tema de la introducción es usado como contrapunto de la voz principal.

Ejemplo Musical 4.6. : *O Gueiteiro* (cc. 51-54)

Resulta interesante la variación en el bajo (c. 56) respecto de la primera aparición, ya que el re-mi es sustituido por un re# que aporta variedad y un color nuevo. El consecuente consiste en un motivo de tres compases extraído del tema folclórico que era

acompañamiento en el antecedente, y que se presenta en progresión, primero en un salto de tercera y a continuación de cuarta. También aparecen progresiones en las otras voces, alguna de las cuales presenta en imitación este motivo.

Ejemplo Musical 4.7. : *O Gueiteiro* (cc. 57-60)

A partir del c.64 se detecta una fusión de los dos temas folclóricos generadores de la pieza, llegando a la coda (c.66), donde solamente se queda el segundo en la mano derecha, mientras la voz mantiene una nota larga y las demás voces del acompañamiento realizan movimientos cromáticos. Armónicamente, en este segundo tema cabe destacar la cadencia rota del c.53, en la que la dominante presenta una sexta añadida, lo que le confiere una sonoridad casi chopiniana, o el empleo de acordes con séptima menor o mayor (c.63) o de quinta aumentada (c.62).

La sección A' empieza en el c.71 y se prolonga hasta la llegada de la sección B en el c.98. En este caso solo aparece un tema, al que llamaremos A1', ya que presenta elementos en común con A1, pero también algunas diferencias. En los seis primeros compases, que actuarían como antecedente, podemos ver el tema A1 en primer plano en la mano derecha del piano (igual a c. 34 -39), mientras que la voz realiza una melodía que deriva del consecuente del tema A1 en su aparición en la sección A. La textura es también más compleja, puesto que anteriormente las dos voces se movían por terceras, mientras que aquí la mano izquierda entra de modo imitativo respecto de la derecha.

Ejemplo Musical 4.8. : *O Gueiteiro* (cc. 71-72)

Los ocho compases siguientes son un añadido novedoso y, a continuación (c.85), sí que aparece de forma literal a2, es decir, el consecuente de A1. Para cerrar la sección, se brindan cuatro compases de *codetta* que repiten los cuatro anteriores pero con una pequeña variación rítmica: el tratamiento por aumentación del último compás.

En el plano armónico, destacamos una pequeña flexión a Si m (mediante o relativo menor de la dominante) y el uso de una armonía mucho más compleja a partir del c.78, en la que no existe una clara función tonal, sino que predomina una intención colorista, provocada por el movimiento cromático en las distintas voces.

En el compás 98 comienza la sección B, la de mayor extensión (se alarga hasta el c.169) y en la que podemos distinguir distintas partes. En primer lugar aparece una introducción (cc.98-116) de dieciocho compases, con el piano en solitario, hasta que la voz entra en el c.104 con una melodía *a cappella* que contiene el segundo tema folclórico al que nos hemos referido con anterioridad, anunciado previamente por el instrumento.

Ejemplo Musical 4.9. : *O Gueiteiro* (cc. 106-108)

El tema B1 comienza en el c. 116 y su línea melódica está basada en el consecuente del tema A1. Presenta una estructura simétrica y armónicamente se mueve en el entorno de Si m:

antecedente (3+3) + consecuente (3+3)

Este tema se repite con pequeñas modificaciones (B1') a continuación (c. 128-139). En la anacrusa del c. 140 empezaría lo que hemos denominado desarrollo de B1, donde con pequeños fragmentos de este se modula a Re M sobre una pedal de dominante (con floreo de semitono inferior en algunos compases). El mismo fragmento se repite dos veces, y un breve enlace posterior de siete compases a cargo del piano, donde se utilizan sonidos de la escala hexátónica repartidos entre las dos manos, nos conduce al tema B2 (c.159- 169).

En este nuevo tema (B2) funcionan simultáneamente tres planos: por un lado, la voz con el texto casi en estilo recitativo; por otro, la mano izquierda del piano que realiza acordes pentatónicos y poliacordes (con una pedal en Re); y por último, la mano derecha en la que encontramos el tema del preludio inicial de la canción.

The image shows two systems of musical notation for the piece 'O Gueiteiro'. The first system includes a vocal line with lyrics: '¿Que Or-fe-o se llei-gua-la-ba, si mes-mo den-tro d'o'. The piano accompaniment consists of a right hand with a melodic line and a left hand with a pentatonic accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics: 'fol — si mes-mo den-tro d'o fol que co-co-ba-do a-per-'. The piano accompaniment continues with similar textures. Performance markings include 'Poco meno mosso.', 'colla parte', 'accel. e cresc.', 'f', and 'a tempo e leggiero'.

Ejemplo Musical 4.10. : *O Gueiteiro* (cc. 159-164)

Este último conecta en el c.164 con el tema de la *Alborada* que pasa a estar interpretado por la voz. En relación a la melodía vocal, en el entorno de Re mixolidio, podemos hablar de una progresión sobre un primer antecedente de dos compases, que

reaparece una tercera menor más arriba y que luego se desarrolla a partir del c.163. La sección B termina con una acorde dominante con la quinta aumentada y la novena menor, que da paso a una reexposición de la sección A de forma parcial, sin la presencia esta vez del segundo tema A2 y que nos devuelve a la tonalidad de Sol M.

En el c. 187 comienza la coda de la pieza, construida sobre los cuatro primeros compases del preludio, que aparecerán en tres ocasiones en el piano y en tonalidades distintas: Sol M (c. 187-190), Sib M (c. 191-194) y Re M (c. 195-198).

Ejemplo Musical 4.11. : *O Gueiteiro* (cc. 187-188)

Ejemplo Musical 4.12. : *O Gueiteiro* (cc. 191-192)

Ejemplo Musical 4.13. : *O Gueiteiro* (cc. 195-196)

A partir de este punto una serie de acordes de distinto tipo (séptima, sextas aumentadas...) nos conducen al final, en la tonalidad principal, Sol M, aunque el acorde aparece sin tercera, dejando en el aire el definitivo aspecto modal.

Para terminar, abordaremos algunas cuestiones sobre el tratamiento retórico-musical del texto. En los cc. 58 y 59, y 61-62, encontramos un ascenso melódico coincidiendo con la palabra “gozo”. Tampoco pasa desapercibido el hecho de que en el c.71 el texto hable de “mociño” (jovencito) y la melodía principal pase a estar en el piano en lugar de la voz. Entre los compases 105 y 111 la voz se queda sola, *a cappella*, mientras se canta el texto “ninguén soubo frolea do xeito do que el froleaba”, en el registro agudo y en una tonalidad de armadura desacostumbrada para la música popular (Si M). Quizás todos estos elementos intentan reflejar musicalmente la singularidad del intérprete del que se habla en el poema.

Un momento especialmente interesante en este ámbito se sitúa en cc.142-145 (y su repetición en 148-151), cuando la voz se queda en una nota larga (después de que en el texto se refiera a “redobrante” y “tamborileiro”) y el piano cobra un papel solista; constituiría, en nuestra opinión, una especie de traslación al campo de la canción culta del momento en la música folclórica en el que la gaita se queda en una nota tenida, mientras el intérprete de tamboril asume un solo.

Coincidiendo con la estrofa que comienza hablando de Orfeo (“¿qué Orfeo se lle igualaba...?”) se inicia el tema B2, en el que la voz realizaba una especie de recitativo, quizás a modo de letanía, teniendo en cuenta el origen mitológico de este personaje griego. En este mismo tema, a partir del c. 164 la voz interpreta, como indicamos, la melodía de la *Alborada*; lo hace nuevamente *a capella* y en un registro agudo, lo que podría tener relación con el contenido del texto (“parecía que cantaba escondido un rousiñol”)

La vuelta del Tempo I, con la reexposición de la sección A en el c. 170, y la nueva aparición del ritmo base de alborada (negra, dos corcheas), coinciden con la palabra “músico”, lo que tampoco parece casual. Por último, en la coda también encontramos algunos detalles destacables: en primer lugar, la voz con notas repetidas, en estilo casi recitativo, deja espacio al piano, que en esta pieza sería el gaitero, es decir el protagonista; en el c.191, aparece la primera modulación del motivo de cuatro compases extraído del

preludio, justo cuando el texto habla del “*viento*”, que haría mover hasta la armonía; la presencia del pedal (al igual que en otros momentos de la canción) imita el bordón generado por el roncón de la gaita, al que también se hace mención en el poema en los compases 192, 193 y 194 (“*que do roncón polo canuto fungaba*”). Cuando el texto refleja la queja o protesta por el problema de la emigración, musicalmente tiene su paralelismo en el uso de la densidad máxima en el piano (cc. 199-202) y, seguidamente, se utilizan los acordes más alejados de la tonalidad (La b, Mi b M, Lab con 7ª M, cc. 204-206), un hecho que podría entenderse como una alusión musical a esas personas que están distantes de su tierra, para terminar finalmente sobre un acorde de tónica (Sol) que posiblemente significaría una idea de esperanza en su regreso.

Así, pues, de la canción de Asins Arbó es posible extraer rasgos de sumo interés, como el equilibrio existente en la obra entre elementos folclóricos (material temático, ritmo, características texturales extraídas de la música tradicional como los bordones, la escritura por tercetas, la duplicación de la melodía o la distribución del protagonismo entre los intérpretes) y otros propios de la música culta (estructura musical canónica, uso de poliacordes y de armonías no funcionales en ciertas ocasiones, junto a pasajes con un lenguaje claramente tonal). Tampoco debemos ignorar la excepcionalidad de la pieza en distintos aspectos que ya hemos ido mencionando: se trata de una de las pocas obras vocales de Asins Arbó, hace uso de un poema perteneciente a un libro que tuvo problemas con la Iglesia católica y estuvo proscrito en los primeros años del franquismo (aunque el peso de la temática costumbrista sobre la social en las estrofas utilizadas es evidente) y, singularmente, es una de las pocas canciones de toda la iniciativa de Antonio Fernández-Cid que bebe directamente de fuentes folclóricas gallegas para su composición.

Veintidós canciones sobre textos de poetas orensanos dedicadas a Antonio Fernández-Cid (1958)

5.2.5. *Coita* (Antón García Abril / Álvaro de las Casas)

La canción *Coita* (ver anexo 36) es obra de Antón García Abril (1933-2021) sobre un texto del escritor orensano Álvaro de las Casas extraído de su poemario *Sulco e Vento*, publicado en 1931. El compositor aragonés es uno de los autores más conservadores de la conocida como Generación del 51 y también formó parte de grupo *Nueva Música*

constituido en 1958 en el entorno del Aula de música del Ateneo de Madrid. Dentro de su extenso catálogo encontramos abundante producción de canciones⁵¹². Esta pieza, *Coita*, es su primera aportación a la iniciativa de Antonio Fernández-Cid, a la que retornaría con otras tres contribuciones: *Todo é silencio* (1961), *Cando vos oyo tocar* (1965) y *Has de cantar meniña gaiteira* (1965), todas ellas sobre poemas de Rosalía de Castro. Las cuatro serían publicadas conjuntamente bajo el título *Cuatro canciones sobre textos gallegos*, disponibles también en versión orquestal del propio autor y publicadas por la Editorial Bolamar. Posteriormente, realizó ya de forma independiente de este repertorio, una colección de doce piezas, *Canciones Xacobeas* (1993), también con textos gallegos, en doble versión con piano y con orquesta, dedicadas a Teresa Berganza.

Tal y como hemos conocido a través de la prensa y los programas de mano⁵¹³, el coro pontevedrés Cantores del Instituto utilizó *Coita* como una especie de himno del Festival de la Canción Gallega de Pontevedra, interpretándola de manera coral. Si tenemos en cuenta que la parte pianística, como veremos, presenta una escritura de carácter vocal, no es extraño pensar que ésta fuese simplemente una adaptación directa de la partitura por parte de la agrupación, ya que no hemos encontrado vestigios de la existencia de una partitura adaptada

El escritor Álvaro de las Casas (1901-1950) fue un personaje un tanto controvertido por su espectacular viraje tras el estallido de la Guerra Civil. Durante su juventud formó parte de *Ultreya*, agrupación juvenil galleguista de carácter radical; sin embargo, durante la contienda, tras ser depurado de su plaza de profesor y seguramente buscando una posición “segura”, apoyó al bando nacional, acudiendo incluso a la Portugal salazarista para realizar actividades propagandísticas a favor del franquismo. Curiosamente, el poemario que contiene el texto de esta canción, *Sulco e Vento*, presenta cinco poemas menos que en 1931 en su edición de 1936, en la que fueron eliminados aquellos de materia independentista y patriótica gallega, entre los que no se incluye el que aquí nos ocupa⁵¹⁴.

⁵¹² Rubén Fernández y Aurelio Viribay, “Antón García Abril: en defensa de la melodía”, *Platea Magazine*, 18 de marzo de 2021, acceso el 19 de marzo de 2021, <https://www.plateamagazine.com/articulos/10852-anton-garcia-abril-en-defensa-de-la-melodia>. Algunos ejemplos serían: *Colección de canciones infantiles para voz y piano* (1955), *Canciones de Valldeposa* (1974), *Canciones asturianas* (1984), *Canciones de la Floresta* (2007) o *Canciones de Mar, amor y alba* (2008).

⁵¹³ Programa de mano del II Festival de la Canción Gallega. FJM: Colección Antonio Fernández-Cid ES.28006.BFJM.

⁵¹⁴ Xesús Alonso Montero, “Sobre o escritor Álvaro de las Casas: o seu estraño exilio no 36 e a silenciada segunda edición do libro de poemas *Sulco e Vento* (1931;1936)”, *Madrygal* 6 (2003): 7-20.

La temática del texto de *Coita* es la pena o angustia amorosa (idea recogida ya en el título), aunque también encontramos la presencia de elementos paisajísticos (*outas montañas, profundos vals, todol-os camiños, serra brava, os catro hourizontes, mar*). En cuanto a su estructura, se observa una alternancia de estrofas (con 4 versos) y estribillo (con 2 versos), todos ellos octosílabos y por tanto de arte menor. Podemos hablar de una forma de villancico que presenta rima asonante en versos pares como norma general, mientras los versos finales de estrofas y el estribillo riman de forma consonante (-ar).

Veño das outas montañas, 8-
veño dos profundos vals, 8a
veño de buscar amores 8-
que non puiden atopar. 8a

Mariñeiros, mariñeiros, 8
¡levaime con vos ao mar! 8a

Corrín todol-os camiños 8-
con ela non puiden dar; 8a
faléille a total-as xentes, 8-
ninguén me quixo escoitar. 8a

Mariñeiros, mariñeiros, 8
¡levaime con vos ao mar! 8a

Chamei en total-as portas, 8-
por ver de me querellar; 8a
a todos pedín consolo; 8-
nadie me veu consolar. 8a

Mariñeiros, mariñeiros, 8
¡levaime con vos ao mar! 8a

Subín hasta a serra brava 8-
 buscando na inmensidá, 8a
 olléi a os catro hourizontes, 8-
 cego quedéi de mirar. 8a

Mariñeiros, mariñeiros, 8
¡levaime con vos ao mar! 8a

Coita presenta una estructura de *lied* estrófico variado, en la que las estrofas 1 y 3 (A) son prácticamente idénticas, al igual que 2 y 4 (A'). Consta de 100 compases, escritos en una alternancia de compás de 3/4 (el estribillo) y 2/4 (las estrofas), y su tonalidad principal es La b M. La indicación de tempo es *Moderato* y el registro vocal el propio de una contralto, con una tesitura que abarca una sola octava (Mi₃-Mi₄).

La estructura musical, correspondiente a gran escala a una forma binaria, sería la siguiente:

Intro. (B)	A	B	Interludio (B)	A	B'	Interludio (B')
cc.1-4	cc.4-18	cc.19-23	cc.24-26	cc.4-18	cc.42-46	cc.47-49
Lab M	Lab M	Lab M	Lab M- Mib M)	Lab M	La b M	Lab M- Mib M
	Estrofa 1	Estribillo		Estrofa 1	Estribillo	

A	B	Interludio (B)	A'	B'	Interludio (B')	Coda (B)
cc.50-64	cc.65-69	cc. 70-72	cc.73-87	cc.88-92	cc. 93-96	cc.96-100
La b M	La b M	Lab M- Mib M	La b M	La b M	La b M	La b M
Estrofa 3	Estribillo		Estrofa 4	Estribillo		

Esquema analítico 5: *Coita* (García Abril / De las Casas)

La introducción pianística sirve para presentar el material del estribillo (TEMA B). Tiene una duración de 4 compases, con inicio anacrúsico y final en parte fuerte. Las cuatro voces instrumentales recuerdan a una escritura coral: el tema principal en la voz de contralto; un contrapunto libre, muy fluido rítmicamente y que genera disonancias y notas de adorno en la soprano; y, en las voces graves, notas largas por quintas paralelas para establecer el ritmo armónico.

Ejemplo Musical 5.1. : *Coita* (cc. 1-3)

El tema A (cc. 4-18, cc. 50-64) está conformado por cuatro semifrases de 4 compases cada una que se corresponden con cada verso de la estrofa 1: a1 (cc. 4-7), a2 (cc. 8-11), a3 (cc. 12-15) y a4 (cc. 16-19). En los finales de cada una de ellas el perfil melódico descansa en La b (I), Mi b (V), Si b (II) y La b (I) respectivamente. La melodía de este primer tema se mueve fundamentalmente por grados conjuntos y tiene un ámbito de 7ª m (Mib₃- Reb₄). En los cuatro últimos compases (a4) aparece el final del estribillo con una aumentación rítmica del primer compás, lo que refuerza la idea de que el villancico es también musical, con el uso de la música del estribillo para el verso de enlace.



Ejemplo Musical 5.2. : *Coita* (cc. 16-18)

El vocabulario armónico es tonal, con pocos acordes y uso de esquemas de cadencia auténtica (I, II (V/V) V I). El ritmo armónico no es estable, sino que se va acelerando a medida que avanzamos: las dos primeras semifrases son estables en el entorno de la tónica, el final de la tercera gira hacia la dominante de la dominante (II con la 3ª M) y en la última, hay un desplazamiento desde la dominante hacia la tónica.

El acompañamiento de este primer tema presenta varios aspectos que señalar. Por un lado, el bajo, en la mano izquierda, y ritmo de blancas que se mueve básicamente entre la I (la b) y V (Mi b), a excepción del círculo de quintas que encontramos en a3. Por otro, la mano derecha situada dentro del registro vocal (salvo al final del tema) con un fluir de corcheas que genera acordes apoyatura, y en la que aparece un cromatismo en la voz intermedia entre los compases 9 y 12, correspondientes con la segunda semifrase a2 (Fa-Mi-Fa-Solb-Sol).

El tema B o estribillo (c. 20 y 66), parte de cuyo material ya se presentó en la introducción, contrasta con A por el diseño melódico mucho más anguloso (4ª, 6ª, 7ª, 3ª) que aquel que se movía por grados conjuntos. En el inicio, anacrúsico, se aprecian dos saltos consecutivos de 4ªJ, que suponen un rasgo moderno –recuerda a Bartók– dentro del sistema tonal.

The image shows a musical score for a piece titled 'Coita' (pages 19-23). The top staff is a vocal line in 4/4 time, starting with a forte (f) dynamic, followed by piano (p) and then pianissimo (pp). The lyrics are 'Ma-ri - ñei - ros, ma-ri - ñei - ros, le - vai - me con vos ao mar.' The bottom staff is the piano accompaniment, starting with piano (p) and then pianissimo (pp) at a tempo. The accompaniment features a simple bass line and chords, with a 'pp a tempo' marking in the final measures.

Ejemplo Musical 5.3. : *Coita* (cc. 19-23)

La melodía, de 4 compases, consta de : antecedente (1+1) y consecuente (2c). Armónicamente contiene los acordes que veíamos en el tema A (I, V/V, V, I), pero de forma mas condensada, con un ritmo armónico estable de un acorde por compás. Utiliza el mismo tipo de recursos, con alguna diferencia como la presencia de la 7ª M (Sol) en el acorde de La b M o el choque que se produce en el segundo compás cuando en el bajo tenemos el acorde de Si b M (V/V), mientras que la melodía se mueve más en el entorno de la tónica. La textura del acompañamiento es mucho más sencilla, formada básicamente por una línea de bajo y acordes que recuerdan a un estilo recitativo. El registro vocal es idéntico (Mib₃-Reb₄).

Por su parte, los interludios repiten instrumentalmente los estribillos, de ahí que los cifremos como B y B', ya que al igual que sucede con las secciones textuales son iguales entre sí por alternancia.

En el interludio B (cc.24 y 70) se plantea la distribución de las voces del piano dentro del registro vocal, al igual que sucedía en la introducción, aunque presenta algunas diferencias texturales con ésta. El tema se sitúa en la voz de la contralto, mientras que la soprano hace el contrapunto libre que aparecía también en los compases iniciales. Una línea de síncopas en el tenor, que supone un elemento novedoso, adelanta el acompañamiento de a'1. El bajo asume una vez más las fundamentales de los acordes con sus quintas paralelas, aunque una octava más grave en el primer compás y con un salto de 8ª en el último que antes no existía.



Ejemplo Musical 5.4. : *Coita* (cc. 24-26)

El tema A', que encontramos por primera vez en c.26 y posteriormente en c.73, presenta algunas diferencias respecto de A. El perfil melódico es prácticamente igual (finales de semifrase idénticos), con pequeñas alteraciones, aunque es relevante que cada una de las cuatro semifrases son ahora anacrúsicas –a causa del texto–, mientras que anteriormente eran téticas (con la excepción de a1 en c.50, anacrúsico por adaptación también al texto). El bajo del acompañamiento es diferente en las tres primeras semifrases: en a'1 y a'2 vemos un movimiento ahora por quintas paralelas (antes notas simples) y en a'3 con un motivo a contratiempo que genera tensión.



Ejemplo Musical 5.5. : *Coita* (cc. 35-37)

Asimismo, supone una novedad el efecto de las campanas con los acentos de la mano derecha (cc.27 y 28), y la voz intermedia sincopada en la primera semifrase. Vemos, por tanto, que la textura se densifica, aunque en a'4 se clarifica y simplifica para terminar de la misma manera que en A. El registro del acompañamiento es también más amplio, mientras que se mantiene el mismo ámbito para la voz. En la segunda aparición de este tema se producen solo unas pequeñas modificaciones rítmicas: en a'3 blanca en lugar de corchea-negra con puntillo y aparición de una síncopa en a'4 en lugar del inicio anacrúsico –c.39 VS c.85–.

El tema B' es una variación de B con modificaciones en los dos primeros compases (cambios rítmicos –corchea con puntillo, semicorchea, tresillo– y melódicos, ascendiendo a la nota más aguda de la pieza Mib₄), lo que supone un elemento de contraste. Melódicamente presenta menos saltos, quizás para aportar estabilidad frente a la tensión generada por el ritmo. A nivel armónico es también más rico, ya que aparece un nuevo acorde, el IV, sobre una pedal de tónica en el bajo. En los dos primeros compases se puede observar cierta independencia entre el plano de la melodía (que se movería IV-I-IV-I) y el de la armonía (IV-V-IV-V).

The image displays a musical score for the piece 'Coita' (measures 43-45). It is divided into two systems. The first system features a vocal line with the lyrics 'Ma-ri-ñei-ros, Ma-ri-ñei-ros, le-vai — me con vos ao'. The melody starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) section with a triplet of eighth notes, and ends with a pianissimo (*pp*) section. The second system shows the piano accompaniment, beginning with a forte (*f*) dynamic, moving to piano (*p*), and concluding with a pianissimo (*pp*) section marked 'a tempo'. The accompaniment includes a bass line with a tonic pedal point and various chordal textures.

Ejemplo Musical 5.6. : *Coita* (cc. 43-45)

En el interludio B' (c.47 y 93) el tema se sitúa en el registro de la soprano, desdoblado en una segunda voz. En la contralto una línea de síncopas genera disonancias (retardos y apoyaturas). La mano izquierda va incrementando su densidad desde la nada (1º compás), a continuación surge el registro del tenor y luego desciende al registro del bajo. En la segunda aparición de este interludio (c.93) se rompe el esquema (estribillo vocal-interludio instrumental) cuando interviene la voz en c.95 con anacrusa para la parte final.

The image displays two systems of musical notation. The first system features a vocal line with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *mf*. The second system shows a piano accompaniment with a *poco rit.* marking and a *Cha* marking above the treble clef staff.

Ejemplo Musical 5.7. : *Coita* (cc. 47-49)

La coda es una repetición íntegra de la introducción con el añadido del acorde final de quinta hueca.

En lo concerniente a la retórica podemos destacar algunos detalles: así, cómo en la primera estrofa se opta por una línea melódica ascendente (dibujo anabático) para el texto “*outas montañas*” (“altas montañas”) –c.4-5– y a continuación un salto descendente de 4ª J (caída abrupta) coincide con las palabras “*profundos vals*” (c.9-10); o el hecho de hacer coincidir la armonía más suspensiva (V/V) con la frase “*buscar amores*”, cuando aún no sabemos el desenlace, y luego resolver a la I con un definitivo “*que non puiden atopar*” (“que no pude encontrar”).

En la segunda estrofa resulta curioso cómo aparecen por primera vez semicorcheas cuando el texto acaba de aludir a “*corrín tódolos camiños*” (“recorrí todos los caminos”). El salto descendente de 4ª J aparece ahora para algo negativo: “*con ela non puiden dar*” (“no la encontré”); y nuevamente encontramos el recurso armónico de suspense sobre el V/V “*faleille a tódalas xentes*” (“le hablé a todo el mundo”) y el final sobre I “*ninguén me quixo escoitar*” (“nadie me quiso escuchar”).

El inicio anacrúsico de la tercera estrofa con una 4ªJ ascendente, que funciona como una llamada o toque de atención (intención conativa), pone en música precisamente la palabra “*chamei*” (llamé). Y, una vez más, se hace uso de la armonía para narrar una acción (V/V) (“*a todos pedín consolo*”) y su resultado (I) (“*nadie me veu consolar*”).

En la última estrofa aparecen algunos elementos ya utilizados: el intervalo ascendente de 3ª M describe musicalmente la palabra “*subín*” (c.73); semicorcheas para la palabra “*brava*”; salto de 4ªJ descendente para “*inmensidá*”; acorde de V/V para “*catro hourizontes*” repetición melódica con variaciones en A’ que concuerda con la repetición textual (cc.43, 44).

Si nos referimos a los estribillos, los saltos melódicos podrían reflejar la llamada a los marineros, en un nuevo empleo de la función conativa. La repetición del texto y de la idea musical en los dos compases que conforman el antecedente describirían la idea de súplica. Asimismo, con el cambio de dinámica (p) y de final (más resolutivo melódicamente el segundo), se consigue un sentimiento de recogimiento e intimidad; por su parte, la fluidez de corcheas en el consecuente podría ser el reflejo musical de las ondas del mar o del propio viaje.

En la variante del estribillo (B’) el aumento de tensión generada por el ritmo y el ascenso a la nota más aguda de la obra (Mib₄), podrían mostrar la desesperación de la persona que habla, y la mayor independencia entre melodía y armonía, un reflejo de la indiferencia de los marineros.

Podemos concluir que se trata de una canción de estilo clásico en los diferentes parámetros: una estructura muy cuadrada en lo musical (frases de 4 y 8 compases que conforman temas de 16) y en lo literario (villancico, versos octosílabos); y armonía sencilla y poco variada –no hay modulaciones–, reduciéndose toda la pieza a apenas cuatro acordes (I, V7, II o V7/V y IV). Sin embargo, también aparecen elementos más vanguardistas, como el uso de cuartas en la construcción melódica mezclado con el contrapunto estricto, según encontramos en buena parte de la producción de compositores como Béla Bartók.

5.2.6. *Eu en ti* (Matilde Salvador / Celso Emilio Ferreiro)

La canción *Eu en ti* (ver anexo 37) fue compuesta por Matilde Salvador⁵¹⁵, autora valenciana con una extensa obra vocal y cuyo estilo es cercano al neoclasicismo. Su colaboración en la iniciativa estudiada no se reduce a esta pieza, sino que en 1965 estrenó una nueva canción en el marco del VII Festival de la Canción Gallega de Pontevedra: *Cantiga antiga*, sobre un texto de Ernesto Guerra da Cal.

El poema utilizado en la canción que nos ocupa está extraído de la obra *O soño sulgado* (1955) de Celso Emilio Ferreiro, un libro formado por 31 poemas en los que se abordan temáticas diversas como el amor, la amistad, la emigración, la angustia existencial, el antibelicismo, la reivindicación social o la nostalgia por la infancia como paraíso perdido⁵¹⁶. Sin embargo, su obra más conocida, y que eclipsa el resto de su producción, es sin duda *Longa noite de pedra*, publicada en 1962 y emblema de la poesía social. Muchos de los textos que la conforman serían cantados por el colectivo *Voces Ceives*, representante de la Canción Protesta en Galicia que desarrolla su actividad a partir de 1968 y que hemos estudiado detalladamente en el capítulo 2. Además, el título de dicho poemario es utilizado a menudo como metáfora para referirse al período franquista⁵¹⁷.

No obstante, en este caso el tema del poema de la canción es mucho más tópico: el amor, personificado como en otros muchos de los textos de Ferreiro, en su mujer Moraima. El texto se emplea de forma íntegra en la canción y en su estructura constan cuatro estrofas idénticas en número de versos (4) y configuración sintáctica, presentando por tanto el recurso estilístico del paralelismo como elemento más característico. Al final encontramos una estrofa de solo tres versos que rompe esa regularidad formal (bisílabo, heptasílabo y pentasílabo), configurando una especie de estrambote. En realidad, y dado que es muy raro encontrar versos bisílabos en la métrica romance, podría entenderse como 9+5, siendo la separación de la palabra “sempre” un énfasis gráfico más que una separación métrica. La rima es asonante entre los primeros versos de cada una de las estrofas (-ei) y también entre los pares de todas ellas (-a).

⁵¹⁵ Existen otras musicalizaciones de este mismo poema de autores y grupos gallegos como: Suso Vaamonde (1980), Uxía Senlle (2008), Cristina Pato e Mutenrohi (2007).

⁵¹⁶ Vilavedra, *Historia da...*, 223.

⁵¹⁷ Vilavedra, *Historia da...*, 224

Eu xa te busquei 6a
cando o mundo era unha pedra intaita. 11b
Cando as cousas buscaban os seus nomes, 11-
eu xa te buscaba. 6b

Eu xa te procurei 7a
no comezo dos mares e das chairas. 11b
Cando dios procuraba compañía 11-
eu xa te procuraba. 7b

Eu xa te chamei 6a
cando soio a voz do vento soaba. 11b
Cando o silencio chamaba polas verbas, 12-
eu xa te chamaba. 6b

Eu xa te namorei 7a
cando o amor era unha folla branca. 11b
Cando a lúa namoraba as outas cumes, 12-
eu xa te namoraba. 7b

Sempre, 2
dende a neve dos tempos, 7
Eu, na túa ialma. 5

En correspondencia con la simetría textual, *Eu en ti* presenta una estructura de *lied* estrófico, puesto que cada una de las cuatro estrofas comparte, con algunas variaciones – de ahí que las designemos como A-A'-A''-A'''–, la misma idea musical. Consta de 53 compases, escritos en una alternancia de 2/4 y 3/4. La textura es de melodía acompañada

y la indicación de tempo Andantino $\text{♩} = 63$). El rol del piano es de acompañante cuando está presente la voz, mientras que asume un papel protagonista en la introducción, interludios y coda en los que interpreta un mismo material temático transportado a diversas tonalidades.

A continuación presentamos un esquema en el que se puede observar la estructura general y la correspondencia entre texto y música:

Intro.	A	Interludio	A'	Interludio	A''
cc. 1-4	cc. 5-10	cc. 11-14	cc. 15-20	cc. 21-24	cc. 25-30
Sib m	Sib m	Mib m	Sib m	Fa m	Re dórico
	Estrofa 1		Estrofa 2		Estrofa 3

Interludio	A'''	Interludio	B	Coda
cc. 31-34	cc. 35-41	cc. 42-45	cc. 42-45	cc. 49-53
Sol m	Sol M	Sib m	Sib m	Mib m
	Estrofa 4		Estrofa 5	

Esquema analítico 6: *Eu en ti* (Salvador / Celso Emilio)

El tema instrumental es de carácter folclórico (repetitivo, muy rítmico, uso de grados conjuntos, giros melódicos en torno a una nota de recitación y ornamentos típicos). Internamente, presenta una forma Bar del tipo AAB (1+1+2), con dos compases que se repiten y un posterior desarrollo. Se caracteriza por la presencia de apoyaturas en su diseño melódico y por su final en semicadencia sobre la V.

Ejemplo Musical 6.1. : *Eu en ti* (cc. 1-4)

Aparece seis veces a lo largo de la obra (introducción, interludios entre estrofas y coda), y en cada ocasión transportado a una tonalidad diferente (aunque se repiten dos de ellas): Si b m, Mib m, Fa m, Sol m, Si b m y Mi b m. A veces estas modulaciones no tienen demasiado sentido estructural, ya que, por ejemplo, el primer interludio se presenta en Mib m, si bien la estrofa subsiguiente prosigue en la la tonalidad inicial de Si b m.

La sección A, cuyo material temático responde a las cuatro estrofas del texto, presenta rasgos comunes en todas sus apariciones. El inicio anacrúsico con un salto de cuarta justa es quizá su elemento más característico, al igual que la presencia del motivo rítmico corchea-dos semicorcheas (retrógrado respecto del acompañamiento de la introducción). Estructuralmente (con seis compases por cada repetición, con la excepción de A''', que añade uno), consta de dos semifrasas, correspondientes a dos versos cada una, a su vez divididas en ciclos marcados por las ligaduras de expresión.

Ejemplo Musical 6.2. : *Eu en ti* (cc. 4-9)

En su primera presentación, el tema A (cc. 5-10) gira en torno a Si b m, aunque su segunda parte se aproxima al relativo mayor (Reb, c.9). El acompañamiento es muy vivo rítmicamente. En la mano derecha aparecen unos mordentes que hacen uso de notas de la escala melódica de Sib m (Sol y La naturales), aunque en el resto, melodía incluida, se emplea la escala eólica. Con la mano izquierda se ejecutan los acordes por los que se va moviendo la armonía.

A' (c. 15-20), presenta material de a A en la parte vocal (el c. 15 es idéntico al 5, y el 16 al 8) pero de forma fragmentada –hay omisiones–, y otro nuevo en los cc. 18-20, pero que recuerda rítmicamente al anterior. El acompañamiento comienza de forma similar, aunque diferentes notas, con la figuración viva en la izquierda y los mordentes en la derecha, y paulatinamente se va convirtiendo en algo más pausado y homorrítmico, con una serie de acordes de quinta hueca. Armónicamente, no hay un asentamiento tonal claro, simplemente color, pero sin una dirección evidente, lo que explicaría o justificaría la desconexión entre interludios y estrofas. La sonoridad es mayor por el uso de otros acordes ya desde el segundo compás –Re b y Sol b, en lugar de Si b– lo que supone un contraste respecto de A.

A'' (c. 25-30), con un inicio similar en cuanto a interválica y ritmo, varía a continuación bastante su diseño melódico. Se mueve en torno a un Re dórico y la melodía acaba en La en la primera semifrase sobre una armonía de tónica, mientras que en la

segunda ese La es parte del acorde de dominante. En esta última también aparece una nueva textura en el acompañamiento (c. 28,29): arpeggios de la mano izquierda y en la derecha una serie de acordes con séptima y novena bastante poco idiomáticos y dificultosos para su ejecución con el piano.

En la última aparición del tema, A''' (c. 35-41), el máximo contraste viene dado por el estatismo del acompañamiento. No hay un asentamiento tonal claro, aunque podríamos decir que se mueve desde un Sol M hacia un Do m o Sol frigio.

Ejemplo Musical 6.3. : *Eu en ti* (cc. 35-36)

El tema B (c. 46-50), en Si b m, se corresponde con la estrofa libre del texto y supone también un momento de ruptura con la simetría de la estructura musical. Comienza de forma tética, con la cumbre melódica de toda la canción (Sol₄) y una inversión del intervalo de cuarta justa que caracterizaba los inicios de A. Podemos destacar también una clara separación a través del ritmo (con la introducción de la síncopa) y melódica (salto de 7^a m) entre la palabra *sempre* y *dende a neve*.

Ejemplo Musical 6.4. : *Eu en ti* (cc. 46-47)

A nivel retórico no aprovecha de manera demasiado tópica o explícita las posibilidades del poema como sí se hacía en casos anteriores. A pesar de ello, podemos comentar algunos pequeños detalles como la subida por grados conjuntos hacia el agudo

(c.18,19) cuando habla de *Dios*. No es casual tampoco que, coincidiendo con la palabra “*sempre*”, aparezca la nota más aguda de la obra (Sol₄) y se invierta el intervalo de 4^a Justa, esta vez descendente, rompiendo con el esquema regular de las otras estrofas. Parece pues, dada la escasez de este tipo de elementos, que la autora opta por generar únicamente un clima general (con la elección de una tonalidad tan inusual como Si b m) y contradecir incluso lo que podría esperarse del contenido textual.

Tras lo expuesto, podemos decir que lo más destacable es la interacción texto-música en cuanto a la estructura: vemos cómo claramente quedan reflejados los paralelismos del texto en la forma musical, con un tema vocal más o menos similar para cada una de las cuatro primeras estrofas caracterizado por un intervalo de cuarta ascendente inicial, que se alterna con un tema pianístico de carácter rítmico, que actúa de punto contrastante. A ello se suma que la última parte de la canción rompe la simetría previa en ambos plano –musical y textual–, por lo que la correspondencia continúa también en ese caso.

5.2.7. *O mayo* (Óscar Esplá / Manuel Curros Enríquez)

La canción *O mayo* (ver anexo 38) fue escrita por Óscar Esplá sobre el poema homónimo del célebre poeta celanovés Curros Enríquez. El maestro alicantino se encontraba plenamente reincorporado a la vida musical oficial española en el momento del encargo de Antonio Fernández-Cid, pese a haber sufrido el exilio y represalias políticas (apropiación de su vivienda, congelación del cobro de los derechos de autor) en los primeros años del régimen dictatorial por sus vínculos con el gobierno de la República (recordemos que fue presidente de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos)⁵¹⁸. Perteneciente a la Generación de los Maestros, su obra presenta un estilo propio que bebe de distintas influencias como el folklore levantino o el neoclasicismo, siempre dentro del marco tonal y muy crítico con tendencias vanguardistas como el dodecafonismo:

El dodecafonismo [...] destruye el nervio de la evolución musical. Nadie conseguirá que las trayectorias sonoras sin dirección afectiva inteligible, y los métodos seriales calculatorios, puedan

⁵¹⁸ García Martínez, *El regreso de Óscar Esplá a Alicante en 1950...*

aliarse con los factores vitales de la música. La polaridad tonal no es tan sólo el sabor particular de la cadencia, es, sobre todo, el único oriente posible de una lógica armónica⁵¹⁹.

El poema, al igual que el de la canción de Miguel Asins Arbó, pertenece a la obra de Enríquez *Aires da miña terra*, fechada en 1880. La temática es de un hondo compromiso social con críticas a la pobreza del pueblo gallego (“*Eu sonvos o probe do povo gallego. ¡Pra min non hai mayo, pra min sempre é inverno*”) y a los abusos de los poderosos (“*Un mayo sin segas usuras nin preitos, sin quintas, nin portas, nin foros, nin cregos*”), en una especie de idealización en la que el poeta imagina una Galicia sin tener que ir a segar a Castilla, sin préstamos abusivos, sin pleitos costosos en la justicia, sin servicio militar, sin pagar impuestos por vender los frutos, sin tener que pagar a los señores a cambio de trabajar la tierra y sin curas que opriman a los pobres... Resulta sorprendente que un texto de este tipo se “colara” en una colección que fue encargada y circuló en circuitos cercanos al poder de la dictadura franquista, aunque quizás no se veía como tan peligroso al referirse a otro momento histórico y por su marco costumbrista (la fiesta de los mayos).

El texto original se usa de manera íntegra en la canción. Consta de cuatro estrofas de ochos versos cada una, todos ellos hexasílabos y con rima asonante:

Eiquí ven o mayo 6a
de froes cuberto 6b
puxéronse a porta 6c
cantándome os nenos 6b
y os puchos furados 6a
pra min extendendo 6b
pedíronme crocas 6c
do meu castiñeiro 6b

⁵¹⁹ Óscar Esplá, “Función Musical y Música Contemporánea” (discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes leído el 4 de mayo de 1955), https://realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/espla_triay_oscar_1955.pdf (acceso el 18 de marzo de 2020)

Pasai, rapaciños 6-
Calados e quedos 6b
que o qu' é polo de hoxe 6d
que darvos non teño. 6b
Eu sonvos o probe 6d
do povo gallego 6b
¡Para min non hai mayo, 6a
pra min sempre é inverno! 6b

Cando eu me atopare 6-
de donos liberto 6b
y o pan non me quiten 6-
trabucos e préstamos 6a
e com'os d'o abade 6-
frozcan meus eidos 6b
chegado habrá entonces 6d
o mayo que quero. 6b

¿Queredes castañas 6-
dos meus castiñeiros? 6b
Cantádeme un mayo 6a
sin bruxas nin demos 6b
Un mayo sin segas, 6-
usuras nin preitos, 6b
sin quintas nin portas, 6c
nin foros , nin cregos. 6b

La canción de Esplá, por su parte, consta de 88 compases escritos en 3/4 y presenta una estructura de tipo *lied* ternario reexpositivo (A B A). Sin embargo, a nivel temático es más compleja, con tres temas diferentes (a, b, c) que irán apareciendo en distintos momentos de las tres grandes secciones y en algunos casos superponiéndose, lo que es un rasgo típicamente romántico. Cuenta además con introducción y coda, que en este caso son exactamente iguales. A continuación se presenta un esquema donde es posible observar la correspondencia entre la estructura musical y textual, en el que queda patente un cierto “descuadre” al partirse la segunda estrofa entre dos secciones (A y B):

Introducción	A	B	A	Coda
cc. 1-5	cc. 6- 30	cc. 31-63	cc. 64- 82	cc. 83- 88
Fa M	Temas: a: cc. 6-13 FaM b: cc. 14-21 La m a: cc. 22-30) FaM Estrofas 1, 2	Tema c La b M-Mi M Estrofas 2, 3	Temas: a: cc. 64-74 Fa M b: cc. 75-82 La m Estrofa 4	Fa M

Esquema analítico 7: *O Mayo* (Esplá / Curros Enríquez)

La canción comienza con una introducción de cinco compases en un firme Fa M, aunque aparezcan algunos poliacordes. La voz entra en el tercer compás con una nota de recitación do sobre la sílaba “*la*”, típica de la música gallega. En el cuarto compás hay un nuevo guiño hacia la música folclórica, con el empleo del modo mixolidio, (por el empleo efímero del Mi b).

La sección A empieza en el c. 6 con anacrusa y se prolonga hasta el c. 30. En primer lugar, aparece el tema a (cc. 6-13) formado por dos frases de tres compases cada una, y un compás añadido como final. En el acompañamiento de la primera frase se

emplea una armonía colorista: la mano derecha del piano realiza una melodía en la parte inferior doblada a la octava en la superior y con una línea intermedia o segunda voz por intervalos de tercera, cuarta o quinta, que aleja este fragmento de cualquier tipo de connotación funcional clara.

Ejemplo Musical 7.1. : *O Mayo* (cc. 6-8)

La segunda frase, con mínimas variaciones melódicas y una armonía prácticamente idéntica, presenta sobre todo cambios a nivel de textura: el acompañamiento, en lugar de bloques de acordes, presenta la armonía de manera desplegada.

El tema b llega en el c.14 con un cambio a la tonalidad de La m. Su inicio tético supone un elemento de contraste respecto del tema a y está formado por 4 semifrases: b1, b2, b3 y b1 de nuevo. En cuanto a la armonía se mantiene la misma cada dos semifrases (b1=b2, b3=b1'), pero variando la textura, con una primera aparición en bloque y luego desplegada, es decir, aumentando el movimiento y restando densidad (también en la mano derecha se resta una voz).

En el c. 22 aparece de nuevo el tema a en Fa M, que se prolonga hasta la llegada de la sección central o B en el c. 31. Este segmento intermedio de la obra comienza con un nuevo tema, c en torno a un centro tonal de La b M. Ya en los primeros compases del piano, a modo de introducción, podemos observar acordes no funcionales generados por el uso del contrapunto libre en las distintas voces. La parte vocal comienza en el c. 33 con una melodía formada por notas de la escala hexátona, que consta de ocho compases con un esquema de: antecedente (4)+ consecuente (4).

Ejemplo Musical 7. 2. : *O Mayo* (cc. 33-36)

Seguidamente, hay un enlace (c.41) que da paso a un desarrollo de este tema c, y en él se anticipa el que será el acompañamiento unos compases más adelante. A partir del c. 46, vemos que la línea superior del piano dobla la melodía vocal una octava superior, mientras que la voz inferior realiza floreos sobre la nota Mi, que vendría a ser una especie de centro tonal en estos compases (en el ejemplo la mano izquierda está en clave de sol).

Ejemplo Musical 7.3. : *O Mayo* (cc. 46-48)

La sección central continúa con la presentación de una nueva textura, en el c.52, abandonando los bloques de acordes precedentes en la parte pianística para dar paso a un ritmo fluido de corcheas en la mano izquierda que se enfrenta a la escritura sincopada de la derecha. A nivel armónico destaca el círculo de quintas que comienza también en ese mismo punto y que se prolonga hasta c. 57 (Fa#, Si, Mi, La).

El c. 64 supone el comienzo de la reexposición de la primera sección, con los temas a y b. Las únicas modificaciones respecto de la primera aparición son el añadido de dos compases al inicio, el comienzo anacrúsico de b (antes tético), motivado por el texto, y el hecho de que ahora no aparece la repetición de a.

La Coda es casi idéntica a la introducción, con la excepción del acompañamiento del penúltimo compás, esta vez sobre el acorde de la dominante con la quinta rebajada, para resolver sobre la tónica (Fa M).

A nivel armónico general, la pieza, como hemos visto, está escrita en la tonalidad de Fa M, con pequeñas flexiones a su medianta (la m) y con una sección central de mayor atrevimiento, en la que aparecen centros tonales más alejados como La b o Mi M, aunque el uso de la escala hexátona y otros elementos hacen disipar la idea de una tónica definida como en las otras secciones.

Finalmente, comentaremos algunas cuestiones referentes a la retórica. Tras la introducción, la voz comienza con un intervalo de 5ª ascendente sobre la palabra *eiqui* (aquí), que es una especie de llamada, al que sigue en el c.7 el uso de floreos, coincidiendo con el contenido del texto referente al mes de mayo y las flores (“*o mayo de frores cuberto*”). En este primer tema, a, también podemos destacar el cambio de textura en el c. 10, con una mayor fluidez rítmica en el acompañamiento, que podría relacionarse con la alusión infantil del texto (“*puxéronse á porta cantándome os nenos*”).

El cambio a La m, desde una tonalidad mayor (Fa M) con la llegada del tema b, es posiblemente un reflejo musical del sentido del texto en ese punto, cuando se habla de la pobreza de unos niños que extienden sus gorras agujereadas para mendigar (“*y os puchos furados pra min extendendo*”). Con la vuelta de A, encontramos nuevamente el intervalo Fa-Do (la llamada que ya comentábamos), en este caso sobre la palabra “*pasai*” (pasad) y el cambio de textura hacia la fluidez rítmica que una vez más se relaciona con los niños, a los que ahora se refiere como “*rapaciños*”.

En el tema c, correspondiente a la sección central de la pieza, encontramos varios detalles musicales que podrían reflejar elementos del texto. Cuando los versos hablan de la libertad anhelada, se traduce musicalmente en un aumento de la fluidez del ritmo y el contrapunto. También puede que se utilice la armonía con fines expresivos: la repetición del acorde de mi en los compases 46 a 49 puede significar aferrarse a algo que tiene (“*y o pan no me quiten*”) y el uso de un ciclo de quintas podría describir la idea de esperanza que también aparece en ese punto en el poema (“*chegado habrá entonces o mayo que quero*”).

En la recapitulación de la primera sección con los temas a y b aparecen recursos que ya habíamos comentado y que en este caso también concuerdan con el texto, aunque de manera distinta, ya que la letra difiere: el intervalo de llamada (Fa-Do) que esta vez funciona como interrogación (“¿*queredes?*”); el cambio a la textura fluida, coincidente con una idea de acción (“*cantádeme un mayo sin bruxas nin demos*”), como condición para conseguir las castañas; y, por último, el cambio al tono menor con la llegada del tema b, que nuevamente refleja alguna idea negativa (*preitos, quintas, foros, cregos*).

Para terminar este comentario, debemos señalar que se trata de una obra interesante en muchos sentidos. Recordemos, en primer lugar, las controversias que en su momento generaron con el poder los autores del poema y la música: la Iglesia persiguió la obra de Curros en la que se incluye este texto tras su publicación y que posteriormente fue uno de los libros prohibidos por el franquismo; por otro lado, el compositor Óscar Esplá llegaba a España tan solo ocho años antes de este encargo, procedente del exilio. Por tanto no deja de ser curioso que ambos finalmente acabaran formando parte de una iniciativa promocionada, en parte, por instancias oficiales. En otro orden de cosas, conviene destacar la conjugación de elementos más tradicionales como el lenguaje tonal, el uso de vocalizaciones propias de la música gallega (sílabas “la”) presentes en la introducción y la coda, el predominio de los grados conjuntos en la construcción de las líneas melódicas, o el empleo de floreos y otros ornamentos propios de la música folclórica, con otros más vanguardistas, caso del recurso a poliacordes, escalas modales y hexátonas, o armonías sin función tonal clara en algunos fragmentos, aportando simplemente color, y que reflejan un cierto influjo de corrientes como el impresionismo en la obra del compositor alicantino.

5.2.8 *Panxoliña* (Cristóbal Halffter / Vicente Risco)

La canción *Panxoliña* (ver anexo 39) es obra de Cristóbal Halffter sobre versos de Vicente Risco, una de las figuras claves de la *Xeneración Nós* y del galleguismo de preguerra, escritor que también correría a cargo de la elaboración del prólogo de la segunda colección dedicada a Antonio Fernández-Cid, en la que se engloba esta composición.

Se trata de una obra temprana en su catálogo y la inclusión en esta colección con otros autores cuyas carreras estaban ya consagradas puede entenderse, tal y como hemos explicado al inicio de este capítulo cinco, como un apoyo por parte del crítico gallego a Halffter, si además tenemos en cuenta que durante uno de los días del estreno del ciclo aquel dedicó una de sus conferencias al tema “Cristóbal Halffter en la vanguardia”. Conviene recordar también que pocos años antes, en 1953, el joven compositor había sido galardonado desde instancias oficiales con el primer premio del Concurso Nacional de Música con su obra *Concierto para piano y orquesta*, y que a partir de 1959 asistiría a los cursos de Música en Compostela organizados por Antonio Iglesias, donde también colaboró Antonio Fernández-Cid como conferenciante.

El poema de Risco aborda una temática de tipo costumbrista: la Navidad. Fue publicado en *Nós*, suplemento literario de *El Noroeste*, de A Coruña, en diciembre de 1918 y reproducido posteriormente en el n.º 77 de la revista *A Nosa Terra*, el 6 de enero de 1919, junto a otros dos poemas dedicados a esta misma festividad.

El texto está conformado por cinco estrofas de cuatro versos cada una (excepto la primera, con cinco), todos ellos hexasílabos. La primera y la cuarta estrofa son prácticamente iguales, difiriendo únicamente en que la adición del verso “frolida neve” en la primera. La rima se da entre los versos pares (excepto lógicamente en la primera estrofa, donde se desplaza al tercero y quinto) y alterna naturaleza consonante (estrofas 1, 2, 4) y asonante (3, 5).

Branca, lumiosa 6

frolida neve 6

noite de Natal: 6a

baixan anxeños 6

con áas de cristal. 6a

Heill’armar con visgo 6

y hei de pillar ún; 6b

dende que fun neno, 6

non teño ningún. 6b

Anxiño pequeno 6c
 que estás na gayola 6d
 do meu pobre peito 6c
 qu'estaba tan soia. 6d

Branca, lumiosa 6
 noite de Natal: 6a
 baixan anxeliños 6
 con áas de cristal. 6a

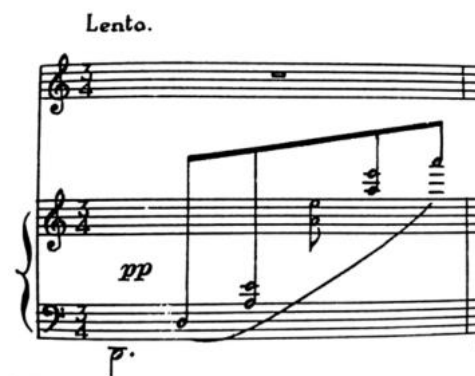
De parte do Neno, 6
 María e Xosé. 6e
 tran paz e lediza 6
 para min e vosté. 6e

La estructura musical general es la siguiente:

Intro.	A	Enlace	B (x2)	Enlace	A	B	Coda
cc. 1-2	cc. 3-12	cc. 13-15	cc. 16-31	cc. 32-34	cc. 35-42	cc. 43-50	cc. 51-53
Re	Re dórico		Re m		Re dórico	Re m	Re
	Estrofa 1		Estrofas 2, 3		Estrofa 4	Estrofa 5	

Esquema analítico 8: *Panxoliña* (C. Halfiter /Risco)

La introducción de dos compases sirve para presentar el *ostinato* que servirá como acompañamiento del tema A. Está formado por una pedal de Re, sobre la que se despliegan una superposición de quintas en ritmo de corcheas. La función es crear una atmósfera para dar paso al primer elemento temático.



Ejemplo Musical 8.1. : *Panxoliña* (c. 1)

El tema A (cc. 3-12) está formado por dos frases muy similares a (cc.3-8) y a' (cc.9-12). La melodía es modal, escrita en Re dórico, descansando la primera de las frases sobre la nota característica del modo (el Si), lo que crea una especie de semicadencia. Quizás el elemento más destacable es la relación de acentuación métrica hemiódica, ya que mientras el *ostinato* del piano anteriormente comentado se presenta en 3/4, la voz tiene su parte en 2/4.

Ejemplo Musical 8.2. : *Panxoliña* (cc. 3-5)

Seguidamente nos encontramos un enlace de tres compases (cc. 13-15), donde por primera vez aparece un acorde completo (Do M), aunque en el segundo compás se mezcla una tríada con quintas nuevamente superpuestas. Se produce también en estos compases un cambio métrico: 3/8 en el c. 13 y vuelta de nuevo al 3/4 inicial; y es de destacar el uso de una cadencia frigia (cc.12-15).

El tema B (cc. 16-31) está constituido, al igual que A, por dos frases. Aunque lo hemos cifrado como sección autónoma, no sería tanto un elemento nuevo cuanto un desarrollo de A, ya que guarda una estrecha relación con aquel, tanto a nivel rítmico como

en el diseño melódico. Las dos frases b y b' son prácticamente iguales, con pequeñas variaciones rítmicas puntuales. Cada una de ellas está estructurada de la misma manera: antecedente (4 compases) y consecuente (4 compases), siendo el material base el motivo de los dos primeros compases, que luego se moverá por progresión descendente, a excepción del final que rompe esta secuencia. A nivel armónico esta sección se presenta en Re m y predomina en ella el uso de acordes con disonancias como séptimas -mayores y menores- o novenas.

The musical score consists of three systems. The first system shows a vocal line with the lyrics "Hei - llar mar con" and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with "vis - go y - heide pi - llar ún; den - de que fun ne - no, non te - ño nin -" and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line with "- ún." and the piano accompaniment. Dynamic markings include *mf* and *p*. A *Tempo.* instruction is present above the second system.

Ejemplo Musical 8.3. : *Panxoliña* (cc. 16-23)

Entre los compases 32 y 34 volvemos a tener un enlace como el que ya apareció en el c. 13, con el uso de la misma armonía y la cadencia frigia nuevamente.

A partir del c. 35 encontramos una doble reexposición: musical, pero también textual, puesto que es aquí donde aparece repetida la primera estrofa. En este caso el tema A (c. 35-42) consta de dos compases menos en la primera frase y en el tema B (c. 43-50) solo se presenta una vez.

La coda, situada en los tres últimos compases, es una especie de añadido en el registro grave con un fragmento del texto (“*Noite de Natal*”), perteneciente a la estrofa que aparecía repetida en dos ocasiones y que resume el contenido principal del poema.

A nivel retórico podríamos destacar tan solo dos detalles: el *ostinato* de la introducción y acompañamiento de A, que podría entenderse como una representación de la caída de la nieve cayendo, y la bajada al registro grave en el final coincidiendo con la palabra “noite”.

5.2.9. *Ao lonxe* (Antonio Iglesias / Ramón Otero Pedrayo)

La canción que abordamos a continuación (ver anexo 40) es la única de compositor gallego de entre las incluidas en las dos colecciones editadas dedicadas a Antonio Fernández-Cid. Aunque la original es esta versión que comentamos con piano, existe también un arreglo para orquesta sinfónica que fue interpretado al menos en una ocasión por la Real Filharmonía de Galicia para conmemorar el día de las Letras Galegas 2011. Su autor es Antonio Iglesias, pianista y compositor que ocupó importantes cargos como el de director del Conservatorio de Ourense (que ejercía en el momento de estreno de este segundo ciclo), subcomisario técnico de la Comisaría Nacional de Música y, ya en democracia, asesor del Ministerio de Cultura. Fue además uno de los impulsores de iniciativas tan relevantes como la Semana de Música Religiosa de Cuenca o los cursos de Música en Compostela. Trabajó también como musicólogo y como crítico para periódicos como *ABC* e *Informaciones*, medios en los que colaboró también Fernández-Cid⁵²⁰.

En este caso, el poeta es Otero Pedrayo, integrante, junto a Vicente Risco, Castelao y Florentino Cuevillas, del grupo *Nós*. Promovió la consolidación de la prosa en gallego y creó un nuevo tipo de teatro en esta lengua, aunque apenas publicó poesía, lo

⁵²⁰ Paulino Capdepón Verdú, *Diccionario Biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*, s.v., “Antonio Iglesias Álvarez,” acceso el 20 de abril de 2021, <http://dbe.rah.es/biografias/19285/antonio-iglesias-alvarez>.

que supone un criterio de interés adicional para la selección de esta pieza en nuestro comentario como hemos explicado ya en la justificación. Formó parte de instituciones tan importantes como las Irmandades da Fala, el Seminario de Estudos Galegos o la Real Academia Galega; y sus ideas republicanas y galleguistas (como miembro del Partido Galeguista, desde su sector más conservador y de derechas) le provocaron ciertas represalias al terminar la Guerra Civil, a pesar de que ya no militaba en él al empezar la contienda. Así, fue cesado de su cátedra en el instituto en el que trabajaba en 1937 y apartado de la esfera pública hasta 1946. Ya bajo la dictadura franquista, siguió trabajando en iniciativas a favor de la cultura gallega como el Instituto Padre Sarmiento de Estudos Gallegos, el Patronato de Rosalía de Castro o la Editorial Galaxia. Además, participó de manera activa en la iniciativa que estamos estudiando, en calidad de conferenciante en la edición de 1964 del Festival de la Canción Gallega de Pontevedra, con una disertación sobre los cantos de romería.

El texto no fue recogido en ningún título unitario de su autor, sino que se publicó en 1955 como parte de la *Escolma de poesía galega IV: os contemporáneos*⁵²¹ de la Colección Pondal de la Editorial Galaxia, que Pedrayo llegaría a presidir. Este hecho viene a demostrar que Fernández-Cid o quien le asesorara, estaba al día de lo que se estaba haciendo y publicando en la poesía gallega de su tiempo.

El poema se presenta incompleto en la canción y con ciertos versos alterados de orden respecto al original publicado en la antología comentada. Su carácter general es pesimista y da lugar a distintas interpretaciones: un canto desesperado por la distancia con la tierra de origen (morriña de la emigración) o, desde un punto de vista más simbólico, la lejanía de todo lo que tuvo el propio poeta y de sus esperanzas frustradas. Contiene numerosos elementos propiamente gallegos (“*piñeiral*”, puesto que el pino es una de las especies gallegas autóctonas; “*fachós de lus das almas dooridas, penitente estadea saloucante*”, lo que supone una clara referencia a la Santa Compañía, tan presente en las leyendas e historias del folclore gallego; “*Compostela prometida*”, Santiago de Compostela como símbolo y emblema ensalzados de la cultura gallega).

A nivel estructural se toman trece versos de los veintiuno originales, endecasílabos escritos de forma continua y que ofrecen rima asonante en versos alternos:

⁵²¹ Fernández del Riego, *Escolma de poesía galega IV...*

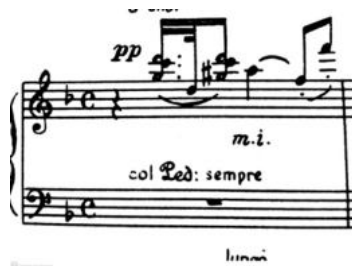
Ao lonxe zona o piñeiral resbado 11
 por as errantes aas da nordesía 11A
 Ao lonxe centilean as estrelas 11
 fachós de lus das almas dooridas 11A
 penitente estadea saloucante 11
 a prol da Compostela prometida 11A
 ¡Todo ao lonxe! Amor, ventura, gloria, 11B
 os heroicos ensoares e as quimeiras 11C
 que a vida fan outiva e orgullosa 11B
 coma os castos insomnes entre as néboas. 11C
 Ao lonxe as esperanzas vagorosas 11B
 como as nubes bogando van incertas 11C
 ¡Todo ao lonxe!...

Todo ao lonxe consta de 42 compases, escritos en 4/4, a excepción de la sección B, donde cambia a 6/8. En cuanto a la estructura musical de esta canción, la forma general es de *lied* tripartito, A B A, precedido de una introducción y con una coda:

Introducción cc. 1-5	Sección A cc. 6-19 Re m 6 versos	Enlace cc. 20-21	Sección B cc. 22-34 Re dórico 4 versos	Sección A cc. 35-40 Re m 3 versos	Coda cc. 41-42 Re m
--------------------------------	--	----------------------------	--	---	----------------------------------

Esquema analítico 9: *Ao lonxe* (Iglesias /Pedrayo)

La pieza comienza con una introducción de cinco compases a cargo del piano formada por una única célula repetitiva que se presenta ya en el primer compás con un ritmo e interválica (4ª justa descendente, 4ª aumentada ascendente) característicos.



Ejemplo Musical 9.1. : *Ao lonxe* (c. 1)

La textura es muy sencilla y transparente, ya que en los tres primeros compases solo interviene la mano derecha y en el cuarto la célula ya comentada pasa a sonar únicamente en la izquierda, con el consiguiente cambio de registro. En el c. 5, las dos manos tocan conjuntamente e interviene la voz con el verso “*Ao lonxe*”, que encontraremos en varias ocasiones a lo largo del poema, de esta manera o como “*Todo ao lonxe*” (cc. 5, 6, 11, 22, 36, 41, 42).

La sección A (cc.6-19) está formada por dos frases: a1 (cc. 6- 10) y a2 (cc. 11-19), que comienzan con el mismo salto interválico de 4ª justa (La-Re / Fa-Si b). Tras la incertidumbre armónica de los compases iniciales, queda establecida la tonalidad de Re m en este primer tema; de hecho, los acordes utilizados se mueven dentro de un lenguaje tonal bastante conservador, con la presencia de algunas séptimas mayores o menores.

En los compases 20 y 21, que funcionan como enlace, volvemos a la incertidumbre tonal con la presencia de abundantes disonancias.



Ejemplo Musical 9.2. : *Ao lonxe* (cc. 20-21)

La sección B empieza en el c. 22, aunque este podría entenderse aún dentro del enlace. Esta parte intermedia de la pieza supone un fuerte elemento de contraste a distintos niveles: compás (pasamos de un 4/4 a un 6/8), textura (voz a *cappella*, cuando antes teníamos melodía acompañada), modalidad (se mueve en torno a un Re dórico y

posteriormente a una escala de Re M con el sexto grado rebajado, mientras la sección A era plenamente tonal), construcción melódica (estilo recitativo, en el que abunda la repetición de notas) y, por fin, tempo (con la indicación *Poco più mosso*). Como curiosidad, cabe señalar que en el c. 23 aparece una indicación de “*Cantiga*”, lo que podría tratarse de una cita (aunque no hemos encontrado la referencia), o de una falsa apariencia de guiño folclórico.

En el c. 35 aparece la reexposición parcial de A, con la lógica vuelta al *Primo tempo* y compás inicial (4/4): una única presentación de la célula motívica de la introducción da paso a la primera de las frases (a1). La recapitulación de este fragmento es textual a nivel armónico y melódico, a excepción de la última nota de la parte vocal que en lugar de ser un La (dominante de carácter suspensivo), es ahora un Re (tónica conclusiva).

Para terminar, Iglesias propone una pequeña coda de dos compases con la voz a *cappella*, que protagoniza un descenso melódico hacia la tónica y sobre el verso recurrente que también da título a la canción (en este caso concreto como “*Todo ao lonxe*”).



Ejemplo Musical 9.3. : *Ao lonxe* (cc. 41-42)

Desde una perspectiva retórico-musical, es reseñable un elemento particular: la textura. Si se observa el contenido del texto, la parte más íntima o aquella en la que se apela a cuestiones más personales (*amor, ventura, gloria, quimeiras, a vida*) coincide con la sección B, donde se simplifica la textura, con la voz a *capella* y en estilo recitativo. Hay, complementariamente, otro pequeño detalle relativo a la melodía: la tesitura general de la canción es de una décima, abarcando desde un Re₃ hasta un Fa₄, alcanzando la cumbre melódica en dos ocasiones, precisamente cuando en el texto se habla de alas y

nubes (cc. 8-9, 38-39). Por último, añadiremos la elección de la tonalidad de Re m, en íntima coherencia con el tono pesimista del texto.



Ejemplo Musical 9.4. : *Ao lonxe* (c. 9)



Ejemplo Musical 9.5. : *Ao lonxe* (c. 38)

5.2.10. *Lúa de vrau* (Rafael Ferrer / Pura Vázquez)

La canción *Lúa de vrau* (ver anexo 41) es obra del compositor, violinista y director de orquesta catalán Rafael Ferrer, íntimamente relacionado con Eduard Toldrà, puesto que estudió violín con él, fue concertino de la Orquesta Municipal de Barcelona bajo su batuta y también ocupó el puesto de subdirector de esta formación. Su producción musical es variada: doce canciones, obras sinfónicas, un concierto para violín, un ballet y mucha música para cobla –la agrupación típica en la interpretación de sardanas–⁵²².

El texto es obra de Pura Vázquez, una de las pocas poetisas que encontramos en el proyecto y cuyo peso específico en las distintas etapas del mismo la hace protagonista

⁵²² Eugeni Molero, *Rafael Ferrer, mig segle de vida musical* (Sant Celoni: Ajuntament, 1975).

con luz propia. Además de este poema para la segunda colección dedicada a nuestro célebre crítico, participó como ponente en una de las sesiones de la edición del Festival de la Canción Gallega de Pontevedra, en 1963, y otras tres poesías suyas fueron musicalizadas en distintas ediciones del evento: *Pillaras* también de Rafael Ferrer (1961), y dos canciones de José Buenagu para la edición de 1964, *Bailando a muiñeira* y *As Pontes* (éstos dos últimos poemas acababan de ver la luz en 1963 como hemos comentado en el capítulo 3). Además, fue una de las primeras escritoras en gallego de revistas y periódicos tras la Guerra Civil, tanto en Galicia como en prensa de la emigración, y en 1949 ingresó como académica numeraria de la Real Academia Galega. Su poesía está marcada por la religiosidad, el intimismo y la experiencia de la emigración, ya que residió en Caracas más de diez años⁵²³.

El poema *Lua de Vrau* fue publicado en 1955 en el libro *Maturidade*, aunque ya había aparecido antes, en 1952, en el sexto número de la revista *Tapal* publicada en Noia. La temática es la naturaleza, en concreto una descripción metafórica de la luna.

Su texto se utiliza completo y consta de cuatro estrofas, todas ellas de dos versos octosílabos, salvo la tercera, con cuatro; su rima es consonante entre los dos primeros versos del poema y los últimos de cada estrofa (asonante con el segundo de la tercera estrofa); y asonante entre el primer verso de las dos últimas estrofas, quedando los demás libres:

Froito. Na noite pro mar 8a
a fouciña do luar. 8a

Sega estrelas fouce lúa, 8
de més a froitificar. 8a

Vieiros de Santiago, 8b
celmes da luz do serán, 8a
bordan nas roitas espidas 8

⁵²³ Vilavedra, *Historia da...*, 226.

devezos do desandar.8a

Antergo sono de arcanxo 8b

Áncora na preamar 8a

En términos musicales, la pieza consta de 47 compases escritos en una alternancia métrica hemiólica (6/8 y 3/4). Presenta una estructura A B A , es decir de *lied* ternario reexpositivo:

Introducción	A	Enlace	B	A
cc. 1-4	cc. 5-17	cc. 18-19	b1: cc. 20-23	cc.36-47
politonal	Si + Mi m	La m	Si m + Mi m	Si + Mi m
	Estrofa 1		Estrofa 2	Estrofa 4
			enlace: cc. 24-25	
			Do dórico	
			b2: cc. 26-35	
			Do m - DoM	
			Estrofa 3	

Esquema analítico 10: *Lúa de vrau* (Ferrer/ Vázquez)

La canción comienza con una introducción de cuatro compases a cargo del piano, que presenta un breve motivo anacrúsico de dos compases que se repite y que será utilizado posteriormente en los cc. 24 y 25 entre las dos frases que conforman la sección B y como acompañamiento de b2. En estos compases iniciales puede apreciarse una intención bitonal, puesto que en la mano izquierda aparece una especie de bordón con pedales de tónica y dominante en Re m (Re y La); mientras en la melodía de la mano

derecha cada una de las líneas, que entre sí se mueven por terceras, están en Mi m la voz superior y en Do m la otra.

Ejemplo Musical 10.1. : *Lúa de vrau* (cc. 1-3)

A continuación, en el c. 5 empieza la sección A, que consta a su vez de una breve introducción, también de cuatro compases, donde se nos presenta el posterior acompañamiento del inicio melódico de la voz. Entre los compases 9 y 17 aparece el tema A propiamente dicho: en primer lugar, lo presenta la voz de forma completa, es decir con su antecedente (cc. 9-10) y su consecuente (cc. 11-14); seguidamente, el piano lo repite en parte, ya que solo ofrece el antecedente doblado en las voces extremas a distancia de dos octavas. La melodía presenta un perfil melódico de Mi m (Si- Fa# en el antecedente y Si-Mi en el consecuente), mientras en el acompañamiento predomina un acorde de dominante (Si) floreado armónicamente como una cadencia frigia, dando lugar a un acorde con forma de Do maj7. Rítmicamente es destacable el empleo de la hemiolia que, sumado al empleo de floreos, le aporta un claro carácter folclórico.

En los cc. 18 y 19, un brevísimo enlace sobre una base de La menor en el que surgen dos acordes sin función armónica que simplemente aportan color (Mi semidisminuido y Fa# 7b9) nos conduce a la sección B, que se extiende entre los cc. 20 y 35 y en la que encontramos un tema formado por dos frases: b1 (cc. 20-23) y b2 (cc. 26-35). Armónicamente presenta una mayor complejidad e interés que el fragmento anterior de la pieza. En b1, la melodía vocal se sitúa en Si m, armonizada sin embargo en el entorno de la subdominante. La mano izquierda del piano presenta una especie de *ostinato* sincopado sobre Mi, que aporta riqueza y estabilidad rítmica con el salto de octava con el que se inicia cada compás. En la mano derecha debemos distinguir entre el plano horizontal de las voces, alternando intervalos de cuarta aumentada y semitonos, y el plano vertical, donde se crea un movimiento paralelo de terceras mayores. La fusión

de las notas que conforman ambos planos da lugar a acordes de sexta aumentada francesa (de Mi en los cc. 20 y 22, y de La -subdominante- en los cc. 21 y 23).

The image shows a musical score for two staves. The top staff is the vocal line, starting with a tempo marking 'J. = J.' and lyrics 'es - tre-las — fou-ce lú — a, — de'. The bottom staff is the piano accompaniment, marked 'Tempo primo.' and featuring a rhythmic pattern of eighth notes.

Ejemplo Musical 10.2. : *Lúa de vrau* (cc. 20-21)

En los cc. 24 y 25 vuelve el motivo anacrúsico de la introducción de la canción, pero esta vez sin el atisbo bitonal que veíamos al inicio, ya que en este caso todas las líneas del piano se mueven en un entorno de Do dórico. Esta célula conformará todo el acompañamiento de la segunda frase de B (b2), formada por un antecedente (cc. 26-30) y un consecuente (cc. 31-35) y en la tonalidad de Do m. En los cc. 28 y 30 vuelve a aparecer en el acompañamiento una superposición tonal de Mi m (presencia de Fa# y Do, sumados a un Si M en el bajo) que podría tener una intención retórica, puesto que justo en ese momento el texto habla de la “luz”.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is the vocal line with lyrics 'cél - mes — da luz — do se.'. The bottom staff is the piano accompaniment, marked 'co cresc.' and featuring a complex harmonic structure with multiple chords.

Ejemplo Musical 10.3. : *Lúa de vrau* (cc. 28-29)

En el consecuente (cc. 32- 34) también encontramos cambios de color mediante la introducción de alteraciones en el motivo del acompañamiento ya mencionado. La melodía finaliza con el uso de Si y La naturales de manera descendente, generando una escala octotónica. Esta segunda sección termina con un acorde de Do M que nos anuncia un cambio de contexto.

El piano inicia la reexposición de A en el c. 36, presentando la melodía esta vez en primer lugar (transportada a Si m) también de forma fragmentada como en la vez anterior y a modo de recuerdo. A continuación, figura la introducción al tema, seguido de este en la parte vocal de forma completa y en la tonalidad original. Las únicas diferencias aparecen en los tres últimos compases, y de entre ellas cabría destacar el ornamento del c. 45, que con la altura Sol de la voz genera un ciclo de quintas y la superposición de cuartas que aparecen a continuación. En el compás final persiste la ambigüedad Si/Mi que encontramos a lo largo de la pieza: la melodía vocal que termina en Mi, y el poliacorde del piano con un acorde de Mi m rodeado de una octava de Si en el bajo y un Si - Fa# - Si por encima.

Ejemplo Musical 10.4. : *Lúa de vrau* (cc. 45-47)

Como conclusión, podríamos resaltar: por un lado, la coherencia estructural entre música y texto, con una correspondencia clara entre cada estrofa y una frase musical (A-estrofa 1, b1-estrofa 2, b2-estrofa 3 y A-estrofa 4); y por otro, el perfecto engranaje entre recursos típicos de la música folclórica (hemiolias, ornamentos y giros como el motivo con fusas de A) con otros elementos más vanguardistas (politonalidad, poliacordes, modalidad o uso de acordes sin función tonal, por citar algunos).

5.2.11. *Cantiga da vendima* (Gerardo Gombau / Florencio Manuel Delgado Gurriarán)

Cantiga da vendima (ver anexo 42) es obra de Gerardo Gombau (1906-1971), otro de los compositores presentes en la segunda colección, y al igual que Óscar Esplá, con una carrera plenamente consolidada en el momento del encargo. Alumno de Conrado del Campo y José Tragó en el Real Conservatorio de Música de Madrid, obtendría en 1945 la cátedra de Acompañamiento en este mismo centro y se situó en la órbita de la conocida

como Generación del 51, a pesar de la diferencia de edad que tenía respecto a los demás miembros. Gran divulgador de la música de Stravinsky y de los compositores de la Segunda Escuela de Viena a través de conferencias impartidas en el Aula de Música del Ateneo de Madrid, trabajó como director de orquesta y pianista, y fue uno de los impulsores de la creación de la Editorial de Música Española Contemporánea (EMEC).

En términos estilísticos, inicialmente lo podríamos considerar dentro de un nacionalismo conservador cercano al de figuras como Joaquín Rodrigo. Sin embargo, conviene señalar que Gombau evolucionaría en sus obras llegando a acercamientos a la música serial y electrónica. En esta canción, como veremos, se da de hecho una simbiosis entre elementos tradicionales con otros más vanguardistas; y resulta interesante señalar el contraste extremo entre la opinión del propio autor sobre la obra (presente en un escrito conservado en su fondo de la BNE) y las declaraciones de Antonio Fernández Cid en su libro *La música española en el s. XX*. Mientras el compositor salmantino tenía de la obra una consideración negativa e incluso peyorativa (“ladrillazo”, “clima morriñoso del noroeste”)⁵²⁴, nuestro crítico la situaba, por el contrario, como una obra a resaltar dentro del catálogo del autor⁵²⁵, diferencias de criterio entendibles si tenemos en cuenta que la pieza era un encargo del propio Fernández-Cid y que los derroteros estéticos que siguió Gombau a partir de 1959, seguramente no lo convencieran mucho. También en el mismo fondo documental, la BNE, se conserva una carta manuscrita con las intenciones del propio compositor, lo que supone una novedad a nivel de fuentes en relación a las otras canciones:

...Me ha costado trabajo y tiempo compensados por el interés y la cordialidad que he puesto en la labor. Como te habrás dado cuenta por el poema no se trata de una canción. La he visto más, como una balada, forma que tanto arraigo tiene en la lírica gallega... ..El elemento popular está más o menos implícito no sólo en la melodía sino en el color armónico, en los giros melismáticos de los comentarios pianísticos y en la textura contrapuntística. He procurado que la voz tenga extensión y giros cómodos y he huido deliberadamente de todo ismo desde el "arca"-ismo hasta el "vanguard"-ismo. Suele hacerse en estos casos una obra de circunstancias. He huido de ello también...⁵²⁶

El poema musicalizado es de la autoría de Florencio Manuel Delgado Gurriarán, perteneciente a la conocida como *Xeración do 25* de la literatura gallega, coetánea de la *Generación del 27* española. También acostumbra a encuadrarse, junto a poetas como

⁵²⁴ García Manzano, *Gerardo Gombau...*, 306-307.

⁵²⁵ Fernández-Cid, *La música española ...*, 60.

⁵²⁶ Cit. por García Manzano, *Gerardo Gombau...*, 307

Augusto Casas, Eugenio Montes, Ángel Sevillano o Eduardo Blanco Amor, dentro de la corriente denominada *Imaxinismo* o *Hilozoismo*, cuya principal característica es la representación de una naturaleza personificada. Todo ello, más que suponer un punto innovador o vanguardista, es un nexo de unión con la tradición de la literatura medieval (también el propio título de “*cantiga*” del poema), en la que predominaba el uso de un lenguaje simbólico donde los elementos de la naturaleza dialogan con el yo lírico.

Delgado Gurriarán fue, además, miembro del Partido Galeguista y socio protector del Seminario de Estudos Galegos. Tras la Guerra Civil se exilió en México, donde permanecería el resto de su vida salvo estancias puntuales en Galicia en 1968, 1976 y 1981. Está, de hecho, considerado como uno de las personalidades de la Galicia del Exilio, e incluso llegó a participar en 1944 en el Consello de Galicia para la preparación del pacto Galeuzca firmado entre representantes de partidos nacionalistas vascos, catalanes y gallegos que luchaban por la restauración de la República y la defensa de los derechos identitarios de estos territorios. Fue, finalmente, uno de los fundadores de la Revista *Vieiros* (Revista do Padroado Galego de Cultura Galega de México) de carácter cultural, galleguista y antifascista, así como académico correspondiente de la Real Academia Galega⁵²⁷.

El texto de la canción pertenece a su obra *Bebedeira* (1934), publicada por la Editorial Nós y reeditada en 1963, junto a otros poemas de posguerra, en un libro titulado *Galicia Infinda* de la colección Salnés, dirigida por Celso Emilio Ferreiro, Fernández del Riego y Emilio Álvarez Blázquez, de la Editorial Galaxia. Además, el poema concreto se incluyó en la antología editada por Fernández del Riego comentada líneas atrás, *Escolma de poesía galega IV: os contemporáneos*⁵²⁸.

En la poesía puesta en música por Gombau están presentes dos temas: por un lado, la vendimia, una tradición muy arraigada en la tierra del escritor que también dedicaría otros poemas al vino (en la línea del neopopularismo); y, por otro, el erotismo, con abundantes metáforas y dobles sentidos, sobre todo en la segunda parte, cuando la voz poética pasa a primera persona (“*andan zugando as abellas o celme da moza fresca e os beizos das nenas louras*”). Se trata, por otra parte, de un texto muy extenso, formado por versos octosílabos, con la excepción de dos de ellos trisílabos, que rompen la monotonía

⁵²⁷ Vilavedra, *Historia da...*, 216-217.

⁵²⁸ Fernández del Riego, *Escolma de poesía galega IV...*

consiguiente. La rima, a veces asonante y otras consonante, se da siempre entre versos alternos, inicialmente solo en los pares, aunque con ciertas variaciones en su esquema:

Antre as retortas cepeiras 8
frorazón de raparigas 8a
dalle aos ácios doce norte 8
coas manciñas que acariñan. 8a
O vento abanéa as vidras 8
pra darlle o adéus aos ácios; 8b
do roxo culeiro sol 8
escoa o celme dos raios. 8b
Manciñas de nenas louras 8
entre as follas depinican; 8c
follas das tortas cepeiras 8
as mornas fazulas bican. 8c
Ráchan o ár os alalás: 8
laios das cepeiras tortas 8d
pólos ácios a chorar; 8e
sorrisas das nenas louras 8d
seus amores a cantar. 8e
«Co bago doce da boca 8
déitame celme de amor, 8f
que andan a esmagar os ciúmes, 8
o ácio do meu corazón. 8f
¡Ai!, nena, 3
a túa boca todo é mosto 8g
agre-doce de garnacha; 8h

o teu ollar, viño novo, 8g
bébeda ten miñai-alma. 8h
¡Ai!, nena, 3
os degoros non desouzas 8
do teu virxe corazón, 8
que o tempo, 3
na vidra da nosa i-alma, 8
fai desfolla de ilusións.» 8
Mistúranse os alalás 8
á poeira das congostras; 8i
andan zugando as abellas 8
o celme da moza fresca 8
e os beizos das nenas louras. 8i
O poente estrulla o día 8
encól do lagar das serras 8j
e nos baceiros da noite, 8
maduran ácios de estrelas. 8j

Condicionada por la ingente cantidad de texto, la canción posee una estructura musical muy prolija: consta de 165 compases repartidos en cinco secciones, a las que se suman una introducción y una coda. La interconexión texto-música es muy fuerte, ya que a cada parte musical le corresponde un fragmento textual dotado de sentido (no podemos hablar de estrofas, porque el texto aparece sin dividir, pero es fácil establecer separaciones atendiendo a criterios sintáctico-métricos y semánticos).

Introducción	Sección 1	Sección 2	Sección 3
parte 1: cc.1-7	Introd.: cc. 13-14	Enlace: cc. 41-43	E: cc. 85-127
parte 2: cc. 8-12		verso 13	versos 22-32
Fa m	A: cc. 15-23		Sol b M - La M - Sol b M
versos 40-41	versos 1-4	Introd.: cc. 44-46	
	B: cc. 24-30	C: cc. 47-59	
	versos 5-8	versos 14-17	
	A': cc. 31-40	Enlace: cc. 60-63	
	versos 9-12	D: cc. 64-80	
		versos 18-21	
		Enlace: cc. 80-84	

Sección 4	Sección 5	Coda
F: cc. 128-135	Enlace: cc. 145-147	cc. 154- 165
versos 33-34	H: cc. 148-153	versos 40-41
G: cc. 136-144	Versos 38-39	
versos 35-37		

Esquema analítico 11: *Cantiga da vendima* (Gombau /Delgado Gurriarán)

La canción comienza con una introducción de doce compases en la que podemos ver dos partes claramente diferenciadas: la primera se corresponde con los compases 1 a 7, y la segunda de ese punto en adelante. Su separación viene marcada por un cambio

claro en la textura del acompañamiento, que se hace más denso y a la vez fluido gracias a la figuración de semicorcheas de la mano derecha. La voz canta una breve melodía de nueve compases (3+6) usando el texto de los dos últimos versos del poema. Armónicamente, podemos hablar de un entorno cercano a Fa m, aunque también aparecen algunos acordes fuera del lenguaje tonal, formados por notas pertenecientes a la escala hexátona y que funcionan como ornamento (cc. 8 y 9).

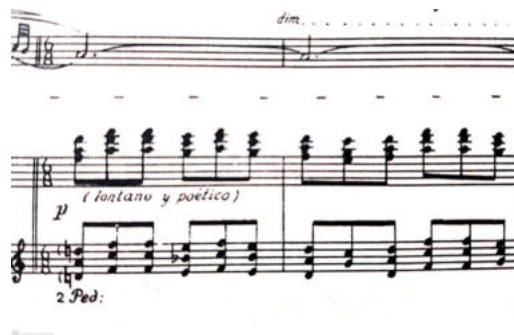
En el c.13 empieza la primera sección, que se alarga hasta el c.40. Dentro de ella aparecen dos temas distintos (A y B) y una especie de reexposición del primero (A'), precedidos de una introducción pianística de dos compases en la que el instrumento sigue recordando la cabeza motivica con la que comenzaba la obra.



Ejemplo Musical 11.1. : *Cantiga da vendima* (cc. 13-14)

La primera aparición de A se da entre los cc.15 a 23 y su estructura es la siguiente: antecedente (2+2) y consecuente (2+3). En la anacrusa del c. 24 comienza el segundo tema, B, que consta a su vez de dos frases: b1 (cc.24-26) y b2 (cc. 27-30). La reexposición de A (cc. 31-40) no es textual, pero sí hay fragmentos en los que cobra mayor evidencia (giro c. 34, cc. 35 y 36).

En el c. 41 comienza la segunda sección, más larga que la primera, que se prolongará hasta el c. 83. En primer lugar, aparecen unos compases que funcionan como enlace (cc. 41-43) y que suponen una ruptura a nivel textual, musical y también de carácter (precisamente, el texto habla en ese momento de “rachar”, que en gallego significa romper). Tras ello, se da paso a una introducción en la que el piano presenta un motivo de tres compases que luego vuelve a aparecer en intervenciones que se intercalan con la voz (cc. 49-51 y cc. 53-55) en el primero de los temas de esta sección, C.



Ejemplo Musical 11.2. : *Cantiga da vendima* (cc. 44-45)

El tema C se extiende entre el c. 47 y el c. 60, y está formado por dos breves semifrases y una progresión final sobre el verso “*sorrisas das nenas louras*”, que aparece repetido. Llegados a este punto, c. 60, se produce un cambio de tempo y en el bajo se nos presenta un ritmo *ostinato* de carácter popular que estará presente a lo largo de todo el segundo tema de esta sección, D. Sus cuatro primeros compases (cc. 60-63) funcionan como introducción hasta la entrada de la voz en la anacrusa del c. 64.



Ejemplo Musical 11.3. : *Cantiga da vendima* (cc. 60-62)

El tema propiamente dicho se puede dividir en un doble antecedente (4+4) y un consecuente, también doble (4+6). Los cc.81 a 84, aunque contemplados dentro de la sección por la nota larga de la voz que subsiste del final de D, funcionan a modo de enlace con la tercera sección.

Esta tercera parte comienza en el c. 84 y se prolonga hasta el c. 127. El inicio viene marcado por el verso exclamativo “¡Ai!, nena” sobre un motivo anacrúsico formado por un intervalo de segunda menor descendente, seguido de una tercera mayor también descendente.



Ejemplo Musical 11.4. : *Cantiga da vendima* (cc. 84-86)

Esta célula se repite, transportada, en varias ocasiones (cc.93, 99, 109); también aparece al final de la obra en el antepenúltimo compás, aunque en este caso la tercera mayor es sustituida por una segunda mayor. Durante la tercera sección funcionará, en primer lugar, como una introducción, y en las otras apariciones como una especie de interludio entre las distintas frases musicales.

El tema principal (E) es una sencilla melodía de cuatro compases que comienza en la anacrusa del c.89, coincidiendo con el cambio de tempo (*Allegro*) y compás (6/8), dando paso a una especie de muiñeira, danza típicamente gallega.



Ejemplo Musical 11.5. : *Cantiga da vendima* (cc. 89-92)

Esta frase, e1, se sitúa en el entorno de Sol b M y su acompañamiento es muy simple: un ritmo de corcheas constante en la mano izquierda del piano con la fundamental de la tonalidad, salvo en la primera de cada compás en la que también está la quinta y la séptima. Se vuelve a repetir, con pequeñas modificaciones rítmicas (e1') en c.95. Entre ambas, se intercala el motivo ya comentado con el verso “¡Ai! Nena”, que también escuchamos tras la segunda presentación del tema, y que está acompañado por un acorde en el piano con las notas de la escala hexátona.

Ejemplo Musical 11.6. : *Cantiga da vendima* (cc. 92-93)

A continuación se produce una modulación a La M (c.101) y el tema E es presentado en esta tonalidad. A diferencia de la primera intervención, el acompañamiento del piano es más rico, con notas largas en la mano izquierda a modo de pedal de tónica (a veces también aparece la tercera –cc.104 y 108–), mientras la derecha es mucho más fluida rítmicamente y con presencia de abundantes ornamentos. Las dos frases van aquí seguidas, sin el interludio, que sí aparecerá tras la segunda (con un acorde de Si M de doble apoyatura -Do y Mi-) y unido a una especie de *codetta* en los cc. 110-112, donde se relaja un poco el tempo.

¡Ai!, ne-na, queo

rall.

Ejemplo Musical 11.7. : *Cantiga da vendima* (c. 109)

En el c. 113 volvemos a Sol b Mayor y al acompañamiento simple de la mano izquierda anteriormente mencionado. Aparecen algunas variaciones melódicas, como la presencia del Mi doble bemol (jugando con el modo mayor mixto) y también la escritura pianística es distinta en la parte final, cuando la voz reitera el motivo de dos notas (Dob-Sib).

La - la - la - la - la - la -

Ejemplo Musical 11.8. : *Cantiga da vendima* (c. 117)

Nuevamente, en una especie de enlace, se solapa entre los compases 124 y 127 el final de la sección tercera (está presente la nota larga con la que concluye ésta, mi doble bemol) con el inicio de la cuarta, ya que se anticipa el que será el acompañamiento del piano en el siguiente tema.

Muy poco Meno mosso.

la - ra

dim. poco . . . a -

16 J 1 9 3

Ejemplo Musical 11.9. : *Cantiga da vendima* (cc. 124-125)

En el c. 128 con anacrusa empieza un nuevo tema, F, formado por dos frases de cuatro compases cada uno. Su carácter es casi de un recitado (*quasi parlato*) sobre la nota si b, aunque finalmente hay un giro melódico para acabar descansando una segunda por debajo, en La. Todo este fragmento funciona más bien como un interludio antes de la llegada del verdadero elemento temático de esta cuarta sección, G, en el c. 136, acompañado de un nuevo cambio de tempo y de numerosas modificaciones métricas en los nueve compases que lo componen (6/8, 3/4, 2/4).

En el c. 145 (aunque ya comienza desde el compás anterior) nos encontramos la introducción de la quinta sección con un motivo de semicorcheas en el acompañamiento de piano que ya escuchamos en los compases 8-10 y 37-40, lo que supone una aportación de cierta coherencia a una pieza muy larga y dividida en secciones poco relacionadas entre sí. Un último elemento temático, H, se presenta entre los compases 148 y 153, con un frase anacrúsica de tres compases y con un salto de octava muy característico. Se repite en dos ocasiones, con algunos cambios en el acompañamiento.

muy poco menos.

O po - én - tees - tru - llao di - a -

poco rall.

(tranquilo)

Ejemplo Musical 11.10. : *Cantiga da vendima* (cc. 147-149)

La pieza termina con una coda (cc. 154-165) donde se recapitula la música y el texto de la introducción, aunque la parte pianística sufra ciertas modificaciones. En los últimos compases (163-165), se recuerda el motivo “¡Ai! Nena”, esta vez con el último intervalo cambiado (una segunda en lugar de una tercera), respecto de las otras apariciones.



Ejemplo Musical 11.11. : *Cantiga da vendima* (cc. 162-165)

A nivel retórico, los dos elementos más importantes que se podrían destacar son la coincidencia de la sección central (la tercera) con un carácter más animado, en tempo vivo, ritmo de muiñeira y lenguaje armónico más convencional, con la descripción de la amada; y el hecho de que en el c. 42 aparezca la palabra “*rachar*” (“romper”) cuando precisamente el enlace de cc.41 a 43 funciona como ruptura en el fluir de la música de esta canción.

Como conclusiones, podríamos señalar que el interés de esta canción no reside tanto en su resultado musical, ya que no es ni de lejos la más agraciada del corpus (algo que como hemos comentado reconocía el propio Gombau), sino en cuestiones de otra índole como: el hecho de tener un texto de un poeta declaradamente antifranquista y figura importante del exilio gallego, lo que constata la existencia de ciertos lazos culturales que ya venían de atrás, más allá de posibles diferencias ideológicas; la influencia de la extensión del texto en una estructura musicalmente compleja; y la presencia de un lenguaje musical vanguardista y avanzado en un compositor que había iniciado su carrera dentro de unos parámetros mucho más conservadores y que justo en estos años comenzaba a moverse en otra dirección estética.

Festival de la Canción Gallega de Pontevedra

5.2.12. Nosa Señora da Barca (Antonio Iglesias Vilarelle / Federico García Lorca)

La canción *Nosa Señora da Barca* (ver anexo 43) fue compuesta por Antonio Iglesias Vilarelle y estrenada en el II Festival de la Canción Gallega de Pontevedra en 1961. Su autor fue una importante personalidad de la cultura gallega, antes y después de la Guerra Civil: miembro del Seminario de Estudos Galegos, fundador del Partido Galeguista, académico de la Real Academia Galega, e impulsor de la vida musical pontevedresa, como fundador de la Sociedad Filarmónica de la ciudad y director de la Coral Polifónica de Pontevedra y del Conservatorio de música.

El texto musicalizado es el segundo de los *Seis poemas galegos* escritos por Federico García Lorca en 1935: “Madrigal á cibdá de Santiago”, “Romaxe de nosa Señora da Barca”, “Cantiga do neno da tenda”, “Noiturnio do adolescente morto”, “Canzón de cuna para Rosalía morta” y “Danza da lúa en Santiago”. En él se aborda una temática popular sobre uno de las leyendas más antiguas y conocidas de Galicia, que también recogerían otros célebres poetas como Rosalía de Castro: *Nosa Señora da Barca*. Se trata de un santuario mariano de la localidad coruñesa de Muxía en la Costa da Morte, en el que cada año, en el mes de septiembre, se celebra una romería muy concurrida. Según la leyenda, la Virgen habría llegado a este lugar en una barca de piedra para ayudar al apóstol Santiago a evangelizar esta tierra.

El poema consta de cuatro estrofas de cuatro versos octosílabos cada una, más una estrofa que se repite al principio y al final que aparece en cursiva en el original, lo que sugiere que sea una copla de origen popular. La rima es de tipo asonante entre los versos pares, y a su vez con el primer y tercer verso de la copla.

¡Ay ruada, ruada, ruada 10a

da Virxen pequena 6

e a súa barca! 6a

A Virxen era pequena 8

e a súa croa de prata. 8a

Marelos os catro bois 8
que no seu carro a levaban. 8a

Pombas de vidro traguían 8
a choiva pol-a montana. 8a
Mortas e mortos de néboa 8
Pol-as congostras chegaban. 8a

¡Virxen, deixa a túa cariña 8
nos doces ollos das vacas 8a
e leva sobr'o teu manto 8
as froles da amortallada! 8a

Pol-a testa de Galicia 8
xa ven salaiando a i-alba. 8a
A virxen mira pra o mar 8
dend'a porta da súa casa. 8a

*¡Ay ruada, ruada, ruada
da Virxen pequena
e a súa barca!*

La pieza consta de 87 compases escritos en 6/8 (introducción y coda) y 4/8. La estructura musical es la siguiente:

Introducción	A	Interludio	B	Coda
cc.1-11	cc. 12-38	cc. 39-50	cc.51-75	cc. 76-87
Sib -Sol m	a1: cc. 12-22	Do M- Si b m	b1: cc. 52-61	Si b M
“Copla popular”	Sib M-Sol m		Mib M	“Copla popular”
	a2: cc. 23-30		b2: cc. 62-70	
	Do m- Mib M		Sib m	
	a3: cc. 31-38		b3: cc. 71-75	
	Mib M-Do m		Sib M	
	Estrofas 1,2		Estrofas 3,4	

Esquema analítico 12: *Nosa Señora da Barca* (Iglesias Vilarelle/ Lorca)

La pieza comienza con una introducción (c.1-11) en la que podemos observar a su vez dos partes bien diferenciadas: los tres primeros compases, que funcionan como una pequeña introducción armónica en torno a Si b, sin definir modalidad ante la ausencia de tercera; y, a continuación, dos frases melódicas de cuatro compases cada una, interpretadas por la voz y luego en imitación por el piano. Esta segunda resulta una especie de consecuente modulante a la tonalidad de Sol m, es decir el relativo de la tonalidad principal definitiva (Si b M). El carácter de esta introducción es folclórico, lo que se puede determinar por la presencia de ciertos rasgos como el compás de 6/8 típico de la muiñeira, la construcción melódica por grados conjuntos o el uso de mordentes.

Seguidamente, aparece el tema A (c.12-38), coincidiendo con un cambio de compás (del 6/8 de la introducción a 4/8), que está conformado por tres frases: a1 (cc. 12-22), a2 (cc.23-30) y a3 (cc.31-38); y que se corresponde con las dos primeras estrofas.

La primera de ellas, a1, puede dividirse en un antecedente (cc.13-17) y un consecuente (cc.18-22), ambos de inicio anacrúsico. A nivel armónico funciona de forma parecida a la introducción, comenzando en Si b M y terminando en su relativo, Sol m.

A continuación, a2, presenta una construcción muy similar a la de a1: antecedente (cc.22-26) y consecuente (cc. 27-30); e inicio anacrúsico en ambos casos con la misma

célula rítmica. Armónicamente aparece de nuevo una relación de tonalidades relativas, en este caso Do m- Mi b M.

Para acabar, a3 (cc.31-38), que funciona como una unidad sin subdivisiones internas y que contrasta con las anteriores por su inicio tético. En el aspecto tonal, se invierte el camino emprendido en la frase anterior, regresando desde Mib M a Dom. Destaca el empleo de una cadencia frigia que se extiende entre los compases 32 y 35.

En el c.39 encontramos un interludio de doce compases que corre a cargo del piano. Inicialmente se crea una especie de hoquetus entre las dos manos, con el uso de acordes paralelos en la derecha, pero a partir del cuarto compás el bajo se independiza por movimiento contrario. Armónicamente, comienza en el entorno de Do M y luego, en el c. 43, modula a Sib m. Predomina el uso de acordes de séptima de dominante y también aparecen notas correspondientes a la escala melódica de esta última tonalidad.



Ejemplo Musical 12.1. : *Nosa Señora da barca* (cc. 39-42)

El tema B hace su aparición en el c. 51. Aunque lo hemos denominado con una nueva letra, guarda una estrecha relación rítmica con el tema A (inicio anacrúsico, células rítmicas similares). Consta al igual que éste de tres frases: b1 (cc.52-61), b2 (cc.62-70) y b3 (cc.71-75).



Ejemplo Musical 12.2. : *Nosa Señora da barca* (cc. 51-53)

La pieza termina con una coda que funciona a modo de recapitulación de la introducción: vuelta al compás de 6/8 y nueva aparición de la copla inicial del texto. Como diferencias fundamentales podemos citar el hecho de que es ahora el piano el que expone en primer lugar la melodía, que luego será imitada por la voz; y también la construcción armónica (en el primer caso terminaba en Sol m, mientras ahora lo hace en la tonalidad principal, Sib M, con la consiguiente variación melódica).

5.2.13. *Canta paxariño, canta* (Frederico de Freitas / Faustino Rey Romero)

La canción que nos ocupa (ver anexo 44) fue estrenada en la VII edición del Festival de la Canción Gallega de Pontevedra, en el año 1966. Su compositor fue el portugués Federico de Freitas, quien también dio a conocer en la misma edición otras nueve canciones gallegas, ocho de ellas como estreno (*Temas da fonte agochada* y *Temas en corazón* con poesías de Fermín Bouza Brey, *Amiga* con texto de José María Álvarez Blázquez, *Muiñeira* cuyo poema es de Luís Amado Carballo, *Cantiga do vento* de María del Carmen Kruckemberg, *As sete ondas* de Ramón Vidal, y *Da noite ó día* y *Cantiga da tecedeira* con versos de Ramón Cabanillas) y una más que ya había sido estrenada en el Festival de 1962: *Soedades*, sobre un texto de Emilio Álvarez Blázquez. Este conjunto fue editado por Ava Musical Editions bajo el título *Dez canções galegas* en 2016. Freitas fue, además de compositor, director de orquesta, musicólogo, pedagogo y crítico musical. En su catálogo abordó numerosos géneros como la música religiosa, ópera, música cinematográfica, canción ligera o música de cámara⁵²⁹.

⁵²⁹Adelino Gomes, *Meloteca* s.v., “Frederico de Freitas,” acceso el 8 de febrero de 2020, <https://www.meloteca.com/portfolio-item/frederico-de-freitas/>.

En el caso de *Canta paxariño, canta*, el poema pertenece a Faustino Rey Romero, un controvertido poeta, miembro numerario de la RAG y sacerdote natural de Rianxo (A Coruña); concretamente, se incluye en su obra *Doas de vidro* (1951)⁵³⁰. De ideología antifranquista y galleguista, fue muy crítico también con aspectos como el celibato y la hipocresía de los clérigos, lo que le llevaría a sufrir la marginación de la jerarquía eclesiástica. Cansado de esta situación decidió emigrar a Buenos Aires, ciudad en la que moriría⁵³¹. Dolores Vilavedra lo enmarca en la conocida como “Promoción de enlace” y señala que su obra se mueve entre el franciscanismo y la poesía teológica, destacando su perfección formal, dentro del neoclasicismo⁵³². Antes de su marcha a Argentina, fundó en Catoira (Pontevedra) con Baldomero Isorna, otro de los poetas musicalizados en las canciones que estudiamos en esta investigación, el conocido como *Ateneo do Ullán* en 1959, una especie de asociación cultural en la que organizaban tertulias literarias, además de impulsar la celebración desde 1961 de una romería vikinga en la misma localidad, declarada de interés turístico internacional en 2002 y que todavía se celebra.

La temática del texto es la pena o melancolía por el desamor o la muerte del ser amado. Se distribuye en tres estrofas de cuatro versos la primera y tres las dos siguientes, todos ellos octosílabos. La rima es consonante entre versos alternos en la primera (abab) y entre los versos iniciales de las dos siguientes (ccd y eed), rimando también los últimos de cada una de ellas entre sí.

Canta, paxariño, canta, 8a

Canta, que a aurora xa veu. 8b

Teño un amor que me encanta, 8a

que é noviño este amor meu. 8b

Pía paxariño, pía 8c

pía que xa morre o día. 8c

A min morreume un amor. 8d

⁵³⁰ Carmen García y Xesús Santos, ed., *Faustino Rey Romero* (Rianxo: Concello de Rianxo, 1985).

⁵³¹ X. Ricardo Losada, *Faustino Rey Romero. Un evanxeo bufó* (A Coruña: Xerais, 2015)

⁵³² Vilavedra, *Historia da...*, 227.

Só ti, no aleiro pousado, 8e
o meu corazón magoado 8e
acompañas no seu dor 8d

Intro.	A	B	Enlace	C	CODA
cc. 1-8	cc. 9-12	cc.13-22	c. 23	cc.24-28	cc.29-33
Sib M	Fa M	Re m	Sib M		Sib M
	Estrofa 1 (versos 1,2)	Estrofa 1 (versos 3,4) Estrofa 2		Estrofa 3	Estrofa 1 (versos 1,2)

Esquema analítico 13: *Canta, paxariño, canta* (Freitas/ Rey Romero)

La introducción, de ocho compases, corre a cargo del piano y en ella pueden distinguirse tres partes bien diferenciadas: la primera hasta la mitad del compás 5, escrita en Si b M con el uso de la séptima mayor; una segunda en la que encontramos una secuencia de cuartas descendentes en la mano izquierda (fa#₃-do#₃-sol#₂) con un motivo reiterativo de fusas en la mano derecha y la desaparición de la barra de compás; y la última sobre una armonía de Fa maj₇, dominante de Si b y tónica del tema A.

El carácter de estos compases introductorios es improvisatorio: ausencia de repeticiones, ornamentaciones, registros extremos, dinámicas cambiantes. Del mismo modo, con esa libertad se describe al pajarito protagonista de los versos, al igual que con el uso de figuraciones rápidas, trinos y la tesitura aguda de la mano derecha. Mucho del material que se utilizará a lo largo de la pieza aparece condensado también en estos ocho compases iniciales: la línea de la mano derecha de los cc.1-2 será el interludio que encontraremos en c.23; el motivo rítmico más representativo del tema B se presenta tras el trino del c.3, y justamente esta célula aparecerá invertida en el c.19; por último, la secuencia de cuartas del c.5 es presentada en forma de acorde en el c.14 con un re añadido que es tónica en esa zona.

El tema A (cc. 9-12) está formado por dos frases, ambas con inicio anacrúsico. La primera de ellas (c.9-10) presenta un perfil melódico en Fa M, empezando en la dominante (Do₄) y terminando sobre la mediana (La₃).

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Canta, paxariño, canta' (measures 8-10). The score is written in F major and 4/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with an anacrusis and includes the lyrics 'can - ta'. The piano accompaniment features dynamic markings such as 'mf' and 'p', and a 'tempo' marking. The score includes a melodic line with ornaments and a complex harmonic structure in the piano part, including a hexatonic scale in measure 10 and altered chords like VI with Fa#.

Ejemplo Musical 13.1. : *Canta, paxariño, canta* (cc. 8-10)

La segunda describe una línea sobre la dominante (Do con séptima). Este primer tema es de carácter folclórico, lo que se puede observar en el uso de grados conjuntos, su condición diatónica o la presencia de los ornamentos sobre la figura del tresillo de semicorcheas en los cc.10 y 12. La sencillez melódica contrasta con el trabajo a nivel armónico, donde encontramos una mayor complejidad: uso de séptima mayor en el acorde tónica, aparición de la escala hexátónica (c.10), acordes alterados como el VI con Fa#, entendible como una dominante secundaria del II (c.11), o el uso de séptimas y novenas en los acordes del final que funciona como enlace a B (E dism con 7 y 9, Eb con 9 y G m con b9).



Ejemplo Musical 13.2. : *Canta, paxariño, canta* (c. 12)

El tema B (cc.13-22) consta de tres frases y sus dos rasgos más característicos son el inicio tético, que contrasta con el anacrúsico de A, y el empleo recurrente de un motivo rítmico de semicorchea con puntillo-fusa, semicorchea con puntillo-fusa.

Su primera frase, b1 (cc.13-16), puede dividirse a su vez en un antecedente (cc.13-14) en Re m y con empleo de un pentatonismo un tanto libre en el acompañamiento de piano, y un consecuente (c.16 con anacrusa) en la misma tonalidad. En el medio (c.15 con anacrusa), un breve fragmento funciona como anticipación del consecuente y permite una pequeña escapada tonal.



Ejemplo Musical 13.3. : *Canta, paxariño, canta* (cc. 13-16)

La segunda frase b2 (cc.17-18) se presenta en el modo frigio de Fa. Consta también de antecedente (c.17 con anacrusa) y consecuente (c.18 con anacrusa). En el c.19, que funciona como enlace hacia la última frase del tema, aparece invertido el motivo que veíamos en el c.4 de la introducción.

La llegada a b3 (cc.20-21) supone un momento climático que viene dado por el empleo del registro agudo de forma continuada, el tratamiento por aumentación de la célula rítmica identificativa de todo este segundo tema, o el empleo de dinámicas extremas como el paso de un *pp* a un *f subito* justo al final. Asimismo, es de destacar la presencia de abundantes disonancias, resultantes de la utilización de cromatismos en líneas intermedias del piano o de intervalos de cuarta aumentada entre voces.

Ejemplo Musical 13.4. : *Canta, paxariño, canta* (cc. 20-21)

En el c.23 aparece un breve enlace, que funciona a su vez como una especie de “falsa reexposición” ya que presenta de forma reducida un pequeño fragmento del inicio de la canción.

A continuación se plantea el tema C (cc.24-28), que podría considerarse también una suerte de desarrollo, puesto que combina parte del material anterior, como los grados conjuntos en la construcción melódica característicos de A o el motivo rítmico de B. Consta de una única frase dividida en tres unidades más pequeñas o semifrases: las dos primeras funcionan como un doble antecedente (cc.24-26) con un diseño melódico muy similar, empezando en el segundo caso una tercera menor por encima (auditivamente se percibe una progresión, aunque no lo es de manera exacta). Su perfil melódico se mueve respectivamente en Sol m y Si b m. En los compases 27 y 28 aparece el consecuente, que se traslada al entorno de La, con un juego de intercambio modal. Armónicamente se proponen una serie de acordes de séptima menor y mayor, e incluso la superposición de dos cuatríadas como en el c.28 (Amaj₇ / Bb maj₇), pero no se establecen unas relaciones tonales claras respecto al movimiento de la melodía.

Ejemplo Musical 13.5. : *Canta, paxariño, canta* (c.28)

Finalmente, aparece una Coda (anacrusa del c.29) en la que se recapitula en primer lugar A (cc.29-30), aunque con la melodía una tercera por encima, y luego un recuerdo de B, identificado en el motivo rítmico ya comentado (c.31). Esta sección final se caracteriza por una gran incertidumbre armónica: la melodía vocal se perfila en torno a un Fa frigio, y los acordes pianísticos pertenecen a la tonalidad de Si b, coloreados con numerosas tensiones de 13^a, 7^a, 11^a o 9^a (algunas de ellas alteradas).

The image shows two systems of musical notation. The first system (measures 30-31) features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The vocal line begins with a triplet of eighth notes on the syllable 'can-ta', followed by another 'can-ta'. The piano accompaniment consists of chords with various tensions. The second system (measures 31-32) continues the vocal line with 'can-ta que aca-no-ra xa'. The piano accompaniment includes a dynamic marking 'f' and continues with complex harmonic structures.

Ejemplo Musical 13.6. : *Canta, paxariño, canta* (cc. 30-31)

En el último compás vemos un claro ejemplo de ambigüedad armónica, en el que conviven tres niveles: la voz en Fa, una cadencia plagal en Si b en el piano (IV-I) y el movimiento del bajo en la mano izquierda (La₁ – Re₁) que también genera otra sensación cadencial.

The image shows two systems of musical notation for measure 33. The first system is the vocal line in treble clef, marked 'pp', with the lyrics 'can-ta, can-ta.'. The second system is the piano accompaniment in bass clef, also marked 'pp', showing a plagal cadence in the piano and a specific bass line movement.

Ejemplo Musical 13.7. : *Canta, paxariño, canta* (c. 33)

Como conclusión, podemos destacar la sencillez formal de texto y de la construcción melódica en los temas principales, frente a una mayor audacia en el plano armónico. La concordancia estructural entre texto y música es evidente (versos 1 y 2 de

estrofa 1-tema A/ versos 3 y 4 de estrofa 1 +estrofa 2-tema B/ estrofa 3-tema C / versos 1 y 2 de estrofa 1- reexposición parcial de A en la coda), así como en la escritura con figuraciones rápidas, ornamentos y preferencia por registros agudos de gran parte de la canción, cuya inclusión apunta claramente, como ya hemos señalado, a una representación musical típica del pajarito protagonista del poema.

5.2.14. *Costureira de Catoira* (Sabino Ruiz Jalón / Baldomero Isorna)

El compositor de esta canción (ver anexo 45) es Sabino Ruiz Jalón, quien además fue musicólogo y crítico musical en distintos medios vascos, como *Radio Bilbao*, *Radio Popular de Bilbao* y la *Gaceta del Norte*. Sus estudios musicales empezaron en el País Vasco, ampliándolos posteriormente en Francia con Jacques Thibaud: mantuvo contactos con el Padre Donostia y entre sus composiciones destacan *Cuatro preludios vascos* (1925) y algunas zarzuelas (*La maja discreta*, *La doncella* y *Tierra y mar*). También realizó una intensa labor de divulgación a través de múltiples conferencias y de la publicación de monografías como *Juan Crisóstomo de Arriaga* (1979) o *Cien años de música en Bilbao 1880-1980* (1981)⁵³³.

En el Fondo Fernández-Cid (BFJM) se conservan tres cartas dirigidas por Ruiz Jalón al crítico de Ourense, en las que se puede ver una buena sintonía entre ambos. La primera de ellas, fechada en diciembre de 1966, no se refiere a esta canción, sino a otra anterior, *Mariñeira* (el compositor nombraba a ambas como *Díptico gallego*), que Ruiz Jalón había compuesto para el III Festival de la Canción Gallega de Pontevedra (1962) y que iba a ser interpretada en Bilbao por las mismas fechas de la misiva. De esta pieza tenemos constancia de tres versiones diferentes, aunque incompletas en las fuentes a las que hemos tenido acceso: soprano y piano; tenor y coro de voces mixtas; y soprano y orquesta sinfónica. Su texto se debe al mismo escritor que la pieza que nos ocupa en este análisis, Baldomero Isorna. La siguiente carta, con fecha en marzo de 1967, fue la enviada con esta canción, *Costureira de Catoira*. En ella, un Ruiz Jalón recién llegado de la Semana de Música Religiosa de Cuenca (donde también se había encontrado con Fernández-Cid), se refiere a Isorna como “nuestro buen amigo”. Por último, la tercera

⁵³³ “Sabino Ruiz Jalón Fondo A-39”, Eresbil (Archivo vasco de la música), acceso el 19 de marzo de 2021, <https://www.eresbil.eus/sites/fondos/es/a039-sabino-ruiz-jalon/>.

carta, fechada en julio de 1967, recoge el agradecimiento de Ruiz Jalón por el estreno de la canción en Pontevedra y por la reposición de la otra ya mencionada, *Mariñeira*⁵³⁴.

El autor del texto se hacía llamar “el poeta de Catoira”, localidad de la provincia de Pontevedra de donde era originario. Residente en Madrid y procurador de profesión, su obra poética se recoge en dos libros publicados en años consecutivos en Madrid: *Campanas de Palo* (1959), de carácter interdisciplinar que incluye dibujos de Eduardo Vicente, Cristino Mallo y Asunción Isorna; y *Voz en blanco y tres poemas abstractos* (1960). En 1959 funda el *Ateneo do Ullán* junto al sacerdote Faustino Rey Romero, autor del texto de la canción ya comentada *Canta paxariño, canta*. Con esta institución cultural de carácter informal colaborarían autores de la talla de Alonso Montero, Rafael Dieste, Carballo Calero o Camilo José Cela. El papel de Isorna en el proyecto que estamos estudiando no se reduce a estas dos canciones de Sabino Ruiz Jalón, sino que sus textos también fueron seleccionados en otras dos ediciones del festival pontevedrés: *Cantar de Lavandeira* (1964), con música de Lluís Maria Millet, y *Cantar da Queimada* (1965), compuesta por Manuel Parada.

Costureira de Catoira fue estrenada en la octava y última edición del Festival da Canción Galega en 1967 y hemos tenido acceso a su partitura en el fondo del compositor depositado en ERESBIL⁵³⁵. El poema aborda la temática amorosa y está formado por versos octosílabos que presentan rima asonante solo en los versos pares:

Costureira de Catoira 8

tes agulla e tes dedal 8a

E para cortar amores 8

tixeiras no teu mirar 8a

Dame fío costureira 8

un fío dos teu cabelos 8b

⁵³⁴ Sabino Ruiz Jalón, cartas a Antonio Fernández-Cid, 13 de diciembre de 1966, 30 de marzo de 1967 y 19 de julio de 1967. FJM: Colección Antonio Fernández-Cid ES.28006. BFJM.

⁵³⁵ *Costureira de Catoira*. ERESBIL: Fondo Sabino Ruiz Jalón A39/ A-19

para coser a ferida 8
do teu mirar silandeiro 8b

Lévote aquí costureira 8
escribida no meu peito 8b
latexándome nos pulsos 8
e recéndome no alento 8b

Cando me miras os ollos 8
e o teu mirar silandeiro 8b
Sinto escapárase as forzas 8
como se tivera medo 8b

Costureira de Catoira 8
tes agulla e tes dedal 8a
E para cortar amores 8
tixeiras no teu mirar 8a

La canción, por su parte, consta de 69 compases y presenta una estructura musical del tipo ABA, es decir, de *lied* ternario reexpositivo, en esta ocasión con coda. Escrita mayoritariamente en 6/8, tiene también algunas otras marcas métricas: 9/8 (cc.1-2/ 53-54), 2/4 (cc.22-36/38-52) y 3/4 (c.37 /c. 67). La correspondencia entre estructura musical y estrófica quedaría pues reflejada así:

A	B	A	CODA
Introducción: cc.1-2	Introducción: cc.22-25	Introducción: cc.53-54	cc.63-69
a: cc.3-10	b1: cc.26-38	a: cc.55-62	T (Mi b M)
Mib M	Lab M	Mi b M	
a': cc.12- 21	b2: cc.39-44		
Mib M	Mib M		
	b3: cc.45-52		
	Mib M		
Estrofas 1, 2	Estrofas 3, 4	Estrofa 1	verso 1

Esquema analítico 14: *Costureira de Catoira* (Ruiz Jalón / Isorna)

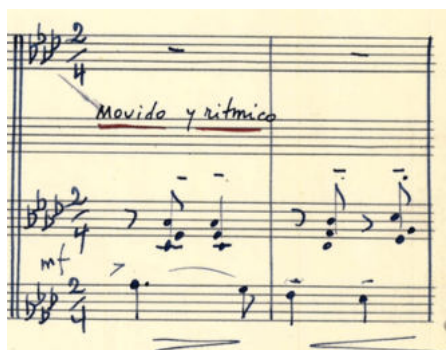
La obra empieza con una introducción de dos compases en 9/8, en la que ya queda fijada la tonalidad principal, Mi b M, mediante un acorde de tónica coloreado con tensiones de séptima mayor y novena.



Ejemplo Musical 14.1. : *Costureira de Catoira* (cc. 1-2)

La sección A comienza en la anacrusa del c. 3 y se prolonga hasta el c. 21. En ella distinguimos dos frases: a (cc.3- 10) y a' (cc. 12- 21). Ambas presentan una estructura clásica de antecedente (4 compases) y consecuente (4 compases), aunque en el caso de a' se alarga al final tres compases para cerrar esta primera parte. Armónicamente, toda A está en Mi b mayor. La primera frase dibuja unos arcos tradicionales de I-V, V-I; mientras a' va preparando la llegada al nuevo tono que aparecerá en B (La b M), con la presencia del Re b, convirtiendo el acorde de tónica en una dominante secundaria del IV.

Entre los cc. 22 y 52 se desarrolla la sección central, B, cuyo inicio viene marcado por la modulación a La b M, el cambio al compás de 2/4 y la indicación de tempo “*Movido y rítmico*”. El acompañamiento pianístico genera el típico ritmo binario de pasodoble.



Ejemplo Musical 14.2. : *Costureira de Catoira* (cc. 22-23)

Dentro de esta sección de 32 compases podemos establecer una división tripartita atendiendo a las tres frases musicales que la conforman: b1 (cc. 26- 38), b2 (cc. 39-44) y b3 (cc. 45-54). Precedidas al inicio por cuatro compases de introducción, todas ellas están relacionadas y derivan de la primera si observamos las células rítmicas que las conforman.

La construcción de la primera frase, b1, responde a un esquema de 3+3+5, con dos primeros fragmentos breves que se repiten de forma textual y se desarrollan en la tercera y última parte. Predomina la armonía de I (La b M) y V (Mi b M), aunque el ritmo armónico se acelera en los compases en los que la voz se detiene (ej. cc. 29, 33).

La segunda frase, b2 se extiende entre los cc. 39 y 44, presentando una estructura clara de 3+3 compases (las ligaduras de la parte pianística son erróneas, puesto que marcan un fraseo 2+2+1+1). Armónicamente, modula a la tonalidad de Mi M, con una clara pedal de dominante, Si, que se prolonga durante los seis compases.

La frase b3 (cc. 45-52) presenta la misma construcción melódica que la anterior (3+3) y bebe rítmicamente de b1. A nivel armónico hay una vuelta al tono principal, Mi b M, que ya nos anticipa la proximidad de la reexposición de A. Es interesante la ambivalencia entre Mi b M y Mi b frigio con la presencia del Sol b, Fa b y Do b para cadenciar (ej. c. 49). La sección B termina con dos compases del piano solo tocando una armonía muy limpia de Mi b₃-Si b₃ en la izquierda, y Mi b₄-Mi b₅ en la derecha.

Son interesantes las relaciones armónicas establecidas entre las tres frases de la sección B: la enarmonización de este Mi M como Fab M depara un sexto grado rebajado de la tonalidad de b1 (La b); mientras que la enarmonía de la pedal Si, entendida como Do b, permite su interpretación como un sexto rebajado de la tonalidad de b3 (Mi b M).

En el c. 53 encontramos la recapitulación de A con los dos compases introductorios como al inicio de la pieza. El tema empieza en la anacrusa del c. 55 y en esta ocasión solo aparece la frase a (prescindiendo de a') con su antecedente y consecuente, y el mismo esquema armónico que la primera vez.

En la anacrusa de los siete últimos compases el compositor crea una Coda, basada en la rítmica de a y empleando en la voz los versos que dan título a la canción ("*Costureira de Catoira*"). A nivel armónico se nos reafirma la tonalidad, aunque destaca el empleo de la sexta y la séptima en el acorde de tónica en los compases 62 y 63, así como la utilización de armonías por terceras paralelas a la melodía (doblada en la línea superior de cada una de las manos) en la parte del piano en el c.67, recurso que también veíamos en las dos secciones A (c. 5 y 57).

Tras todo lo expuesto, podemos decir que se trata de una pieza que presenta un estilo textual y musical bastante clásico y conservador, tanto a nivel formal, como armónico, así como en la construcción melódica y temática.

5.2.15. *Ronsel gallego* (Manuel Parada / Xosé Ramón Fernández-Oxea)

Ronsel gallego (ver anexo 46) es una colección de seis canciones estrenadas en la octava y última edición del Festival de la Canción Gallega de Pontevedra en 1967. Los títulos que la conforman son: "Mariñeira", "Mulleres á eira", "Canto de berce", "O amor", "O enterro da moza" y "Festa"; y sus autores el poeta Xosé Ramón Fernández Oxea, más conocido por el seudónimo de Ben-cho-sey, y el compositor Manuel Parada.

No se trata, ni mucho menos, de la primera aportación al proyecto de ambos artistas, puesto que ambos tuvieron una fecunda implicación en las distintas etapas del mismo: *Chove* (1951), con música de Manuel Palau, y *Panxoliña* (1963), de Victorino Echevarría, recurren a poemas de Fernández-Oxea; en tanto Parada ya había aportado *Canción da queimada* (1965), sobre un texto de Baldomero Isorna, y, años antes,

Rianxeira (1958), en donde encontramos el mismo tándem con Ben-Cho-Shey que en este *Ronsel gallego*.

Una singularidad de este grupo de canciones es que se trata del único conjunto pensado previamente como tal antes de su estreno en Pontevedra y con un título unitario: *Ronsel* (palabra gallega que se refiere tanto a la marca que deja en el agua una embarcación a su paso, como, en sentido figurado, al rastro que un hecho o una persona deja sobre otra); además, *Ronsel* fue el título de una revista artística de ideología nacionalista en la que colaboró, entre otros, Bal y Gay en los años 20. Y aunque es cierto que otros autores publicaron o se refirieron posteriormente a algunas de sus aportaciones como un conjunto (*Ciclo de canciones gallegas*, de Victorino Echevarría; *Diez canciones gallegas*, de Federico de Freitas; *Cuatro canciones sobre textos gallegos*, de Antón García Abril; *Díptico gallego*, de Sabino Ruiz Jalón), ninguna fue pensada así inicialmente, sino que fueron compuestas en momentos distintos o tuvieron estrenos independientes.

Antes de acercarnos a la figura del compositor y del poeta del *Ronsel gallego*, conviene señalar dos cuestiones acerca de las fuentes que conservamos sobre esta colección. En primer lugar, no existe, que sepamos, partitura impresa de la misma, y la que hemos utilizado es la manuscrita que se conserva en el Fondo del compositor en la Biblioteca Nacional de España, no exenta de ciertas dificultades de inteligibilidad⁵³⁶. En segundo término, el hecho de que entre las cartas de Fernández-Cid depositadas en la BFJM, se conserva una enviada por el poeta Ben-cho-sey al crítico, a la que ya nos hemos referido en los procedimientos de encargo recogidos en el capítulo 3, relacionada con la composición del ciclo de Parada (ver anexo 29). Parte de su contenido reza así:

Encuentro tan atinada tu idea de hacer ese nuevo álbum de canciones gallegas que, decidido a prestarte la pobre ayuda que de mí pudieras esperar, te envío esas siete poesías mías en las que se tratan los temas que te interesan y en tu carta me decías: una canción de amor (van dos para que escojas la que mejor te parezca), otra de cuna, una campesina, otra marinera, una de muerte y otra de fiesta⁵³⁷

⁵³⁶ *Ronsel gallego*. Biblioteca Nacional de España: Archivo Personal del compositor Manuel Parada M. PARADA/139/1.

⁵³⁷ Xosé Ramón y Fernández-Oxea, carta a Antonio Fernández-Cid, 17 de diciembre de 1966. FJM: Colección Antonio Fernández-Cid ES.28006.BFJM.

Vemos por tanto que Fernández-Cid tenía claro de antemano la tipología de temas que quería para el futuro *Ronsel gallego*, todos ellos nada sospechosos y más bien cercanos a tópicos omnipresentes, en la gran mayoría de los poemas de todo el corpus: el amor, las costumbres, una nana... Sin embargo, la carta no concluye ahí, puesto que en las siguientes líneas, además de traslucirse la amistad y confianza entre poeta y crítico, aquel lanza la idea de introducir la canción protesta en Galicia mediante alguno de estos poemas: “Quizá la campesina y la marinera te parezcan algo fuertes. Las hice pensando en la canción protesta, de Raimón, que tanto convenía meter en Galicia”. Por tanto, bajo una apariencia inocente, algunas de ellas parecen esconder un contenido que leído de otra forma no deja de sorprender dentro de un repertorio impulsado por una personalidad cercana al *statu quo* y que iba a ser estrenado en un Festival organizado por una institución oficial como era el Ayuntamiento de Pontevedra. A falta de comprobar su preexistencia, puede que los poemas fueran escritos *ad hoc* para esta colección, lo que constituiría otra particularidad respecto al resto del corpus estudiado.

El salmantino Manuel Parada es uno de los nombres musicales más asociados con el franquismo. Se trata antes de nada de un compositor cinematográfico, que puso música a algunas de las películas más importantes del período autárquico, cuyos fines no eran otros que servir de maquinaria propagandística patriótica del nacionalcatolicismo, mediante títulos como *Raza* (1941), con guion del propio Francisco Franco, o *Los últimos de Filipinas* (1945). Quizás por lo que más es conocido es, sin embargo, por la composición de la música de la cabecera del NO-DO, noticiario oficial del régimen. Fue además un importante músico lírico, con más de diez partituras sobre comedias de Lope de Vega. De su popularidad da cuenta, por ejemplo, que el concurso de composición del festival de Habaneras de Torrevieja lleve su nombre⁵³⁸.

Por su parte, Fernández Oxea es sin duda una figura mucho más controvertida para la época. Aunque residió en España, sufrió cierta represión y llegó a ser detenido y suspendido de empleo y sueldo durante la Guerra Civil por sus filiaciones políticas con el Partido Galeguista. Además de poeta, fue narrador, traductor y colaborador en prensa sobre temas diversos (historia, arte, lengua, etnografía...). En 1928 ingresó en el Seminario de Estudios Galegos, institución a la que ya nos hemos referido en varias ocasiones a lo largo de la tesis como posible catalizador de algunos de los lazos personales

⁵³⁸ Miranda González, “El compositor Manuel Parada”, 197-227.

y artísticos presentes en el proyecto estudiado. Desarrolló su actividad en Madrid, donde fundaría en 1958 el grupo Brais Pinto, formado por intelectuales, escritores y artistas gallegos, y cuyos objetivos fueron la lucha antifranquista, la defensa del gallego y la renovación de la cultura de su tierra. En el Centro Gallego de la capital también llevó a cabo una intensa labor como conferenciante, empleando el gallego de forma habitual. En poesía podemos destacar sus obras *Berzas* (1953) y *A ducia do frade* (1966). Fue, por último, miembro de importantes instituciones gallegas como el Seminario de Estudos Galegos, el Partido Galeguista o la Real Academia Gallega⁵³⁹.

Antes de abordar el análisis individual de cada una de las canciones hemos creído interesante señalar algunos rasgos textuales y musicales comunes a todo el conjunto, que refuerzan todavía más la idea de que fue pensado como un ciclo o colección *per se*, dentro de un talante de corte tradicional y conservador.

En primer lugar nos referiremos a los textos. Todos ellos están conformados por versos de arte menor (hexasílabos, heptasílabos u octosílabos) y presentan extrema regularidad métrica y de rima a lo largo de su extensión. Las temáticas, aunque como hemos comentado alguna puede dar lugar a dobles sentidos, son abiertamente costumbristas: romería, labores agrícolas, el mar, un entierro, el amor, además de una nana. El gallego utilizado no es normativo, puesto que hasta 1982 no se regulariza oficialmente, ello explica los numerosos castellanismos y “errores” ortográficos que hemos mantenido en la transcripción de los textos. Debido a que hasta la fecha no hemos encontrado fuentes que corroboren la preexistencia de estas poesías, hemos tenido que tomarlas a partir de las partituras, hecho que ha dificultado su división estrófica .

Existen también pautas regulares en la construcción musical de este grupo de seis canciones. Como marcos formales reiterados se hace uso de estructuras clásicas como el rondó o la forma ternaria reexpositiva. En el plano armónico, el lenguaje utilizado es claramente tonal, se emplea un reducido número de acordes, sobreabundan los pedales y las modulaciones conducen siempre a tonalidades cercanas, a veces mediante enarmonizaciones. Al mismo tiempo, todas las piezas comienzan con introducciones

⁵³⁹ Inmaculada López Silva, *Diccionario Biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*, s.v., “José Ramón Fernández-Oxea,” acceso el 8 de febrero de 2020, <http://dbe.rah.es/biografias/53878/jose-ramon-fernandez-oxea>.

breves de piano y la correspondencia constructiva entre texto-música es evidente, con frases musicales claras.

CANCIÓN 1: *Mariñeira*

La primera canción del conjunto se titula *Mariñeira* y su tema, aparentemente, es el lamento de una persona por la muerte de su padre en el mar. Si tenemos en cuenta la carta a la que nos hemos referido anteriormente, en la que este poema era tildado como “fuerte” y relacionado con la canción protesta, quizás ese “*mar salgado e traicioeiro*” que se llevó al padre de la voz poética sea en realidad una metáfora del régimen franquista o simplemente una denuncia de las malas condiciones laborales en el sector pesquero.

El poema está formado por versos octosílabos que se distribuyen en estrofas de cuatro versos (cuartetos) alternantes con un estribillo según el esquema: estribillo-estrofa1-estribillo-estrofa 2-estribillo. Esta organización formal tendrá un paralelismo evidente, como veremos, en la construcción musical. Aunque hemos transcrito la poesía tal cual aparece en la canción, seguramente el cuarto verso del estribillo es inexistente, solo una repetición enfática del final del anterior, teniendo por tanto tres versos. La rima es predominantemente consonante entre versos alternos: en el estribillo a - a; y en las estrofas b c b c.

Mar salgado traicioeiro 8a
levachete o meu paiciño 8-
que era tan bon mariñeiro 8a
(bon mariñeiro...)

Deixacheme orfo sin pan 8b
sin agarimo e sin lume 8c
Morto de frío no vran 8b
tolleito ca pesadume 8c

Mar salgado traicioeiro 8a
levachete o meu paiciño 8-
que era tan bon mariñeiro 8a
(bon mariñeiro).

Maldizo a do pra sempre 8d
 mar da norte e da tristura 8e
 Mar bravo que non ten ventre 8d
 tes a fonte da a amargura 8e

Mar salgado traicioeiro 8a
levachete o meu paiciño 8-
que era tan bon mariñeiro 8a
(bon mariñeiro)

La canción consta de 64 compases escritos en 2/4 y su tonalidad principal es Re m. A nivel estructural, nos encontramos ante una especie de rondó que sigue el esquema siguiente:

Intro.	A	B	A'	C	A''
cc. 1- 4	cc. 5-15	cc. 16-24	cc. 25-34	cc. 35-51	cc. 52-64
Re m	Re m	Mi b M-m/ Do b	Sol m	Mi b m-¿?	Re m
	Estribillo	Estrofa 1	Estribillo	Estrofa 2	Estribillo

Esquema analítico 15: “Mariñeira”, *Ronsel gallego* (Parada / Fernández Oxea)

Comienza con una introducción de cuatro compases donde se presenta el acompañamiento predominante en cada una de las apariciones del estribillo. Está formado por dos planos: la mano izquierda con una pedal de tónica (fundamental y quinta), y en la derecha la célula rítmica de semicorchea negra.



Ejemplo Musical 15.1. : “Mariñeira”, *Ronsel gallego* (cc. 1-2)

En la anacrusa del c. 6 nos encontramos la primera aparición del estribillo en el tono principal, Re m. Tiene una extensión de diez compases, a lo largo de los cuales el acompañamiento del piano permanece inmutable: pedal de tónica en blancas, ahora con el acorde completo en la izquierda, y en la otra mano la célula rítmica con armonías que colorean esa base (VII, dominantes secundarias, IV con séptima, dominante –y su versión menor–). En la construcción de la línea vocal se hace uso de la escala melódica (presencia de Si natural y Do #), con una zona central con predominio de grados conjuntos, que contrasta con el inicio, donde encontramos más saltos (3ª Mayor, 4ª aumentada...) y el final también con una 3ª menor.

La primera estrofa, musicalmente B o copla 1, comienza en la anacrusa del c. 16 y consta de ocho compases, aunque la nota larga final alcanza uno más. Su estructura es de doble antecedente y doble consecuente: (2+2)+(2+2). Armónicamente se inicia con un centro tonal en Mib, oscilando entre el modo mayor y menor, y modulando en el c. 20 a Do b M.

A nivel métrico, aunque no hay cambio de compás, la sensación es más de un 6/8 que un 2/4 debido a la escritura en tresillos en la voz y el piano. El acompañamiento de éste es ahora más rico, prescindiendo del uso de pedales y con mayor variedad rítmica en ambas manos.

En el c. 25 con anacrusa se vuelve al estribillo, A', esta vez en la tonalidad de Sol m, modulación que se prepara ya unos compases antes mediante una enarmonización de Sol b como Fa #. A diferencia de la primera exposición, en esta ocasión no encontramos una pedal de tónica en blancas en la mano izquierda, sino que la armonía adopta un ritmo de negras. En la mano derecha perdura la célula rítmica del inicio, mientras que la línea vocal se mantiene en líneas generales, aunque se invierten algunos intervalos. El ritmo armónico es más acelerado y el tipo de acordes que aparecen también más variado (napolitano, acordes con séptima), principalmente entre los cc. 27 y 31, donde encontramos una progresión armónica que no cadencia hasta el c. 32, lugar en el que ya sí podemos ver un II de Sol m (La), la dominante y finalmente la resolución a Sol m en el c. 33.

El tema C, o copla 2, se extiende entre los compases 35 y 51. En la primera parte, hasta el compás 43, predomina una especie de nota de recitación Mi b en la parte vocal, que por otra parte es la fundamental de la tonalidad de Mi b menor en la que aparentemente se inicia este fragmento. Esta especie de recitativo puede relacionarse retóricamente con el texto, puesto que en ese momento la voz poética está maldiciendo el "mar". La segunda parte se inicia con un salto de séptima mayor en el c. 44 con anacrusa (que también podría tener un sentido retórico, puesto que el texto se refiere al "*mar bravo*"), para continuar con un movimiento melódico en el que predominan los grados conjuntos. A partir de este mismo punto, el piano, que había empezado con la célula rítmica del estribillo este tema C, presenta un acompañamiento más fluido con los tresillos de la mano derecha, que se interrumpirán para finalizar la sección con acordes sostenidos en ambas manos (C. 48 a 51). En relación a la armonía, se trata de una sección de una gran indefinición, lo que quizás también podría ser una descripción musical de esa clima de maldición, muerte, tristeza y mar embravecido que nos está transmitiendo el texto. Tomando como nota común Mi b, aparece toda un serie de acordes que la contienen, pero que no están relacionados entre ellos ni tienen función armónica alguna. La inestabilidad se prolonga hasta el c. 50, donde un acorde apoyatura hacia la con séptima (c. 51) nos marca la modulación de vuelta a la tonalidad principal, Re m.

La última presentación del estribillo, A'', se produce en la anacrusa del c. 53, esta vez de nuevo en la tonalidad principal, Re m. En este caso, en lugar de diez compases, consta de doce, ya que la nota final se alarga para acabar la canción. Los tres primeros compases presentan variaciones tanto en la melodía vocal, como en la parte pianística

respecto del primer estribillo. A partir de c. 56 es prácticamente igual, salvo que la mano izquierda del piano ya no es tan monótona con la pedal de tónica, al presentar mayor fluidez rítmica (negra con doble puntillo-semicorchea en lugar de blanca) y armónica. En el final del tema la melodía es transformada ligeramente para acabar en la octava superior (Re₄).

CANCIÓN 2: *Mulleres á eira*

El poema de esta segunda canción, *Mulleres á eira*, recuerda a una especie de cantiga de *retrouso* de la lírica medieval, en la que varios versos con independencia de rima se repiten al final de cada estrofa. En este caso, se trata de un único verso que da título tanto al poema como a la canción ("*Mulleres á eira*"). Temáticamente aborda uno de los trabajos agrícolas más idiosincrásicos de Galicia: la maja del cereal. Destaca la presencia de abundante vocabulario específico (*meda*- montón de cereal-, *estrar* - extender la paja o el cereal, *mollo*-conjunto de cereal atado), lo que demuestra un profundo conocimiento léxico del poeta. Sin embargo, al igual que pasaba en la canción anterior y aquí de forma bastante más explícita, el texto reviste un evidente doble sentido erótico, también advertido por Fernández Oxea en la carta a Fernández-Cid ("*tan os homes colocados para encetala mallada, baten ¡Aum! ¡Aum!*"; "*Riba dos mollos sin falla, con os mallos fungadores ¡Aum! rebrinca a palla*"). Esta ambivalencia relaciona el poema directamente con la tradición medieval de las cantigas de escarnio, lo que sumado a la organización con "retrouso" ya comentada podría enmarcar el texto en el neotrovadorismo, a pesar de que este estilo había tenido su punto álgido tres décadas atrás.

A nivel estructural, la poesía está conformada por cuatro estrofas de versos octosílabos, precedidas e intercaladas por el "retrouso", en este caso hexasílabo. El esquema de rima no es regular, sino que varía entre estrofas, tanto en los versos que riman entre sí como en la tipología de la misma: estrofa 1, asonante (-ababa); estrofa 2, consonante (-c-c-c); estrofa 3, consonante (dde-e); estrofa 4, consonante (fgfgfg).

Mulleres á eira 6-

Mulleres correde axiña 8-

para desfacela meda 8a

i estralos mollos afeitos 8b
que a colleita non se perda 8a
non asome o novoeiro 8b
denantes que os homes veñan 8a

Mulleres, mulleres á eira 6-

Louren mándanos do ceo 8-
sus rayos abrasadores 8c
por vieiros y congostras 8-
van chegando os malladores 8c
son homes fortes variles 8-
collidos entre os millores 8c

Mulleres, mulleres á eira 6-

Xa os mollos foron estrados 8d
tan os homes colocados 8d
para encetala mallada 8e
Baten ¡Aum! ¡Aum! 6-
do sol baixa a labarada 8e

Mulleres á eira 6-

Riba dos mollos sin falla 8f
con os mallos fungadores 8g
¡Aum! rebrinca a palla 8f

e para alivialos suores 8g
 xa que rematou a malla 8f
 ¡Veña viño, malladores! 8g

Musicalmente, la canción consta de 109 compases escritos en 2/4 y organizados de la siguiente manera:

Intro	A	B	A	C
cc. 1-5	cc. 6 – 12	cc. 13- 28	cc. 29- 36	cc. 37-57
Sol M	Sol M	Sol M	La b M	La b M
	Estribillo	Estrofa 1	Estribillo	Estrofa 2

A'	D	A	E
cc. 58-65	cc. 66-84	cc. 85-88	cc. 89-10
Do M	Do m	¿?	Mi b M/ La b M/ Mi b M
Estribillo	Estrofa 3	Estribillo	Estrofa 4

Esquema analítico 16: “Mulleres á eira”, *Ronsel gallego* (Parada / Fernández-Oxea)

Al igual que en la primera canción, se trataría de una especie de rondó, aunque en este caso alguno de los estribillos, sobre todo el tercero, es un poco diferente al que aparece en primer lugar (de ahí su cifrado como A').

La pieza comienza con una introducción de cinco compases, donde el piano realiza un acompañamiento con un motivo repetitivo que también se utilizará en la estrofa 1 (esta reiteración quizá podría entenderse como una descripción de la repeticiones regulares que a menudo implica el trabajo en el campo, muchas veces acompañado por

cantos). Armónicamente, nos encontramos en Sol M y se produce una alternancia constante entre el acorde de tónica y un sexto grado rebajado, es decir, en lugar de Mi m, Mi b menor.

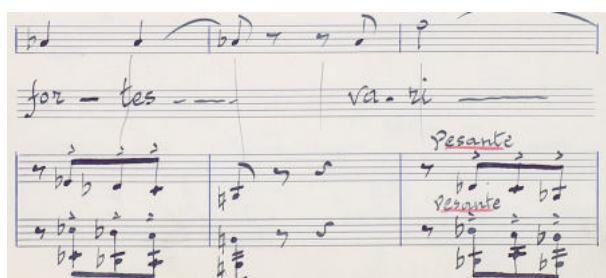
A continuación, aparece el primer estribillo o A (anacrusa del c.6), constituido por dos semifrases de tres compases, ambas con un salto de octava inicial con función conativa (si nos fijamos en el texto, es una llamada a las mujeres para que acudan al campo a trabajar: “*mulleres, mulleres á eira*”). También es de destacar el ornamento final del c. 10 (tresillo de semicorchea descendente), que le aporta un evidente color folclórico. A nivel armónico, el estribillo empieza con un acorde de segundo grado con séptima (la m7), al que sigue una progresión cromática ascendente de acordes que concluye en el c. 10 con la tónica en segunda inversión. Para terminar este fragmento, volvemos a encontrar la alternancia de Sol M (la tónica) con el sexto rebajado que veíamos al inicio.

Ejemplo Musical 15.2. : “Mulleres á eira”, Ronsel gallego (cc. 5-11)

En la anacrusa del c. 13 comienza B o estrofa 1, que se prolongará hasta el c. 28. Se aprecia una división en dos partes: la primera hasta la semicadencia del c. 22, donde se detecta una repetición en la construcción melódica que nos permite agrupar como (2+2) y (2+(3+1)), y a nivel armónico un predominio del área de subdominante (tercer y segundo grado) sin descanso tonal; y la segunda parte, desde la anacrusa de c. 23, con una definición hacia la tónica mucho más evidente.

Entre los cc. 29 y 35 se retoma el estribillo, con sus saltos de octava característicos a modo de llamada, esta vez en la tonalidad de La b M. No aparece, sin embargo, la progresión cromática de acordes, sino una alternancia del segundo grado (Si b m) con la dominante (Mi b con séptima), hasta la resolución en la tónica en c. 34.

La estrofa 2 o C, todavía en La b M, se extiende entre los cc. 37 y 57, marcando la semicadencia del c. 47 una división en dos partes. En la primera, la melodía dibuja un perfil melódico en torno a la dominante (Mi b), mientras en el acompañamiento del piano hay una pedal de tónica y un motivo repetitivo (dos semicorcheas-dos corcheas) que se va desarrollando ascendentemente. Entre los c. 48 y 52 hay una especie de transición armónica con el empleo de acordes disminuidos. En estos mismos compases destaca en la parte del piano el motivo de cuatro corcheas iniciado a contratiempo y doblado en tres octavas, que sin duda es una representación de los “*homes fortes e variles*” de los que habla el texto en ese momento.



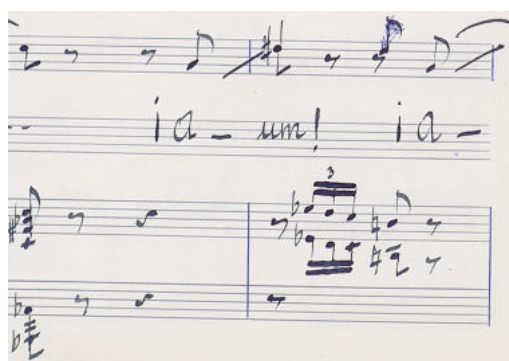
Ejemplo Musical 15.3. : “Mulleres á eira”, *Ronsel gallego* (cc. 48-50)

A partir del 53 con anacrusa el piano retoma el motivo del acompañamiento de la primera parte para conducirnos, ahora sí, a la cadencia final sobre la tónica, La b M.

Entre los cc. 58 y 65 aparece el tercer estribillo, al que hemos designado en la tabla como A', puesto que es un poco diferente. Sin embargo, la presencia de los saltos de llamada, esta vez de 4ª y 5ª en lugar de 8ª, y los ornamentos descendentes, no dejan lugar a duda de su relación con el estribillo principal. Escrito en el entorno de Do M, predominan en él los acordes de paso, todos ellos con función tonal. Al igual que los demás estribillos supone un punto de contraste con las estrofas, con un claro cambio de textura, color y tempo.

La siguiente estrofa, 3 o D, comienza en la anacrusa del c. 66 y se alarga hasta el c. 84 con un breve interludio que merece comentario. La primera parte, hasta la cadencia

del c. 74, se mueve en el entorno de Do m, empleando la escala melódica, como podemos apreciar por la presencia del Si y La naturales. El acompañamiento está constituido por un motivo de semicorcheas en ambas manos que forma un movimiento de sextas paralelas en los tiempos fuertes. Inicialmente se alternan los acordes de dominante y tercer grado, para luego ascender con ese mismo motivo generando tensión, hasta resolver en la tónica (c. 74). Desde el c. 75 y durante cuatro compases hay una especie de interludio, que juega con la ambivalencia entre Do m (en la parte del piano) y una insinuación de Mi m (con la presencia del Re # en la voz). Se establece una especie de diálogo entre voz y piano en un tempo lento.

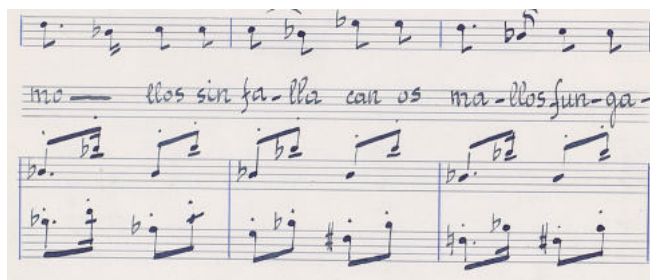


Ejemplo Musical 15.4. : “Mulleres á eira”, *Ronsel gallego* (cc. 76-77)

En la anacrusa del c. 80 se retoma de nuevo la estrofa para terminar de manera conclusiva (I-II-V/V-I) en el c. 84. En ese punto, se produce la última aparición del estribillo (cc. 85-88,89). A nivel melódico es similar a la segunda presentación, en La b M, ya que se inicia de manera idéntica con un salto de octava de Mi b₃ a Mi b₄; sin embargo, el siguiente salto es de cuarta y resuelve en un Re y no en Mi b, como sería esperable. Armónicamente, es un fragmento muy suspensivo, ya que en un principio tenemos un acorde de La disminuido, seguido de un Re con séptima, lo que nos traslada a un entorno de Sol, sin embargo no resuelve, sino que aparece en 87 un acorde de Mi b con séptima al que sigue otro de Si b con séptima, con el que acaba el estribillo, y que funciona como dominante de la tonalidad de Mi b M en la que está la última estrofa o E.

La sección final de la pieza ofrece una división interna en tres partes si atendemos tanto al nivel melódico como al armónico: la primera (c. 90-98) y la tercera (c. 104-109) están en Mi b M, y se basan en un motivo melódico anacrúsico de dos compases que descansa sobre la dominante y que se repite casi de forma textual, salvo al final, donde se modifica para terminar de forma conclusiva. En el inicio, el piano presenta en la mano

derecha una pedal de dominante en octavas, mientras la izquierda realiza una especie de segunda voz de la parte vocal, ambas con figuración de corcheas picadas.



Ejemplo Musical 15.5. : “Mulleres á eira”, *Ronsel gallego* (cc. 90-93)

Este acompañamiento varía a partir del c. 94, donde se irán alternando acordes de tónica, sexto grado y otros de color con el empleo de sextas aumentadas hasta llegar al c. 98 donde encontramos una semicadencia.

A partir del c. 99, y hasta el c. 103, encontramos un breve fragmento en La b (segunda parte de la sección final), con un claro cambio de textura y carácter, dado sobre todo por la modificación de la parte pianística, ahora mucho más pausada en ritmo de blancas y negras. En el c. 103 vemos una cadencia rota sobre el sexto de La b, es decir Fa m.

Seguidamente, se retoma el motivo anacrúsico que ya aparecía en el c. 90 en tres compases sin asentamiento tonal (Fa# dism, Do m y Mi b con séptima, todos ellos relacionados de alguna manera con áreas tonales por las que hemos pasado en secciones anteriores) y ya desde 107, claramente en Mi b, una cadencia perfecta (V-I) que refuerza todavía más el carácter conclusivo de la melodía.

CANCIÓN 3: *Canto de berce*

La tercera pieza es una canción de cuna. Consta de seis estrofas de cuatro versos hexasílabos, siendo la última idéntica a la primera (como veremos esta recapitulación textual también se da en el plano musical). A excepción de la cuarta, donde queda libre el primer verso y riman de forma asonante los otros tres, todas las estrofas presentan el mismo esquema de rima en versos alternos abab, oscilando entre la asonancia y la consonancia. En su contenido, y como es habitual en el género, coexisten expresiones

cariñosas (“*durme miña nena, durme meu amor, dúrmete pequena do meu corazón*”, “*durme pequerrecha*”), descripciones idealizadas (“*io verte durmida inocente e pura*”) y seres fabulosos que asustan a los niños (“*que ven o cocón*”).

Durme miña nena 6a
durme meu amor 6b
dúrmete pequena 6a
do meu corazón 6b

A noite está pecha 6a
xa se foi o sol 6b
durme pequerrecha 6a
que ven o cocón 6b

Veu un anxeliño 6c
veu pra te levar 6d
bicoute amodiño 6c
pra non te espertar 6d

Traguía do ceo 6-
un gran caravel 6e
para cho poñer 6e
no teu peito inxel 6e

I o verte durmindo 6f
inocente e pura 6g
marchouse sorrindo 6f

aló pra outura 6g

Durme miña nena 6a

durme meu amor 6b

dúrmete pequena 6a

do meu corazón 6b

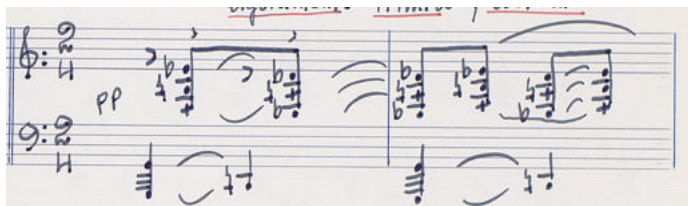
La canción presenta a nivel general una forma A B A, es decir, se trata de un *lied* ternario reexpositivo, enmarcada por introducción y coda; a su vez, la más extensa sección B, es tripartita, con tres temas contrastantes. Consta de 64 compases en 2/4 y con indicación de tempo *Molto tranquilo y amoroso*.

Intro.	A	B	A	Coda
cc. 1-5	cc. 6-14	b1: cc. 15-22, ¿?	cc. 49-56	cc. 57-64
Sol m	Sol m	estrofa 2	Sol m	Sol M
	estrofa 1	b2: c.23-30, Sol m	estrofa 6	
		estrofa 3		
		b3: c. 31-48, Sib mixolidio		
		estrofa 4,5		

Esquema analítico 17: “Canto de berce”, *Ronsel gallego* (Parada / Fernández-Oxea)

Canto de berce comienza con una introducción de cinco compases a cargo del piano que, como hemos visto en otras ocasiones del mismo ciclo, anticipan el acompañamiento de A. En la mano izquierda encontramos un *ostinato* en negras que alternan las fundamentales del acorde de tónica (Sol) y dominante (Re); mientras que la mano derecha con corcheas a contratiempo presenta una armonía disonante por cuartas superpuestas (aumentada y disminuida respectivamente) y un movimiento paralelo de las voces. Las notas presentes en cada compás dan lugar a una escala hexátona. Este *ostinato*,

aunque un tanto desconcertante por la presencia de las disonancias referidas, podría representar retóricamente el movimiento de mecer al bebé en la cuna.



Ejemplo Musical 15.6. : “Canto de berce”, *Ronsel gallego* (cc. 1-2)

Entre los compases 6 y 14 aparece el tema A, que se reexpondrá al final de la pieza coincidiendo con la repetición de la primera estrofa, dando lugar a una recapitulación doble, textual y musical. Este primer tema, en Sol m, presenta una estructura clásica de antecedente (4 compases) y consecuente (4+1), y termina melódicamente sobre la tercera del acorde de dominante, es decir Fa #. El acompañamiento, idéntico al descrito en la introducción, permanece inmutable a lo largo de todo el tema.

En la anacrusa del c. 15 se inicia la sección central, B, la más extensa, que integra a su vez tres partes bien diferenciadas. La primera, b1 (cc. 15-22), se caracteriza por no tener un centro tonal definido, sino que se buscan distintos colores a través de la utilización de una amplia gama de acordes con séptima (Do menor con séptima menor, Si b menor con séptima mayor, Re menor con séptima menor, Mi b mayor con séptima menor...) para acabar con una sexta aumentada en el c. 22 que nos conduce ya al entorno de Sol, tonalidad de b2. Melódicamente, b1 presenta alguna semejanza con A.

A continuación, b2 se extiende entre los cc. 23 y 30. Después del cambio de textura en el acompañamiento que supuso b1 (blancas en la izquierda y dos corcheas sobre el segundo tiempo del compás en la derecha), volvemos a una fluidez similar a la de A con corcheas alternas entre manos, que recuerda, con un *ostinato*, la acción del mecer de la cuna.

La última parte de la sección central, b3, comienza en la anacrusa del c. 31, con el empleo de la escala mixolidia de Si b (presencia de la bemol), acompañada en el piano por una armonía que genera un sonoridad cercana al jazz con la presencia de la *blue note* (Do #, enarmonía de Re b) y el La b.



Ejemplo Musical 15.7. : “Canto de berce”, *Ronsel gallego* (cc. 31-32)

A partir del c. 35 se pierde la idea de un centro tonal, debido al inicio de una progresión descendente por grados conjuntos de acordes de muy diversa tipología y que incluyen tensiones como onceavas, treceavas, novenas o sextas alteradas. Frente a este descenso en la mano izquierda, la voz realiza a partir del c. 39 una progresión melódica ascendente que culmina en un fa #₄ en el c. 46, la nota más aguda de toda la pieza. No es casualidad que el ascenso coincida en el texto con la subida de un ángel al cielo (“*marchouse sorrindo aló pra outura*”), detalle retórico que no pasa desapercibido.



Ejemplo Musical 15.8. : “Canto de berce”, *Ronsel gallego* (cc. 45-47)

En el c. 49 llega la reexposición de A, y la vuelta a Sol m con la alternancia de pedal de tónica y dominante (sol-re) en la izquierda, que se prolonga ya hasta el final de la pieza.

Tras la conclusión del tema en el c. 56, comienza una coda en Sol M. Textualmente se repite el último verso (“*do meu corazón*”) y a continuación se introduce de forma reiterada la onomatopeya típica pronunciada al intentar dormir o sosegar a un bebé (“*ea*”). El acompañamiento del piano es una extensión del que observábamos en A, mientras que la voz perfila a la nota sol, con una alternancia entre mi y fa# que musicaliza las onomatopeyas ya comentadas. La pieza termina de forma singular, sobre un acorde de tónica con la séptima mayor, tensión que refuerza la parte vocal, al concluir también en un Fa #.

Tras todo lo expuesto, creemos importante recapitular que quizá sea esta canción la más innovadora de la colección por un uso de la armonía mucho más avanzado y elaborado que en el resto del *Ronsel galego*: acordes con tensiones, armonías propias del jazz, pentatonismo, escala hexátónica, uso de modos...

CANCIÓN 4: *O amor*

La cuarta canción del *Ronsel galego* aborda la temática amorosa. Se trata de una imploración religiosa en la que el poeta pide a Dios que conserve a su amada siempre hermosa, comparándola con una flor. Atendiendo al contenido (aunque desconocemos la división estrófica original), podemos deducir una estructura textual tripartita que también coincide con la división musical: los cuatro primeros versos, en los que aparece la plegaria; los seis siguientes, en los que se emplea el recurso estilístico del paralelismo y, aunque prosiga el ruego, se centra más en la descripción de su enamorada (“*linda, belida e pura*”); y, por último, la repetición parcial de los versos iniciales, en este caso solo los dos primeros, para concluir así con la plegaria.

El poema mantiene una absoluta regularidad métrica, con el empleo de versos heptasílabos que presentan rima asonante en los pares, quedando libres los impares (el último de los versos centrales rima con los de la estrofa repetida).

Señor; non o premitas 7-
se murche a hermosa fro 7a
consérvalle o recendo 7-
consérvalle a color. 7a
Que apareza decote 7-
Linda, belida, pura 7b
Que nunca se lle perda 7-
A súa fermosura 7b
Que esteña sempre nova 7-
como está o amor 7a

Señor; non o premitas 7-

se murche a hermosa frol 7a

La canción que Manuel Parada realiza con este poema es muy breve, tan solo de treinta compases, escritos en 3/4 y en la tonalidad de La b Mayor. A nivel formal, nos encontramos ante una estructura en tres partes ABA', correspondiente a un *lied* ternario reexpositivo, en el que la recapitulación del material musical inicial coincide con la repetición parcial del texto.

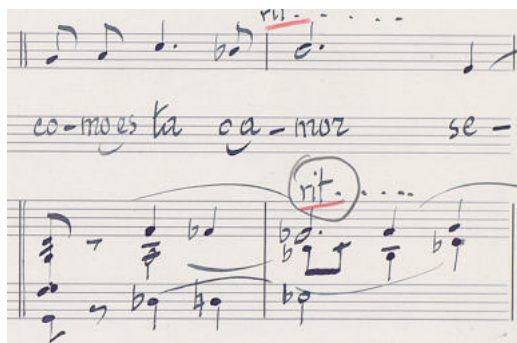
A	B	A'
cc. 1-11	cc. 12-24	cc. 25-30
La b M	Fa m	La b M
versos 1-4	versos 5-10	versos 11-12

Esquema analítico 18: "O amor", *Ronsel gallego* (Parada / Fernández-Oxea)

La pieza se inicia con dos compases de introducción a cargo del piano, que interpreta ya el que será el acompañamiento de A (nota larga o acorde, frente a movimiento arpegiado de corcheas en la derecha). El tema comienza en la anacrusa del c. 3 y consta de ocho compases divididos en dos semifrases: a1 (c. 3- 6) y a2 (c. 7-10) – esta última se alarga un compás más para terminar–. Cada una de ellas presenta una estructura de antecedente-consecuente (2+2), que viene delimitada por los saltos interválicos de 6ª M (anacrusa c. 3), 2ª M (anacrusa c. 5), 7ª M (anacrusa c. 7) y 5ªJ (anacrusa c. 9). En el resto del tema predomina el movimiento por grados conjuntos. Armónicamente, toda esta primera sección está en la tonalidad de La b M, y plantea muy poca variedad de acordes (tónica, subdominante –cuarto o sexto– y dominante).

La segunda sección, B, en el relativo menor (Fa m), se extiende entre los compases 12 y 24. Presenta una construcción más unitaria que A, ya que la melodía no es divisible en estructuras más pequeñas con entidad propia, aunque sí destacan los seis compases comprendidos entre los cc. 17 y 22, que forman una especie de progresión descendente.

Los últimos dos compases funcionan como enlace con A'. En ellos destaca el cromatismo por movimiento contrario de las voces extremas del piano.



Ejemplo Musical 15.9. : "O amor", *Ronsel gallego* (cc. 23-24)

A nivel armónico se vuelve a plantear un uso muy reducido de acordes, limitado a las funciones tonales básicas, a excepción del c. 17 en el que encontramos una dominante secundaria (Fa con séptima, dominante del cuarto grado).

La recapitulación de A en la anacrusa del c.25 no es completa, ya que solo aparece la mitad del tema: el salto inicial es la cabeza de a1, sin embargo es realmente a2 lo reexpuesto (un detalle curioso, ya que a nivel textual la repetición de los dos primeros versos debería corresponderse con a1, atendiendo a la aparición previa). Se recupera también el acompañamiento, pero esta vez se mantiene invariable la armonía de tónica (La b Mayor).

CANCIÓN 5: *O enterro da moza*

La penúltima canción describe el entierro de una joven. A lo largo de los veintiséis versos que la conforman, todos ellos hexasílabos, con rima asonante en los pares y libres los impares (-a-a-a-a...), se hace referencia a la comitiva fúnebre, el canto de sus amigas, los llantos, la angustia y el vacío que el fallecimiento deja en su aldea. Esta unidad de contenido no facilita la división estrófica, lo que nos lleva a pensar en que pueda tratarse de un romancillo (variante del romance con versos heptasílabos o más cortos, como es el caso), si además tenemos en cuenta que el esquema de rima coincide con el característico de este género.

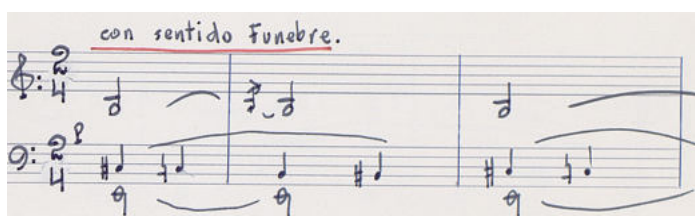
Pe do cadaleito 6-
tristeiro resoa 6a
o fúnebre canto 6-
d'anguria das mozas 6a
é un ritmo lento 6-
de tristura fonda 6a
O adeus derradeiro 6-
que lle dan á morta 6a
suas compañeiras 6-
que cantando choran 6^a
o delor no adro 6-
reina nesta hora. 6a
Io pranto é suave 6-
como era a morta 6a
xa os cantos calaron 6-
ia xente está agora 6a
pe do cadaleito 6-
de xionllos posta. 6a
¡Que triste está a aldea! 6-
¡Que triste; que soia! 6a
Sin ledicia queda 6-
coa morte da moza 6a
¡Ai! Quen atinara 6-
¡Quen poeta fora! 6a
Capaz de pintare 6-
o enterro da moza. 6a

La pieza consta de 67 compases en 2/4, con la indicación de tempo *Lento* y la tonalidad principal es Mi m. No es extraña la elección del modo menor como elemento retórico, dada la temática fúnebre del poema, al igual que otros detalles que se discutirán posteriormente. A nivel formal se aprecia una estructura A B A' Coda, aunque A' también podría denominarse C, ya que ,a pesar de conservar el acompañamiento característico de este tema, es muy distinto melódicamente.

A	B	A' (C)	Coda
Intro.: cc. 1-3	b1: cc. 26-35, Mim	cc. 48-56	cc. 58-67
a1: cc. 4-11, Mi m	b2 : cc. 36-47, ¿?	Mi M/m	Mi m, DoM, Mi M, Mi m
a2: cc. 12-19, Mi m-Do M	versos 11-18	versos 19-22	versos 23-26
a1: c. 20-25, Mi m			
versos 1-10			

Esquema analítico 19: "O enterro da moza", *Ronsel gallego* (Parada / Fernández-Oxea)

La canción comienza con tres compases introductorios donde se presenta el *ostinato* de cuatro notas del piano, que realiza un descenso cromático (*catábasis*) para volver a ascender al final. Podríamos considerarlo, por tanto, otro elemento retórico para describir el ambiente fúnebre que se viene a sumar a la elección tonal.



Ejemplo Musical 15.10. : "O enterro da moza", *Ronsel Galego* (cc. 1-3)

La sección A comienza en el c. 4 y, prolongada hasta el c. 25, puede dividirse en tres frases claramente delimitadas: a1 (cc. 4-11), a2 (cc. 12-19) y a3 (cc. 20-25).

La primera de ellas, a1, en Mi m, brinda una línea vocal donde se alternan los saltos (5ª, 4ª o 3ª) con los grados conjuntos y termina de forma suspensiva sobre la tercera del acorde de dominante (Re#). En cuanto al acompañamiento, se distinguen tres niveles: en la mano izquierda, una pedal de tónica (Mi) en blancas sobre la que se realiza el *ostinato* cromático; entre tanto, la derecha presenta la armonía, con un acorde por compás en ritmo de blancas (todos ellos grados tonales y sin ningún tipo de tensión: I, V, III, V/V, VI).

The image shows a handwritten musical score. The top staff is a vocal line with lyrics: "PE DO CA-DA - LEI - TO TRIS - TEI - RO RE -". The notes are mostly quarter notes with some eighth notes. The bottom staff is piano accompaniment, showing chords and a bass line with a prominent pedal point on the tonic (Mi).

Ejemplo Musical 15.11. : "O enterro da moza", *Ronsel gallego* (cc. 4-6)

La segunda frase, a2, arranca en el c. 12. En los cuatro primeros compases la línea vocal simplemente realiza un diseño cromático desde mi hasta sol, y a partir del 16 se observa una breve flexión a Do M con el uso del fa natural. El acompañamiento del piano presenta algunas modificaciones: se aligera la textura de la derecha (en lugar de acordes verticales, una voz se mantiene y otra es más fluida rítmicamente), la pedal de mi realiza un breve giro melódico entre los compases 13 y 19 (mi-lab-sol-mi), y se desarrolla el *ostinato*, mediante un ascenso del diseño.

La sección A termina con la frase a3, en Mi m nuevamente, y se extiende tan solo cinco compases (c. 20-24). En ella el acompañamiento vuelve al aspecto inicial (pedal de mi, *ostinato*), salvo la mano derecha, que también hace un movimiento cromático en negras (si-si#/ do-do#). La voz presenta un diseño melódico que tiende a la nota mi en todo momento, terminando ahora sí de forma conclusiva sobre este sonido.

En la anacrusa del c. 26 comienza la segunda sección de la pieza, B, que se va a extender hasta el c. 47. Al igual que pasaba en A, podemos distinguir una subdivisión interna, esta vez en dos frases: b1 (cc. 26-35) y b2 (cc. 36-47). El paso a esta nueva parte dentro de la estructura viene marcado por un cambio súbito en la parte del piano: por

primera vez se detiene el *ostinato* cromático y simplemente aparecen acordes verticales en blancas con ambas manos.

Ejemplo Musical 15.12. : “O enterro da moza”, *Ronsel gallego* (cc. 25-27)

La primera frase, b1, todavía en Mi m, comienza con un salto de octava en la voz (Mi₃-Mi₄) y presenta una estructura de antecedente-consecuente (5+5), con una semicadencia que divide ambos elementos, para terminar de forma conclusiva en el c. 35. En la parte del piano se observa un cambio a partir del c.30, con un aligeramiento de la textura y retomando en la izquierda un diseño cromático (pero no el *ostinato*, para lo que habrá que esperar a la reexposición).

En la segunda parte de B (c.36-47), b2, aparece la indicación “*Con intensidad dramática*” y precisamente en ese momento el texto contiene el verso “*xa os cantos calaron*”. Seguramente con la intención de describir este contenido, la melodía vocal se vuelve casi un recitativo, con una insistencia evidente sobre las notas mi, fa y re# a lo largo de los doce compases.

Ejemplo Musical 15.13. : “O enterro da moza”, *Ronsel gallego* (cc. 36-38)

Armónicamente no hay un área tonal definida, sino que nos encontramos una sucesión de acordes, la mayoría con séptima y algunos también con la novena (ej. cc. 36

y 46) sin una relación clara entre ellos. Por tanto, queda patente una intención de crear tensión mediante los distintos parámetros: estancamiento melódico, indicaciones expresivas y dinámicas, indefinición armónica.

En la anacrusa del c. 48, aparece la reexposición de A con la indicación “*Tristemente. Dolorido como un lamento*”. Aunque a nivel melódico la parte vocal es muy diferente, nos hemos basado en la parte pianística para esta estructuración, puesto que en ese punto volvemos a retomar la pedal de tónica (Mi) y el *ostinato* cromático (ahora también en la derecha, pero con otras notas). A pesar de que no se aprecia división en frases, sí podemos ver una cesura en el calderón de c. 51. En la primera parte hasta este punto, el diseño melódico gira en torno a la dominante, con una clara insistencia en la nota si y un final suspensivo sobre la #. Armónicamente hay una ambigüedad entre Mi M y m, seguramente para describir el desconcierto motivado por la tristeza de la que habla el texto en ese punto. Tras el calderón, la parte vocal entona la melodía ya en el entorno de la tónica, para acabar de forma conclusiva en el c. 56, sobre un acorde de Mi M.

Cuando parece que la obra termina, da comienzo la coda (c. 57) con una exclamación (“*Ai*”) sobre la nota sol natural. A lo largo de siete compases la voz, *a cappella*, protagoniza intervenciones cortas (en grupos de 2 compases) por alguna de las tonalidades que habían aparecido en la obra (Do M, Mi M). En la anacrusa del c. 62 empieza la frase final en la voz, uniéndose a ella el piano en el c. 64. La obra termina en Mi m con una cadencia perfecta: acorde de dominante con séptima y novena en c. 64 y resolución a la tónica en el siguiente, donde aparece por última vez la pedal y el *ostinato* para concluir con un acorde sostenido en el c. 67.

CANCIÓN 6: *Festa*

El *Ronsel galego* se cierra con la canción *Festa*, cuyo texto, como bien recoge su título, se centra en la descripción de una típica fiesta gallega con todos sus elementos: gaiteros, alboradas (género de la música gallega), baile, comida autóctona (pulpo, lacón, empanada y dulces), pirotecnia o vino. El poema está constituido por versos octosílabos, con rima consonante (con la excepción del 2 y 4) entre los versos pares, quedando libres los impares. Podría tratarse de un romance, aunque lo habitual en este género es que la

rima sea asonante, y tampoco sabemos a ciencia cierta si el texto original estaría dividido en estrofas.

Non hay romaxe no mundo 8-
como a festa do meu pueblo 8a
nin moeñas máis garridas 8-
nin máis variles gaiteiros. 8a
Pola mañán alboradas 8-
repinican nos punteiros 8a
e pola tarde as parexas 8-
divírtense no turreiro. 8a
Hai lacón, vitela, polos 8-
ferve o pulpo nos caldeiros 8a
vense á sombra dos carballos 8-
empanadas a milleiros 8a
e viño para mollalas 8-
e doces para os larpeiros 8a
Toupan no ar os foguetes 8-
fan o agosto os taberneiros 8a
n'ái romaxe coma nosa 8-
arredor do mundo enteiro. 8a

En el plano musical, la pieza está constituida por 54 compases, siendo la tonalidad principal Mi M. A nivel formal podríamos hablar de una forma bipartita, más coda:

Sección 1	Sección 2	Coda
A	A	cc. 48-54
Intro.: cc.1-2	a1' : cc. 24-28	Mi M
a1: cc. 3-7	Mi M	versos 17-18
a2: cc. 8-11	a3: cc. 29-32	
Conclusión: cc.12-13	Mi m	
Mi M	Desarrollo: cc. 33-38	
B	Fa M-Mi M	
b1: cc.13-17	B	
Si M	b2' : cc. 39-4	
enlace: cc.18-19	Sol M	
b2: cc.19-23	Conclusión instrumental: cc.44-47	
Sol M	Mi M	
Versos 1-8	Versos 9-16	

Esquema analítico 20: "Festa", *Ronsel gallego* (Parada / Fernández-Oxea)

La primera sección de la pieza se extiende entre los cc .1 y 23. El piano comienza sólo con un ritmo "motor" de semicorcheas en ambas manos que funciona como introducción y que presenta el acompañamiento sobre el que la voz realizará su línea melódica (cc.1-2). El tema A (cc. 3-11) está constituido por un doble antecedente a1 que comienza de manera acéfala en el c. 3 y que presenta un perfil melódico en torno a Si (dominante de la tonalidad principal), al que sigue un doble consecuente a2 (cc.8-11), claramente diseñado en Mi, tonalidad en la que termina de manera conclusiva. Podemos apreciar ciertas diferencias en el acompañamiento de las dos semifrases: en la primera continúa el flujo de semicorcheas de la introducción y la articulación es *legato* cada cuatro figuras en ambas manos; sin embargo, en la segunda semifrase el ritmo de semicorcheas es resultado de la complementación de las corcheas de la izquierda con las semicorcheas picadas y a contratiempo de la derecha. En los cc.12 y 13 se presenta una conclusión instrumental que pone fin al tema A.

Seguidamente, encontramos el tema B (cc. 13-23), dividido en dos frases b1 (cc. 13-17) y b2 (cc. 19-23) en tonalidades distintas, la primera en Si M y la segunda en Sol M y separadas por un enlace instrumental. Armónicamente el piano presenta tan solo dos acordes, de dominante y tónica, que se alternan de compás en compás. La mano izquierda realiza en corcheas picadas las notas definitorias de estos acordes, mientras que la derecha, en el caso de b1, ejecuta un *ostinato* de semicorcheas fa#-sol# y en b2 arpeggios de semicorcheas sobre la armonía citada. La línea vocal presenta un diseño melódico que parte de la dominante para acabar en la tónica (fa#-si; re-sol). Consta de cuatro compases en los que predomina el movimiento por grados conjuntos, salvo los saltos del segundo y tercer compás de la frase, que son un poco distintos en cada una de ellas (6ª M y 3ª m en b1; 8ª y 4ª en b2).

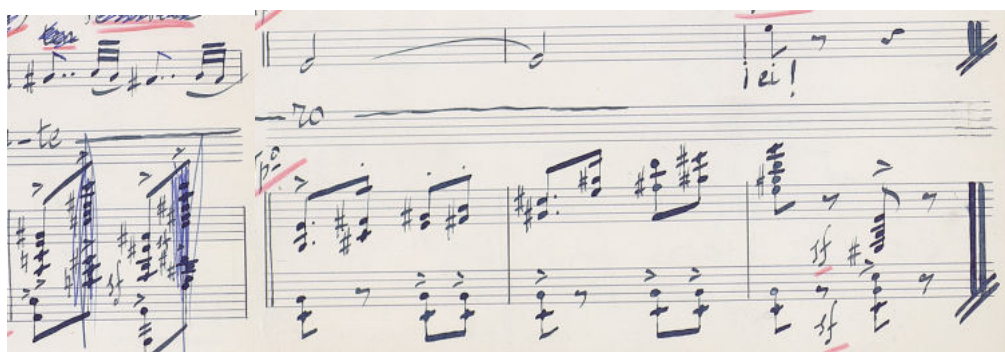
En el c. 24 da comienzo la segunda sección, que presenta, como veremos, un material muy similar a la primera. En primer lugar, nuevamente aparece el tema A con su doble antecedente a1'(cc.24-28) –en este caso varía la primera parte del mismo por eso lo hemos nombrado como'–, y un consecuente doble a3 (cc.29-32), diferente al escuchado en la primera sección. En la parte pianística se produce un cambio rítmico, puesto que por primera vez no tenemos semicorcheas en ninguna de las dos manos, sino corcheas (y alguna aparición de corchea con puntillo-semicorchea). Armónicamente, a1 se encuentra en Mi M, y el piano realiza un acompañamiento insistente sobre los acordes de dominante y segundo grado; mientras que en a3 se modula al homónimo menor, Mi m. Al cambio de modalidad se suma una modificación clara de la textura pianística (ahora, bloques de acordes en ambas manos en las partes fuertes del compás) y la introducción de una gama un poco más variada de acordes.

A continuación, entre los cc. 33 y 38, nos encontramos un fragmento que puede considerarse un pequeño desarrollo. En el plano armónico hay una pequeña flexión a Fa M, con una cadencia sobre el cuato grado (Si b), para volver rápidamente a la tonalidad principal (Mi M); y en la voz aparecen dos intervenciones de tres compases casi idénticas en el diseño melódico y rítmico, transportada la segunda, pero que no llegan a ser frases completas.

En el c. 39 aparece el tema B, aunque en esta ocasión solo se presenta la segunda parte, un poco variada, b2', una vez más en Sol M. A nivel armónico, únicamente se

utiliza el acorde de tónica, con una pedal de fundamental y quinta en la izquierda, mientras la mano derecha alterna acordes verticales y arpeggio.

Entre los cc. 44 y 47 una conclusión a cargo del piano, y ya en Mi M, nos conduce a la coda, que comenzará en el c. 48. A nivel armónico, se trata de una cadencia perfecta extendida en siete compases: Mi7 (V7/IV)- Fa#m (II)- Fa#m (II)- Si7(V)-Mi (I)-Mi (I)-Mi (I). La línea vocal refuerza también la tonalidad, con una melodía que básicamente se reduce a una escala ascendente de mi₃ a mi₄ (con retornos y algún salto), para luego descender mediante el empleo de ornamentos que le aportan un color folclórico (c. 51) y llegar de nuevo al mi₃ (nota larga que se prolonga en 52 y 53). La pieza termina con un salto de octava a mi₄ con el grito ¡Ei! sobre esta nota, que refuerza el carácter lúdico y festivo de toda la composición.



Ejemplo Musical 15.14. : “Festa”, *Ronsel gallego* (cc. 51-54)

5.2.16. *Desterro* (Rodolfo Halffter / Xosé María Álvarez Blázquez)

La última canción que hemos seleccionado para este estudio analítico es *Desterro* (ver anexo 47), de Rodolfo Halffter con texto de Xosé María Álvarez Blázquez. Ambos autores sufrieron la represión en los primeros años del régimen franquista, por lo que el título posee un valor simbólico añadido. Aunque no llegó a estrenarse en el marco del Festival de la Canción Gallega de Pontevedra, porque éste dejó de celebrarse súbitamente, sí la hemos contemplado dentro de este estudio tanto por la coincidencia en fechas de composición (diciembre de 1967⁵⁴⁰) como por tratarse de un encargo explícito de Antonio Fernández-Cid al músico madrileño, tal y como demuestra la carta del compositor

⁵⁴⁰ La partitura sería publicada en 1969 por Ediciones Mexicanas de Música dentro de la “Colección Arión”.

conservada en el fondo documental del crítico orensano (BFJM) a la que nos hemos referido en el tercer capítulo (ver anexo 30). En sus líneas, Halffter le indica, entre otros asuntos: “La canción está terminada, acabo de ponerla en limpio. [...] El texto elegido es “Desterro”, de Álvarez Blázquez, texto éste que por razones obvias se me ha clavado en el corazón. [...] Antes de enviarle el manuscrito quiero “probar” aquí la canción”⁵⁴¹.

Rodolfo Halffter es uno de los miembros principales del Grupo de los Ocho de Madrid, perteneciente a la llamada Generación de la República o del 27, por analogía con el grupo literario con el que tendrían importantes lazos e incluso colaboraciones, como dos de las canciones del ciclo *Marinero en tierra*, sobre poemas de Rafael Alberti, incluidas en su primera edición de 1925. En su etapa madrileña, Halffter consigue un empleo como crítico en el diario *El Sol*, gracias al contacto con Adolfo Salazar y, a través de su relación con el pianista húngaro Fernando Ember, sus primeras composiciones pianísticas se dan a conocer al público de la capital. Estas amistades le permitieron, por ejemplo, tratar a Falla, de quien recibirá una importante influencia, sobre todo en su catálogo inicial. Tras el estallido de la Guerra Civil, se exilia en México hasta su muerte, aunque a partir de 1963 desarrolla una importante labor también en España gracias al impulso de Antonio Iglesias, quien le facilita el acceso a iniciativas tan fundamentales como la Semana de Música Religiosa de Cuenca o los cursos de Música en Compostela. Su estilo se enmarca inicialmente en el neoclasicismo por influencia de Stravinsky y de obras como el *Retablo de Maese Pedro* de Falla, para posteriormente imbuirse de otros lenguajes vanguardistas como la politonalidad, el atonalismo o el dodecafonismo, lo que acabaría desembocando en un estilo personal bien ecléctico. Su catálogo recoge un amplio abanico de géneros desde la música escénica y orquestal a la canción con piano o la música de cine⁵⁴².

El autor del texto de la canción, Xosé María Álvarez Blázquez, fue miembro de una saga de escritores gallegos (su hermano Emilio, su abuelo Emilio Álvarez Jiménez, su tío Álvarez Limeses o su hijo Alfonso Álvarez Cáccamo). Su ideología galleguista le llevó a afiliarse a la Federación de Mocedades Galeguistas y al Partido Galeguista durante su juventud. Su obra abarca la poesía, la novela, el ensayo y el teatro. Además de escritor fue un importante dinamizador cultural, editor (Editorial Monterrey, 1950, refundada

⁵⁴¹ Rodolfo Halffter, carta a Antonio Fernández-Cid, 22 de diciembre de 1967. FJM: Colección Antonio Fernández-Cid ES.28006.BFJM

⁵⁴² José Antonio Alcaraz, *Rodolfo Halffter* (Madrid: Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, 1987).

como Edicións Castrelos en 1950) y estudioso de la arqueología, folclore e historia de Galicia.

“Desterro” pertenece a su obra *Poemas de ti e min*, publicada en 1949 conjuntamente con su hermano Emilio, en la que predominan tendencias estilísticas como el hilozoísmo o *imaxinismo*, el animismo y el *neotrobadorismo*. El texto concreto que nos ocupa pertenece a la primera de las tres partes del poemario y su pesimista temática está bien expresada en el propio título: el lamento de la voz poética por la lejanía impuesta con su tierra natal (el texto, al parecer, fue escrito por Álvarez Blázquez mientras estuvo destinado forzoso en Zamora como profesor tras ser represaliado⁵⁴³). Existe en él un protagonismo importante de la naturaleza (propia del hilozoísmo), con una identificación clara entre el protagonista y una golondrina, ya presente en la primera estrofa (“*Qué lonxe vivo, ai madre, qué lonxe estou. Unha anduriña, madre, que non tornou*”). Consta, por último, de cuatro estrofas de seis versos, todos ellos de arte menor (trisílabos, pentasílabos y bisílabos), con el añadido de un verso suelto al final. La rima es de tipo consonante y sigue el siguiente esquema:

Qué lonxe vivo, 5-
ai, madre! 3a
qué lonxe estou. 5b
Unha anduriña, 5c
madre, 2a
que non tornou. 5b

¿Virán os tempos, 5-
madre? 2a
¿Virá San Xohan? 5d
Eu xa cavilo, 5
ai, madre! 3a

⁵⁴³ “Xosé María Álvarez Blázquez”, Real Academia Galega, acceso el 20 de abril de 2021, https://academia.gal/figuras-homenaxeadas/-/journal_content/56_INSTANCE_8klA/10157/13439.

que non virán. 5d

Mais se viñeren, 5-

madre, 2a

iréi d-aquela 5e

matar a sede, 5

ai, madre! 3a

da nosa arela. 5e

Iréi d-aquela 5e

madre, 2a

como anduriña 5c

que en vello niño, 5

ai, madre! 3a

tardeiro aniña. 5c

Ai, madriña! 4c

La canción de Rodolfo Halffter consta de 51 compases escritos en métricas diversas (3/4, 2/4, 4/4, 1/4, 5/4 y 3/8) y presenta una forma bipartita AB+coda:

A	B	CODA
Introducción: cc.1-3	b: cc.27-36	cc. 46-51
a: cc. 4-13	estrofa 3	Verso final
estrofa 1	b': cc. 37-45	
interludio: cc. 14-16	estrofa 4	
a': cc. 17-26		
estrofa 2		
Si Locrio	Si Mixolidio	

Esquema analítico 21: *Desterro* (R. Halfiter/ X.M. Álvarez Blázquez)

Se inicia con una breve introducción de tres compases, que aparecerán de manera recurrente en otros momentos de la canción, ya sea como interludio entre las dos frases de la sección A (cc. 14-16), ya al principio de la coda (cc. 46-48). Se trata de un fragmento claramente politonal con la presencia de un acorde de Si M (Si será el centro tonal de toda la pieza) al que se añaden uno de Do M y otro de Reb M, ambos a distancia de semitono.

Ejemplo Musical 16.1.: *Desterro* (cc. 1-3)

Las dos frases que presenta la sección A, a y a' (esta última denominada así por presentar pequeñas variaciones melódicas), constan de 10 compases organizados en antecedente – consecuente (5+5), y se caracterizan por su inicio acéfalo, un claro predominio de grados conjuntos y un entorno armónico modal de Si locrio. El

acompañamiento pianístico dobla en la mano derecha por octavas la línea vocal, que con el resto de voces conforma un movimiento de mixtura real.

Ejemplo Musical 16.2. : *Desterro* (cc. 7-9)

En la mano izquierda debemos destacar la relación de tritono (Sol-Re b) típica en autores como Bartók. A partir del consecuente (cc. 9 y 22, respectivamente) se simplifica el acompañamiento, que pasa a conformarse únicamente por quintas huecas –lo que le confiere una sonoridad arcaica– que a su vez son completados en la línea vocal, dando lugar a acordes los acordes: Sol M, La m, Fa#m, Sol M, La m, Si m, La m. Ambas frases terminan en un curioso unísono sobre un Si₃ entre la voz y la mano izquierda del piano, que luego es coloreado por la derecha con un juego cromático (la #, la natural) en distintas octavas, lo que vuelve a recordar la relación de semitono presentada en la introducción.

Ejemplo Musical 16.3. : *Desterro* (cc. 12-13)

La segunda sección, B, da comienzo en el c. 27. Aunque la hemos diferenciado, guarda una estrecha relación con A en algunos elementos como el inicio acéfalo de las dos frases –b y b’–, la duración de éstas (10 compases), el centro tonal en Si (aunque esta

vez en el modo mixolidio) o el uso de quintas huecas (c. 30, 41). Sin embargo, la escritura vocal es mucho más angulosa, con intervalos amplios, y el acompañamiento presenta una mayor riqueza armónica y una textura contrapuntística, con voces más independientes, sobre todo al inicio de la sección.

Ejemplo Musical 16.4. : *Desterro* (cc. 27-28)

Al finalizar B, aparece la coda, que se inicia con los mismo tres compases que servían de introducción a la pieza. Aún más, y coincidiendo con el verso suelto del poema, se presentan otros tres compases en los que la voz termina sobre la nota fa # (dominante de si, centro tonal de la obra), mientras que el piano colorea a distancia de semitono esta altura –en un nuevo uso de esta relación interválica– con un sol octavado en la mano izquierda y un fa natural en la derecha, al que se añade en el último momento un acorde de Mi M (cuyas notas son, por un lado el si, centro tonal principal, y el mi y sol # que están a su vez a distancia de semitono del sol y fa naturales precedentes).

Ejemplo Musical 16.5. : *Desterro* (cc. 49-51)

A nivel retórico también se aprecian algunos detalles: la utilización de la politonalidad y de la disonancia puede relacionarse con el tono pesimista general del texto; la aparición de registros extremos del piano (cc. 6-9) cuando la voz poética se lamenta de la lejanía en que se halla, sería una traducción musical de la distancia con su tierra; y el final totalmente suspensivo (melodía sobre la dominante de Si, Fa#) y disonante (recordemos: sol+fa+fa#+acorde de Mi M) refleja a la perfección el desgarró final expresado en el texto.

Tras todo lo expuesto, podemos ver cómo se trata de una de las piezas más “modernas” de todo el corpus estudiado, tanto por el uso de la politonalidad como por las interrelaciones entre aspectos modales, sin dejar por ello de resultar una composición sencilla en términos de escritura vocal, estructura, frases bien delimitadas y adaptación del texto a la música. De hecho, el propio compositor explicó a Fernández-Cid su canción en términos bien elocuentes: “[...] aunque la armonía acompañante es politonal, la melodía es diatónica, con cierto sabor arcaico y sencilla de cantar”⁵⁴⁴.

5. 3. Conclusiones del comentario analítico

Para finalizar este capítulo, creemos interesante recoger a manera de síntesis una serie de conclusiones extraídas después del estudio. En efecto, el comentario analítico pormenorizado de la extensa selección del corpus ofrecida en las páginas anteriores viene a reforzar y demostrar algunas hipótesis de partida.

Primeramente, podemos afirmar que no existe una unidad de estilo musical, algo comprensible si tenemos en cuenta la variedad de generaciones y calidades de los compositores implicados, desde autores consagrados (Joaquín Rodrigo), a jóvenes que comenzaban su carrera (Cristóbal Halffter), pasando por otros que no tenían la composición como actividad principal (Ataúlfo Argenta) o que apenas se habían aproximado al género de la canción con piano.

En general, las estructuras musicales están supeditadas al texto, primando las formas estróficas, los rondós y el lied ternario reexpositivo. En algunos casos esta unión

⁵⁴⁴ Rodolfo Halffter, carta a Antonio Fernández-Cid, 22 de diciembre de 1967. FJM: Colección Antonio Fernández-Cid ES.28006.BFJM

música-texto también es evidente en la utilización de recursos retóricos para plasmar el contenido del poema (recordemos ejemplos como el de Rodrigo o Asins Arbó).

Asimismo, hemos constatado que son escasos los ejemplos de canciones que presentan rasgos musicales propiamente gallegos, perceptibles eso sí en Asíns Arbó y Argenta que hacen uso de materiales folclórico explícitos como hemos comentado. En la mayor parte de los casos, lo único gallego es el texto.

En general, todas las canciones responden a un lenguaje tonal, presentando, eso sí, distintas propuestas armónicas, desde las más conservadoras (Antón García Abril, Sabino Ruiz Jalón), a otras con politonalidad (Rafael Ferrer, Rodolfo Halffter), empleo de escalas pentatónicas y hexátonas, o una gran gama de acordes con numerosas tensiones (Frederico de Freitas).

A nivel textual predominan los poemas con versos de arte menor (con algunas excepciones como el de Otero Pedrayo que utiliza endecasílabos), algo esperable en poemas en muchos casos de sabor popular que recurren de manera frecuente a temáticas costumbristas o sentimentales.

CONCLUSIONES

Antonio Fernández-Cid llevó a cabo una iniciativa musical entre 1951 y 1967 que supuso la gestación de un nuevo repertorio de canción de concierto en lengua gallega que asciende a 94 piezas. El proyecto se dividió en tres etapas que, como hemos demostrado con testimonios del propio impulsor, y por la coincidencia de objetivos, procedimientos de encargo y protagonistas, funcionaron como una unidad. Hemos concluido en nuestro estudio que fueron cuatro las razones principales para llevar a cabo este propósito: crear un repertorio de canción culta en lengua gallega que no existía, reforzar el prestigio profesional del propio crítico, poner en valor la cultura y lengua gallegas desde posiciones galleguistas moderadas y de corte conservador, y por último, motivaciones personales como realizar un homenaje a su tierra de origen.

En efecto, el crítico, figura central en la vida musical española del período, gozaba de una posición que le permitía el contacto directo con personalidades de distintos ámbitos: compositores, intérpretes, directores, profesores, críticos y literatos. Además de contar con la amistad de muchos de ellos, su gran poder de influencia, también a nivel de gestión político-cultural, lo situaba en una condición privilegiada para la petición de encargos. Éstos emplearon principalmente el sistema epistolar: en la mayoría de los casos Fernández-Cid enviaba, como hemos visto, un poema o grupo de poemas (a veces para realizar un ciclo otras para que los mismos compositores los seleccionaran) a los distintos autores con el fin de que escribieran una o varias piezas. En muchos casos contó con la ayuda de “mediadores” que le sugirieron poemas o que incluso enviaron sus propios textos a algún compositor.

El primer paso del proyecto fue la colección *Doce canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid*, estrenada en Ourense el 15 de junio de 1951, y dada a conocer una semana después en Madrid en el marco de los actos de homenaje a Curros Enríquez organizados por el Centro Gallego de la capital. Este volumen fue ampliamente difundido por el crítico orensano en distintos conciertos por la geografía española, destacando por encima de todos el que tuvo lugar en el Palau de la Música Catalana en Barcelona con motivo de la inauguración de la sala Lluís Millet el 14 de marzo de 1952; además este primer conjunto fue publicado gracias al patrocinio de la Diputación de Ourense y contó con un prólogo del reconocido autor teatral Joaquín Calvo Sotelo.

Siete años después, en 1958, vio la luz una nueva colección de piezas con texto en gallego: *Veintidós canciones sobre textos de poetas orensanos dedicadas a Antonio Fernández-Cid*. Este segundo volumen, sin embargo, gozó de un recorrido posterior más restringido que el anterior y no fue publicado hasta tres años después, en 1961, contando con el mecenazgo de la Marquesa de Alta Gracia y con un prólogo del poeta Vicente Risco. Su interés, así, radica más en la conexión con acontecimientos culturales de relevancia como la inauguración del Conservatorio de Ourense (fue estrenado en ese marco el 26 y 27 de septiembre de 1958) y con los cursos de Música en Compostela (profesorado implicado en la iniciativa, asistencia de alumnos y docentes al estreno) que en aquel año arrancaban con su primera edición.

Ambas colecciones, registradas en disco en 1962 y publicadas de manera conjunta en 1982 en un doble volumen financiado por la Diputación de Ourense, no agotan, sin embargo, la iniciativa estudiada. En realidad su continuidad natural la supusieron la organización de las ocho ediciones del Festival de la Canción Gallega de Pontevedra entre 1960 y 1967, evento en el que convivían, como hemos estudiado, dos tipos de programación: una de corte más tradicional o folclórica, de la que se encargaba el alcalde Filgueira Valverde; y otra centrada en la música culta, que contando con el apoyo imprescindible del primero, recaía sobre Fernández-Cid. Aunque lo más importante para nuestra investigación fue el estreno de 60 nuevas canciones de concierto en gallego, hemos analizado también otros tipos de actividades presentes en el Festival como recitales de canción española (incluidas reposiciones de los dos primeros ciclos ya mencionados y otras obras gallegas) y extranjera, concursos de composición e interpretación, conferencias de intelectuales gallegos, y otras que iban variando de año en año, caso de conciertos corales o actuaciones de los grupos de Sección Femenina de distintas localidades gallegas. Como hemos visto en el capítulo correspondiente, el tercero, este evento cultural suponía un gran desembolso económico para la época, que fue sufragado inicialmente por la corporación municipal que dirigía Filgueira, en una clara apuesta por la cultura. Posteriormente, a partir de 1963, contaría con subvenciones del Ministerio de Información y Turismo, coincidiendo con la llegada al cargo de otro gallego, Manuel Fraga Iribarne, y pasando a formar parte de la programación de los Festivales de España a partir de 1965 (seguramente tampoco fue casual la designación de Fernández-Cid como miembro del Consejo Nacional de Festivales en 1964). Otros puntos interesantes analizados a este propósito han sido la constatación de sinergias con los Centros gallegos

de América, los Conservatorios de la región, distintas corales o instituciones de la talla de la Real Academia de Bellas Artes de A Coruña; y por otra parte, la existencia de diferencias de opinión respecto a la recepción del evento, con un gran contraste entre la esfera pública y privada o entre medios afines al régimen y otros de naturaleza más independiente.

La nómina de protagonistas de la empresa cultural impulsada por Fernández-Cid es de un altísimo nivel y prestigio. En el campo de la composición encontramos a 59 autores representantes de las principales promociones y tendencias de la música española en el pasado siglo (Generación de los Maestros, Generación de la República, Neocasticismo, Generación del 51), así como algunos extranjeros –siete portugueses y un argentino– en la última etapa, y curiosamente solo tres gallegos. En muchos casos, éstos ocupaban además cargos de directores, críticos, catedráticos o asesores en las principales instituciones del momento. Otra circunstancia destacable es que encontramos tanto autores vinculados habitualmente al género de la canción, como otros que apenas se acercaron al mismo, convirtiéndose sus aportaciones a la iniciativa en un hecho singular. Como ilustramos en su momento, a través de un repaso de los compositores implicados en cada una de las etapas es posible ver también el reflejo de la evolución de distintos elementos de la política cultural: la incorporación paulatina de compositores de generaciones más jóvenes (al igual que sucedía por ejemplo en el Concurso Nacional de Música), la recuperación de figuras silenciadas o exiliadas (Remacha, Esplá), o el contacto con compositores latinoamericanos que propiciaron los Festivales de América y España promovidos por el régimen franquista en 1964, 1967 y 1970.

Entre los intérpretes, destaca con luz propia la pianista de origen gallego Carmen Díez Martín ligada a cada una de las etapas del proyecto (a excepción de las dos últimas ediciones del festival). El resto de ellos son, del mismo modo, personalidades que tenían un prestigio internacional consolidado o que llegaron a alcanzarlo en años posteriores, y que estuvieron ligados bien en su periodo de formación o ya como profesionales al Conservatorio Superior de Madrid y la Escuela Superior de Canto de la misma ciudad.

Por su parte, los 45 poetas puestos en música son algunas de las figuras fundamentales de la literatura gallega del último tercio del s.XIX y seis primeras décadas del s.XX pertenecientes a movimientos como el *Rexurdimento*, *Xeración Entre dous séculos*, *Grupo Nós*, *Xeración de 1936*, *Promoción de enlace* o *Xeración das Festas*

Minervais. Su representatividad queda constatada en el hecho de que casi dos tercios de los autores están recogidos en las *Escolmas de poesía* que publicó la editorial Galaxia a lo largo de la década de los 50, que suponen un referente ineludible, seguramente también para Fernández-Cid, ya que los textos incluidos son en ocasiones los que recogen estas antologías, incluido el poema inédito de Otero Pedrayo *Ao lonxe*. En algunos casos a esta relevancia intrínseca se sumaron otras premisas en la selección de poetas como ya hemos comentado: criterios geográficos (poetas orensanos en 1958 y pontevedreses en 1962); homenajes (muerte de Julio Camba en 1962, centenario del nacimiento de Valle Inclán en 1966); amistades del propio Fernández-Cid con algunos escritores (Risco, Fernández-Oxea).

En cuanto a la elección de los textos, hemos detectado una clara inclinación por versificaciones de arte menor y por determinadas temáticas, como son la sentimental, costumbrista y paisajística. Solo cuatro canciones abordan cuestiones sociales, principalmente la emigración, pero referidas a otros contextos temporales. Es evidente una selección premeditada, sobre todo en aquellos poetas en los que la poesía social y combativa tiene un peso específico en sus catálogos como Celso Emilio Ferreiro o Ramón Cabanillas, quienes sin embargo aparecen representados con textos de corte mucho más inocente. De esta manera, se refuerza una imagen de lo “gallego” muy en línea con lo oficialmente aceptado y transmitido desde organizaciones como los Coros y Danzas de Sección Femenina tal y como hemos explicado en detalle en el cuarto capítulo. Otras cuestiones importantes en lo que a textos se refiere son la actualidad de muchos de ellos (recién publicados o incluso puestos en música antes de su publicación como parte de un poemario), las conexiones que presentan con algunas de las primeras iniciativas en gallego tras la guerra civil (revistas, editoriales), o el hecho de que al menos un poema, *Cantiga para festa de Lérez* de Filgueira Valverde, fue escrito *ad hoc* para servir de base a una de las canciones de la iniciativa, lo que demuestra que además de repertorio musical, también se llegó a gestar un nuevo material literario.

También es de gran relevancia el conjunto de intelectuales gallegos que colaboraron en distintos formatos de actividad dentro del marco del Festival de la Canción Gallega de Pontevedra: recitados poéticos, conferencias sobre poesía y otros aspectos de la cultura gallega. En la mayor parte de los casos, como explicamos, fueron elegidos e invitados por el alcalde Filgueira, con el que muchos de ellos tenían una amistad forjada después de compartir ambiente e inquietudes en instituciones clave, tanto antes como

después de la guerra civil: Irmandades da Fala, Seminario de Estudos Galegos, Partido Galeguista, Real Academia, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, Patronato de Rosalía o la Editorial Galaxia. Asimismo, es muy reseñable el hecho de que trabajaran conjuntamente personas que habían vivido la llegada del franquismo de maneras bien diferentes, desde los que apoyaron, o incluso formaron parte del aparato gubernamental— como el mismo Filgueira— hasta quienes habían sufrido la represión en sus propias carnes —Fraguas, Pedrayo, Álvarez Blázquez—.

Desde una perspectiva de género, y teniendo en cuenta el contexto de nacimiento del repertorio que estudiamos en nuestra investigación, es de gran importancia el papel activo que jugaron las mujeres, especialmente en el ámbito de la interpretación, pero también en cada uno de los elementos que conformaron la iniciativa: compositoras como Matilde Salvador que participó tanto en la colección de 1958 como en una de las ediciones del FCG (1966); poetisas, entre las que destaca Rosalía de Castro, quien es junto a Fernández-Oxea, la autora con más textos en el conjunto —10—; y conferenciantes como Luz Pozo o Pura Vázquez, esta última también con cuatro poemas musicalizados en el conjunto. Obviamente siempre en un porcentaje minoritario, pero nada desdeñable para el momento histórico.

En relación al panorama estilístico del conjunto a nivel musical, y tras analizar un total de 21 piezas que hemos considerado como representativas atendiendo a diversos criterios especificados en el cuerpo de la tesis, la conclusión principal de su estudio es la carencia absoluta de una actitud unitaria. Encontramos acercamientos conservadores, frente a otros más vanguardistas (sobre todo en el plano armónico); composiciones que recurren a fuentes del folclore gallego para insertarlas en un contexto estilizado, mientras en muchas el único elemento gallego es el idioma de los poemas; diversos grados de calidad y variedad de planteamientos en la relación texto-música. También hemos recogido testimonios en los que Fernández-Cid alardeaba precisamente de esa libertad estilística en lo musical, de lo que se puede deducir que no había condicionamientos estéticos en los encargos ni era su objetivo crear un canon de canción gallega con unos rasgos concretos en el aspecto musical. Sin embargo, sí podemos hablar de cierta reiteración en las propuestas formales con un predominio de estructuras de tipo estrófico y otras como el *lied* ternario reexpositivo, lo que por otro lado es lógico si atendemos a las restricciones que la puesta en música de un texto impone.

Como analizamos en el cuarto capítulo el proyecto llevado a cabo por Fernández-Cid representó un paradigma casi perfecto de equilibrio entre lo que supuso de avance en la revalorización de la cultura, lengua y música gallega, y su acomodación a los moldes oficialmente aceptados. Es decir, por un lado la iniciativa utilizó el idioma gallego para la creación de un repertorio que implicó a compositores de gran prestigio, contribuyó a divulgar la poesía de autores consagrados de la literatura gallega y otros coetáneos, implicó a hombres fundamentales de la cultura de la región en la creación de poemas, prólogos a las colecciones y en la realización de conferencias en los festivales, conectó de alguna manera con iniciativas como la Editorial Galaxia y otras revistas y editoriales con publicaciones en gallego surgidas en la posguerra, propició el uso del idioma en la escrita en programas de mano (solo para los poemas), y generó un corpus de canciones que completó un cierto vacío en el género de la canción lírica en gallego.

No obstante, por otro lado es evidente que el gallego estaba subordinado: se utilizó únicamente en las canciones o para transcribir los poemas en los programas de mano, es decir como lengua lírica (un uso nada problemático para el régimen), siendo el castellano el idioma en el que se escribieron los prólogos de las ediciones, se realizaron las conferencias y se elaboró la información de los programas. Los temas de los poemas, como señalamos en más de una ocasión, contribuyeron a recrear una imagen estereotipada de Galicia con presencia de tópicos como el paisaje o la “morriña”, incluso en aquellos autores más combativos, de los que se hizo una selección clara dentro de sus catálogos. El repertorio musical gallego creado fue concebido como parte de un todo, es decir, usando la expresión del propio crítico un homenaje a la “Patria Chica”, pero siempre dentro de España.

Por tanto, podemos afirmar que se trata de una iniciativa que desde unos parámetros de galleguismo conservador conecta y contenta a distintas sensibilidades: para algunos de sus colaboradores y receptores sería vivido como una opción posibilista en un contexto que no permitía salirse de unos estrechos márgenes; para otros una representación de su ideal de galleguismo compatible con posiciones reaccionarias en muchos otros aspectos; y para las instituciones oficiales que le dieron su apoyo (Diputaciones, Ministerio de Información y Turismo) una oportunidad de mostrar una imagen amable hacia las culturas regionales y las lenguas minoritarias (no incluimos en este tercer grupo al Ayuntamiento de Pontevedra, ya que un repaso a la trayectoria de

Filgueira Valverde y un estudio profundo de su implicación en la iniciativa, aconsejan mejor su adscripción al segundo bloque).

En lo que se refiere al enmarque del repertorio de canción en gallego impulsado por el crítico orensano en el conjunto de la tradición del género en Galicia, hemos detectado algunas conexiones evidentes con sus orígenes, la melodía gallega surgida a finales del s.XIX, basadas fundamentalmente en el tratamiento de determinados temas y la recurrencia común a la figura de Rosalía de Castro, y no tanto en elementos musicales. Además, hemos constatado cómo la antología de 94 canciones supone una continuación en el cultivo del género tras la edad de oro que marcaron los trabajos de autores como Montes, Chané y Baldomir en el período 1890-1915 y el subsiguiente “parón”, solo interrumpido por aportaciones individuales muy esporádicas (Joaquín Nin) y las contribuciones originadas al otro lado del Atlántico (Roberto Caamaño, Julián Bautista).

En relación con otros repertorios peninsulares coetáneos de canción encontramos protagonistas comunes a los estudiados en nuestra investigación, lo que corrobora una vez más la representatividad de los autores implicados en la iniciativa gallega. También defendemos que quizás el impulso de Fernández-Cid funcionó como acicate para otras iniciativas llevadas a cabo en los mismos años: así las *Ocho canciones gallegas sobre textos de Rosalía* de Juan Antonio Moreno, estrenadas en 1954 coincidiendo con la presentación en Lugo de las *Doce canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid*; el *Retablillo de Navidad*, conjunto de catorce canciones basadas en poemas de la obra *El alba del alhelí* de Rafael Alberti y promovidas por otro importante crítico, Enrique Franco en 1958; o el *Homenaje a Góngora*, formado por cinco canciones y estrenado en el Ateneo de Madrid en 1961 con motivo del cuarto centenario del nacimiento del poeta. No debemos obviar, como argumento a *fortiori*, que en estas dos últimas colecciones participaron compositores que también colaboraron en el repertorio investigado en esta tesis.

Al mismo tiempo, hemos podido detectar una escasez importante de bibliografía especializada sobre el cultivo del género de la canción en la época, a pesar de su presencia constante en la vida musical de esos años, de la que son buena muestra algunas ediciones de galardones tan importantes como el Concurso Nacional de Música o el Premio Eduardo Aunós, el lugar privilegiado ocupado por el género en el catálogo de algunos compositores (por ejemplo Mompou), las múltiples conferencias-concierto de Fernández-

Cid y su monografía sobre la canción en España publicada en 1963 o las colecciones a las que nos acabamos de referir. Este hecho avala la pertinencia del objeto de estudio que presentamos y con el que contribuimos a intentar cubrir una parcela no desdeñable de ese vacío bibliográfico, como ya indicamos en la introducción.

El breve acercamiento a la canción protesta –centrado esencialmente en Galicia– como fenómeno inmediatamente posterior (1968-1974) a nuestro objeto de estudio nos ha servido para establecer con él interesantes puntos de contraste. Las diferencias son evidentes: protagonistas musicales (intérpretes y compositores de reconocido prestigio/ cantautores con escasa formación musical en muchos casos); finalidad (crear un producto artístico / transmitir un mensaje ideológico); ambiente (círculos oficiales / contracultura) ; temáticas abordadas (tópicos y temas intrascendentes / injusticias y reivindicaciones sociales); *target* (público minoritario y elitista/ colectividad en recitales multitudinarios); uso del gallego (como lengua lírica/ como arma reivindicativa). No obstante, por extraño que pueda parecer en una manifestación aparentemente antagónica, se detectaron ciertos elementos concordantes como el hecho de que ambas suponen un avance en la dignificación y normalización lingüística del gallego, hacen uso de poetas comunes como Celso Emilio Ferreiro (obviamente con elecciones muy diferentes dentro del catálogo), y son fruto de un contexto represivo que les da sentido (la iniciativa de Fernández-Cid como opción posibilista y la canción protesta como rechazo o negación).

Precisamente el estudio de ese contexto en el primer capítulo permitió comprender de manera más precisa el momento histórico de aparición de las canciones (1951-1967), a caballo entre el primer y el segundo franquismo. La reincorporación de España a la escena internacional a lo largo de la década de los 50 o los distintos cambios de gobierno –con figuras destacadas de moderado progresismo como el ministro de educación Ruiz Giménez–, parecen apuntar hacia un cierto aperturismo, ligado al empleo interesado, en muchos casos, de la gestión y programación culturales con el fin de transmitir una imagen más amable del régimen de cara a las potencias extranjeras. Poco a poco se iría “relajando” la censura y represión hacia el uso de las lenguas minoritarias, principalmente en aquellos contextos que como la poesía o el folclore no se consideraban abiertamente “peligrosos”, pero también conquistando otros terrenos más arriesgados a medida que avanzaba la década de los sesenta. Buena muestra de ello fueron el éxito de iniciativas como la Editorial Galaxia, surgida en 1950, que iría ampliando sus publicaciones con ensayos, manuales y traducciones de autores extranjeros, la conmemoración del Día de

las Letras Gallegas desde 1963 o el inicio de la enseñanza de gallego en la Universidad de Santiago en el curso 1965-66.

Podemos aseverar por tanto, que se trataba de un momento idóneo para la aparición de una iniciativa como la que estamos estudiando: por un lado, y aunque sin desbordar los marcos generales aceptados, sería complicado que ésta se hubiese dado en los primeros años de la posguerra donde la represión, control y censura eran casi totales, si tenemos en cuenta que muchos textos musicalizados pertenecen a poetas exiliados, depurados e incluso –como Lorca– fusilados, que algunos de los conferenciantes de los festivales pontevedreses sufrieron depuraciones y multas, o que músicos como Óscar Esplá estaban apartados de la vida cultural oficial con anterioridad a la década de 1950; por otro, el apoyo por parte de instituciones oficiales, como ya hemos explicado, podría entenderse como parte de esa estrategia de mejora de la reputación del régimen (no olvidemos a este propósito, que en 1954 fue presentada ante la UNESCO una protesta formal en contra de los agravios lingüísticos por parte de galleguistas del exilio).

Llegados a este punto final de la investigación y tras todo lo expuesto, concluimos que se han cumplido tanto los objetivos generales que nos marcábamos al inicio de la misma: “estudiar en profundidad la iniciativa musical llevada a cabo por Antonio Fernández-Cid entre 1951 y 1967, contemplando también otros enfoques como el literario, el sociolingüístico o el histórico-cultural” y “analizar un grupo representativo de canciones que permita establecer su panorama estilístico desde un punto de vista musical y literario”; como los objetivos específicos en los que se concretaban estas metas generales.

No obstante, no quisiéramos terminar esta tesis sin referirnos brevemente a otros tres aspectos que, a nuestro juicio, van más allá del mero cumplimiento académico de esos objetivos iniciales: las aportaciones específicas de esta investigación, el alto valor formativo que supuso, a título personal, su elaboración, y las líneas de profundización que mantenemos abiertas para nuevos estudios y proyectos en un futuro próximo.

En cuanto a las primeras, esta tesis aporta un estudio de conjunto y desde una perspectiva interdisciplinar de un repertorio musical que no había sido atendido desde el ámbito académico, arrojando de este modo luz a una parte de la composición vocal de cámara de las primeras décadas del franquismo, desdeñada tradicionalmente por los

estudios musicológicos. Además, da a conocer una pequeña parcela de la carrera de Antonio Fernández-Cid –quien, a pesar de ser una figura central y crucial en la vida musical española del franquismo, todavía no ha sido objeto de una investigación profunda– o contribuye a la comprensión de elementos como su postura ideológica, su capacidad de influencia y la constitución en su entorno de círculos de amistad y agencia culturales. A pesar de no constituir su propósito principal, la tesis proporciona el análisis musical y literario de 21 piezas, muchas de las cuales no habían sido abordadas hasta la fecha en los estudios sobre algunos de los compositores implicados. Por último, conlleva la recuperación (incluyendo la localización y agrupamiento de fuentes primarias) de una parte del patrimonio musical gallego más reciente que a día de hoy continúa siendo bastante desconocido, especialmente las canciones de la última etapa de la iniciativa; y esperemos, el primer paso de su difusión musicológica e interpretativa.

Respecto al carácter formativo del doctorado, más allá del objeto de estudio y del trabajo concretado en estas páginas, el desarrollo de la investigación a lo largo de estos más de cinco años ha suministrado a la alumna un bagaje sustancial en campos como la historia, la política y la cultura españolas durante el franquismo, la literatura y sociolingüística gallegas, y por supuesto la musicología. Sin olvidar que ha permitido el perfeccionamiento de habilidades y destrezas como el análisis musical y literario o la redacción dentro de los parámetros del estilo y las normas de referencia académicos.

Finalmente y para cerrar este estudio, quisiera destacar cómo nuestra investigación deja abiertas algunas líneas de cara a proyectos futuros como la creación de una base de datos con el conjunto del repertorio para conservarlo reunido tal y como fue gestado, la publicación de las canciones correspondientes a la tercera etapa –muchas de las cuales no cuentan con ediciones, al menos autorizadas– con el fin de promocionar su conocimiento, difusión y programación, el estudio específico o concreto de determinadas aportaciones (por ejemplo, las debidas a compositoras o autores de procedencias geográficas determinadas) o la profundización en el análisis musical de toda la antología para comprobar la solidez de las conclusiones alcanzadas sobre la base de un examen de su *corpus* integral. El fin de la redacción de esta tesis es, por tanto, un punto y seguido, más que un punto final...

BIBLIOGRAFÍA

Acuña Trabazo, Ana. “As antoloxías consultadas da poesía galega: da *Escolma da poesía galega IV. Os contemporáneos* de Francisco Fernández del Riego aos *Novísimos da poesía galega* de María Victoria Moreno”. *Boletín galego de literatura* 52 (2018): 5-19.

Alcaraz, José Antonio. *Rodolfo Halffter*. Madrid: Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, 1987.

Alén Garabato, María P. “La “edad de oro” de las melodías gallegas (1890-1915)”. En *Homenaje a José García Oro*, editado por María A. Novoa y Miguel Romani, 375-382. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de publicacións e intercambio científico, 2002.

Alén, María P. *Historia da música galega: cantos, cantigas e cánticos*. Vigo: A Nosa Terra, 1997.

Almuíña Fernández, Celso. “Rosalia e Castela / Castela e Rosalia”. En *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalia de Castro e o seu tempo*, 251-260. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela. Consello da Cultura Galega, 1986.

Alonso, Bieito. *Breve historia do nacionalismo galego*. Vigo: A Nosa Terra, 1999.

Alonso, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998.

Alonso, Xesús. *A batalla de Montevideo. Os agravios lingüísticos denunciados na UNESCO en 1954*. Vigo: Xerais, 2003.

Alonso Montero, Xesús. “Sobre o escritor Álvaro de las Casas: o seu estraño exilio no 36 e a silenciada segunda edición do libro de poemas *Sulco e vento* (1931;1936)”. *Madrygal* 6 (2003): 7-20.

Alonso Montero, Xesús. “A guerra civil tamén se perpetou contra Curros Enríquez (presencias e ausencias do nome e da obra de Curros de 1936 a 1971)”. En *Actas do I Congreso Internacional “Curros Enríquez e o seu tempo*, editado por Xesús Alonso Montero, Henrique Monteagudo y Begoña Tajés, 41-102. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2004.

Alonso, Xesús y Miro Villar, ed. *Guerra Civil (1936-1939) e Literatura Galega*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1999.

Alsina, Miquel. *El Cercle Manuel de Falla de Barcelona (1947-c.1957). L'obra musical i el seu context*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2007.

Aragüez Rubio, Carlos. “La nova cançó catalana: gènesis, desenvolupament i transcendència d'un fenómeno cultural en el segundo franquismo”. *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea* 5 (2006): 81-97.

Arambarri, Ana. *Ataúlfo Argenta. Música interrompida*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017.

Baliñas Pérez, María del Carmen: “«...dera todo eso por sólo unha mirada deses teus ollos». As catro melodías galegas de Chané sobre poemas de Curros”. En *Actas do I Congreso Internacional “Curros Enríquez e o seu tempo*”, 291-302. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2004.

Barce, Ramón, Narcís Bonet, Jaume Comellas y Lluís Millet. *Frederic Mompou*. Barcelona: Boileau, 1993. Col·lecció compositors catalans, 3.

Beramendi, Justo. *Vicente Risco no nacionalismo galego*. Santiago de Compostela: Edicións do Cerne, 1981.

Beramendi, Justo. *De provincia a nación: historia do galeguismo político*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 2008.

Beramendi González, Justo. “La competencia entre procesos nacionalizadores en Galicia, 1808-1936. Una primera aproximación”. Seminario de Historia impartido en la Fundación Ortega y Gasset, 22 de Mayo de 2008.

Bonastre, Francesc, Carles Guinovart y Francesc Taverna-Bech. *Xavier Montsalvatge*. Barcelona: Boileau, 1994. Col·lecció compositors catalans, 4.

Busto Miramontes, Beatriz. “La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)”. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 2016.

Cabezas Varela, Ramón. “Las canciones para voz y piano de Leonardo Balada: relación entre el lenguaje compositivo y literario”. Trabajo de fin de máster. Universidade de Vigo, 2015.

Calmell i Piguillem, Cèsar. “Eduard Toldrà, compositor”. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 1991.

Calmell i Piguillem, César. “Algunas consideraciones sobre la canción de Eduard Toldrà”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 1 (1996): 71-85. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61309>. (Último acceso: 20-04-2021).

Calmell, Cèsar y Manuel Capdevila. *Eduard Toldrà*. Barcelona: Boileau, 1995. Col·lecció compositors catalans, 5.

Cámara, Aintzane, Itziar Larrinaga y Daniel Moro. “Música y creación contemporánea en España: la Generación del 51”. *Musiker* 18 (2011): 403-462. <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/18/18403462.pdf>. (Último acceso: 20-04-2021).

Campos Calvo-Sotelo, Javier. “La música gallega en los años de la transición política (1975-1982) Reificaciones Expresivas del paradigma identitario”. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2008.

Cancela Alberto y Sixto Gómez. *Chané: o nacemento da música popular galega: Santiago, A Coruña, A Habana*. Santiago de Compostela: A Central Folque, 2017.

Cantal Mariño, José Antonio. “Antonio Iglesias Vilarelle: obra musical y legado intelectual”. Tesis doctoral. Universidade de Vigo, 2015.

Cantal Mariño, José Antonio. “Antonio Iglesias Vilarelle e a súa relevancia no movemento cultural en Pontevedra nos anos vinte”. En *Ollando o mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)*, editado por Javier Garbayo y Montserrat Capelán, 349-372. Pontevedra: Museo de Pontevedra, 2018.

Carbajo Vázquez, Judith. “Fortalezas e debilidades dos discursos ideolóxicos: o nacionalismo galego baixo a ditadura franquista”. *Revista Jurídica* 15 (2012):131-148. <http://hdl.handle.net/11328/1088>. (Último acceso: 20-04-2021).

Carballo, Ricardo. *Historia da literatura galega contemporánea*. Vigo: Galaxia, 1981.

Carredano Fernández, Consuelo. “La revista *Nuestra Música* (1946-1953): Un espacio de élite para la interacción de músicos mexicanos y españoles”. En *Trayectorias. Músicas entre América Latina y Europa 1945- 1970*, editado por Daniela Fugellie, Ulrike Mühlischlegel, Matthias Pasdzierny y Christina Richter-Ibáñez, 95-103. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz, 2019.

Carrillo Donaire, María del Mar. “El legado lírico de Manuel Castillo, su obra vocal de cámara”. En *Entorno a Manuel Castillo*, coordinado por Francisco Cuadrado, Benito Mahedero e Israel Sánchez, 375-382. Granada: Libargo, 2016.

Casas, Álvaro de las. *Sulco e Vento*. Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, 2004.

Celaya Álvarez, Laura. “Vida y obra de Jesús García Leoz (1904-1953)”. Tesis doctoral. Universidad Pública de Navarra, 2014.

Cockburn, Jacqueline y Richard Stokes. *The Spanish Song Companion*. Lanham: Scarecrow Press Inc, 2006.

Colmeiro, José. *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2005.

Cone, Edwards.T. “Words into music: the Composer’s Approach to the text”. En *Music: a view from Delft. Selected essays*, editado por Robert P. Morgan, 115-124. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

Conservatorio profesional de música de Ourense: 1957-2007, cincuenta anos de música. Ourense: Consellería de Educación e ordenación universitaria, 2008.

Costa Vázquez, Luis. “La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936”. Tesis doctoral. Universidade de Santiago de Compostela, 1999.

Costa Vázquez, Luis. “Las rumbas olvidadas: transculturalidad y etnización en la música popular gallega”. *Trans. Revista transcultural de música* 8 (2004). <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/194/las-rumbas-olvidadas-transculturalidad-y-etnicizacion-en-la-musica-popular-gallega> (Último acceso: 20-04-2021).

Dasilva Fernández, Xosé Manuel. “La traducción al gallego y la censura franquista”. *Quaderns. Revista de traducció* 20 (2013): 17-29. <http://raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/265450/353034>. (Último acceso: 20-04-2021).

Díaz Morlán, Isabel. “Las canciones de Francisco Escudero”. *Musiker. Cuadernos de música* 16 (2008): 97-115. <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/16/16097115.pdf>. (Último acceso: 21-04-2021).

Dussaillant, Jacqueline. *Consejos al investigador: guía práctica para hacer una tesis*. Santiago de Chile: Ril editores, 2006.

Esplá y Triay, Óscar. “Función Musica y Música Contemporánea”. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes, 4 de mayo de 1955. https://realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/espla_triay_oscar_1955.pdf. (Último acceso: 21-04-21).

Fernández-Cid, Antonio. *Panorama de la música en España*. Madrid: Dossat, 1949

Fernández-Cid, Antonio. *Lieder y canciones de España: pequeña historia contemporánea de la música nacional, 1900-1963*. Madrid: Editora Nacional, 1963.

Fernández-Cid, Antonio. *Músicos que fueron nuestros amigos (Toldrá, Pérez Casas, Conrado del Campo, Schuricht, Turina, Guridi, Gigli, Cassadó, Echevarría, Arambarri, Leoz, Argenta...)*. Madrid: Editora Nacional, 1967.

Fernández-Cid, Antonio. “Canción de concierto y canción popular en el festival de Pontevedra”. *La Vanguardia Española*, 17 de Julio de 1965. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1965/07/17/pagina-6/33551069/pdf.html>.(Último acceso: 05-09-2019).

Fernández-Cid, Antonio. “PONTEVEDRA: Un cancionero galaico de concierto en el Festival de Lerez”. *La vanguardia española*, 27 de Julio de 1966. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1966/07/27/pagina-30/32656479/pdf.html>.(Último acceso: 05-09-2019)

Fernández-Cid, Antonio. “Canciones de concierto con textos gallegos en los Festivales de Pontevedra”. *Blanco y negro*, 30 de Julio de 1966. <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1966/07/30/099.html>. (Último acceso: 05-09-2019)

Fernández-Cid, Antonio. “Requiem por el festival pontevedrés de la canción gallega”. *Blanco y negro*, 16 de Julio de 1968. <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1968/07/16/089.html>. (Último acceso: 05-09-2019)

Fernández-Cid, Antonio. *La música española en el s.XX*. Madrid: Fundación Juan March, 1973.

Fernández, Rubén y Aurelio Viribay. “Antón García Abril: en defensa de la melodía”. *Platea Magazine*, 18 de marzo de 2021. Acceso el 20 de abril de 2021.

<https://www.plateamagazine.com/articulos/10852-anton-garcia-abril-en-defensa-de-la-melodia>

Fernández Conde, Sheila. *Agora entramos nós. Voces Ceibes e a canción protesta galega*. Santiago: Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, Secretaría Xeral de Cultura (Santiago de Compostela), Consorcio de Santiago (Santiago de Compostela), Universidade de Santiago de Compostela, 2018.

Fernández del Riego, Francisco, ed. *Escolma de poesía IV: os contemporáneos*. Vigo: Galaxia, 1955.

Fernández del Riego, Francisco, ed. *Escolma de poesía III: o século XIX*. Vigo: Galaxia, 1957.

Fernández del Riego, Francisco. *Pensamento galeguista do Século XX*. Vigo: Galaxia, 1983.

Fernández del Riego, Francisco. *A xeración Galaxia*. Vigo: Galaxia, 1996.

Fernández Pérez- Sanjulián, Carme. “Unha achega á historia da edición en Galiza: Lugo nos anos do franquismo”. *Madrygal* 18 (2015): 443-456. <https://revistas.ucm.es/index.php/MADR/article/viewFile/48568/45372>. (Último acceso: 20-04-2021).

Ferrer Cayón, Jesús. “La instrumentalización política de la cultura durante el primer franquismo: la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) y el Festival Internacional de Santander (FIS), 1945-1957”. Tesis doctoral. Universidad de Cantabria, 2012.

Ferro Ruibal, Xesús. “Música de concerto para 73 poemas en galego. Filgueira e o Festival de la Canción Gallega de Pontevedra (1960-1967)”, 2015. [pdf] Recuperado de <http://www.filgueiravalverde.gal/estudos/item/164-musica-de-concerto-para-73-poemas-en-galego>.

Filgueira Valverde, Xosé: “Rosalia de Castro e a música”. En *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalia de Castro e o seu tempo*, 33-56. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela. Consello da Cultura Galega, 1986.

Filgueira, Xosé. *Os poetas galegos (1936) Antoloxía Consultada*. Pontevedra: Museo de Pontevedra, 2008.

Fischer-Dieskau, Dietrich. *Hablan los sonidos, suenan las palabras*. Madrid: Turner, 1990.

Fouz Moreno, María. “El compositor argentino y la opción galleguista: ascendencia y contexto”. En *Ollando o mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)*, editado por Javier Garbayo y Montserrat Capelán, 603-621. Pontevedra: Museo de Pontevedra, 2018.

Fouz Moreno, María. “Galician Music, Emigration and Otherness: the Presence of Galicia in the Musical Production of Argentinian Composers of the Mid-twentieth Century”. *AEMI Journal* (2014): 6-13. <http://aemi.eu/wp-content/uploads/2017/10/Mar%C3%ADa-Fouz-Moreno.pdf>. (Último acceso: 20-04-2021).

Fouz Moreno, María. “España en la música de Isidro Maiztegui. Herencia, ideología y migración”. *Resonancias*, 23 /45 (2019): 121-146.

Franco, Xosé Luis. *Os anos escuros. A resistencia cultural dunha xeración*. Vigo: Galaxia, 2004.

Freitas, María Pilar. *A represión lingüística en Galiza no século XX*. Vigo: Xerais, 2008.

Freixeiro, Xosé Ramón y Anxo Gómez. *Historia da Lingua Galega*. Vigo: A Nosa Terra, 1998.

Gan Quesada, Germán. “La chanson de concert espagnole du premier franquisme (1940-1960)”. En *Musique et Littérature au XXe siècle*, editado por Francis Buil, Belén

Hernández-Marzal y Paloma Otaola, 465-482. Lyon: Service Édition de l' Université Jean-Moulin Lyon 3, 2011.

Gan Quesada, Germán. “Canciones de la posguerra”. Notas al programa del concierto celebrado en la Fundación Juan March de Madrid el 31 de octubre de 2012. Madrid: Fundación Juan March, 2012.

Gan Quesada, Germán. “La música de Igor Stravinsky en la prensa española de los primeros años 50”. En *Palabra de crítico: Estudios sobre prensa, música e ideología*, editado por Teresa Cascudo y Germán Gan, 161-188. Sevilla: Doble J, 2013.

Gan Quesada, Germán. “El Concurso Nacional de Música durante el primer franquismo (1939-1959): una breve aproximación”. En *La música acallada: Liber amicorum. José María García Laborda*, editado por Paulino Capdepón y Matilde Olarte, 149-161. Salamanca: Amarú, 2014.

García, Carmen y Xesús Santos, ed. *Faustino Rey Romero*. Rianxo: Rianxo, 1985.

García Gil, Desirée. “Las canciones líricas de Frederic Mompou dentro de la evolución del género en España y Francia durante la primera mitad del S.XX”. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2010.

García Gil, Desirée. “Un legado en continuo crecimiento: las canciones inéditas de Frederic Mompou”. *Musiker. Cuadernos de música* 19 (2012): 361-375. <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/19/19361375.pdf> (Último acceso: 20-04-2021).

García Manzano, Julia Esther. *Gerardo Gombau: época y obra*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

García Martínez, María Victoria. *El regreso de Óscar Esplá a Alicante en 1950. Análisis del proceso de inserción de la figura y obra del compositor en la vida musical y cultural tras el exilio*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2010.

Gejo Santos, M.^a Isabel. “Tradición y Modernidad. Dos décadas de música en Salamanca: 1940-1960”. Tesis doctoral, 2015.

Gómez Rodríguez, Jesús María. “La música para piano de Miguel Asins Arbó: una propuesta performativa. Tesis doctoral. Universidad de Alicante, 2016.

González Barroso, Marcela. “La canción argentina fala galego”. En *Ollando o mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)*, editado por Javier Garbayo y Montserrat Capelán, 581-602. Pontevedra: Museo de Pontevedra, 2018.

González Barroso, Marcela. “Ecos del Rexurdimento. Las canciones de Juan José de Castro y Roberto Caamaño con poemas de Rosalía de Castro”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 18 (2009): 167-185. <http://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61130/4564456547807> (Último acceso: 20-04-2021).

González, Brais y Begoña Salgueiro. *Doce canciones gallegas*. Santiago de Compostela: Andavira, 2014.

González-Castelao, Juan. *Ataúlfo Argenta: claves de un mito de la dirección de orquesta*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2008.

González, Juan Miguel. *Semiótica de la música vocal*. Murcia: Edit.um. Ediciones de la Universidad de Murcia, 2008.

González Lapuente, Alberto, ed. *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol.7. La música en España en el s. XX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2012.

Gracia, Jordi. *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*. Barcelona: Anagrama, 2006.

Guede, Isidoro. “Con gran éxito se estrenó en el Liceo el ciclo sobre historia del lied”. *La Región*, 12 de Junio de 1951.

Guede, Isidoro. “Continúa con éxito en el Liceo el ciclo sobre historia del lied”. *La Región*, 13 de Junio de 1951.

Guede, Isidoro. “Hoy, tercera sesión del ciclo sobre la historia del “lied” en el Liceo”. *La Región*, 14 de Junio de 1951.

Guede, Isidoro. “Ayer, la canción contemporánea española. Hoy, la canción gallega”. *La Región*, 15 de Junio de 1951.

Guede, Isidoro. “Extraordinario éxito de las doce canciones gallegas estrenadas ayer en el Liceo”. *La Región*, 16 de Junio de 1951.

Hermida, Carme. *Os precursores da normalización. Defensa e reivindicación da lingua galega no Rexurdimento (1840-1891)*. Vigo: Xerais, 1992.

Hernández Abad, Carolina. “Los fondos documentales del grupo de danza de la Sección Femenina de A Coruña: un legado por descubrir”. En *Ollando o mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)*, editado por Javier Garbayo y Montserrat Capelán, 263-285. Pontevedra: Museo de Pontevedra, 2018.

Homs, Joaquim. *Antología de la música contemporània del 1900 al 1959*. Barcelona: Editorial Portic, 2001.

Homs, Piedad. *Catálogo de obras de Joaquín Homs*. Madrid: Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, 1988.

Hontañón, Leopoldo. *Diccionario de la música española e hispanoamericana* vol. 5, s.v.,”Fernández-Cid de Temes, Antonio” Madrid: Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, 2002, 80-81.

Iglesias, Antonio. *Música en Compostela (1958-1974), vol.1*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago, 1994.

Iglesias, Iván. *La modernidad elusiva. Jazz, baile y política en la Guerra Civil española y el franquismo (1936-1968)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017.

Jurado Luque, Javier. “A canción de cámara vasca”. Notas al programa del ciclo “A canción de concierto en Galicia, Cataluña e Esukadi” celebrado en el Teatro Principal de Santiago de Compostela el 15, 17 y 22 de septiembre de 2016.

Kimball, Carol. *Song: a guide to art song style and literature*. Milwaukee: Hal Leonard, 2006.

Kruckeberg, Lynell Joy. “Federico Mompou: a style analysis of thirty-five songs”. Tesis doctoral. University of Iowa, 2012.

Larrinaga Cuadra, Itziar. “Tradición, identidad vasca y modernidad en la vida y en la creación musical de Francisco Escudero”. Tesis doctoral. Universidad de Oviedo, 2009.

Lastra, Teresa. *Xoan Montes: biografía*. Lugo: El Progreso de Lugo, 2002.

López Cobas, Lorena. *Historia da música en Galicia*. Ourense: Ouvirmos, 2013.

López Cano, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. Barcelona: Amalgama Ediciones, 2000.

López Galarza, Carlos. “Canciones españolas para voz y piano sobre textos de Lope de Vega: catalogación, estudio y propuesta de interpretación”. Tesis doctoral. Universidad de Murcia, 2012.

López, Teresa. “Cantares antigos e vellas ermidas: a poesía de Filgueira Valverde”. *Boletín da Real Academia Galega*, 376 (2015): 59-71.

Lorenzo, Daniel. *Luis de Pablo y el “poema en música”*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2018.

Losada, X. Ricardo. *Faustino Rey Romero. Un evanxeo bufo*. A Coruña: Xerais, 2015.

Mainer, José-Carlos. *La Corona hecha trizas: una literatura en crisis*. Barcelona: Crítica, 2008.

Marco, Tomás. *Historia de la música española. 6, siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

Mariño, Ramón. *Historia da lingua galega*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións, 1997.

Migúelez-Carballeira, Helena. *Galiza, um povo sentimental? Género, política e cultura no imaginário nacional galego*. Santiago de Compostela: Através Editora, 2014.

Miranda González, Laura. “El compositor Manuel Parada y el cine patriótico de la autarquía: de *Raza* a *Los últimos de Filipinas*”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 14 (2005): 197-227.

Miranda González, Laura. “Manuel Parada y la música cinematográfica durante el franquismo: estudio analítico”. Tesis doctoral. Universidad de Oviedo, 2011.

Molero, Eugeni. *Rafael Ferrer, mig segle de vida musical*. Sant Celonia: Ajuntament, 1975.

Montes, Eugenio. *Versos a tres cás o neto*. A Coruña: Nós, 1930.

Moreda Rodríguez, Eva. *Music and Exile in Francoist Spain*. Londres: Routledge, 2016.

Moreda Rodríguez, Eva. *Music Criticism and Music Critics in Early Francoist Spain*. New York: Oxford University Press, 2017.

Moreno Guil, M.^a Dolores. “La canción con piano de Joaquín Rodrigo. Un estudio poético-musical y psicoeducativo”. Tesis doctoral. Universidad de Córdoba, 2014.

Moro Vallina, Daniel. “El Festival de América y España (1964-1970). Intercambios musicales entre las dos orillas”. *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 24 (2012): 143-173.

Moro Vallina, Daniel. “Nuevas aportaciones al estudio de la vida musical en Madrid durante los años cincuenta”. *Revista de Musicología* XXXIX/2 (2016): 595-627.

“Música en Compostela. Primer curso internacional de interpretación de la música española”. *Ritmo*, 298, (octubre-noviembre de 1958), 12-15.

Núñez, Manuel. *Salayos e outros poemas*. Editado por Amelia Rodrigues e Luis Alonso Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, 1998.

Núñez Seixas, Xosé M. “A parroquia de alén mar: Algunhas notas sobre o asociacionismo local galego en Bos Aires (1904-1936).” *SEMATA Ciencias Sociais e humanidades* 11 (1999): 345-379. <http://hdl.handle.net/10347/4669>. (Último acceso 20-04-2021).

Núñez Seixas, Xosé M. “Orígenes, desarrollo y mutaciones del nacionalismo gallego (1840-1982)”. En *Les nationalismes en Espagne. De l'État libéral à l'état des autonomies (1876-1978)*, editado por Francisco Campuzano, 331-365 Montpellier: Presses Universitaires de la Méditerranée, 2002.

Núñez Seixas, Xosé M. “Supervivencia cultural y estancamiento político: los nacionalismos periféricos”. En *La España de los años cincuenta*, editado por Abdón Mateos, 145-170. Madrid: Eneida, 2008.

Núñez Seixas, Xosé M. “Deconstruyendo la parroquia glocal: asociacionismo, redes sociales y hábitat urbano de los inmigrantes gallegos en Buenos Aires (1900-1930)”. *Historia Social* 70 (2011): 107-133. www.jstor.org/stable/23229882. (Último acceso 20-04-2021).

Núñez Seixas, Xosé Manuel y Villares, Ramón, ed. *Os exilios ibéricos: unha ollada comparada nos 70 anos da fundación do Consello de Galiza*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2017.

Ogas Jofre, Julio. “La música de Julian Bautista durante su exilio en Argentina. Confluencias en la modernidad hispanoamericana”. *Revista musical chilena* 73/232 (2019): 90-114.

Ogas Jofre, Julio. "Julian Bautista en Argentina. Música de concierto y poética audiovisual". En *Trayectorias. Músicas entre América Latina y Europa 1945- 1970*, editado por Daniela Fugellie, Ulrike Mühlischlegel, Matthias Pasdzierny y Christina Richter-Ibáñez, 163-175. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz, 2019.

Okiñena Unanue, Josu. "La comunicación autopoiética fundamento para la interpretación musical: su estudio en la obra para voz y piano de José Antonio Donostia". Tesis doctoral, 2009.

Palacios, María. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008.

Parsons, James. *Lied*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Peláez Mateos, Diego. "Propuesta de Cuadro de Clasificación y descripción del Archivo Personal del musicólogo Antonio Iglesias". *Boletín ANABAD LXVII/4* (2017): 92-116.

Pena Rodríguez, Alberto. "Galeguismo, franquismo e salazarismo. A colonia e os intelectuais galegos en Portugal durante a Guerra Civil española". En *Os exilios ibéricos, unha ollada comparada nos 70 anos da fundación do Consello de Galiza*, editado por Ramón Villares e Xosé M. Núñez Seixas, 357-380. Santiago de Compostela: Consello da Cultura, 2017.

Perandones Lozano, Miriam. "El compositor catalán Enrique Granados. Análisis de tres canciones de concierto: *La boyra* (1900), *Cansó d'amor* (1902) y *Elegía Eterna* (1912)". *Recerca Musicol`gica XX-XXI* (2013-2014): 277-304.

Pérez de Alejo, Liz Mary. "Joaquín Nin y su legado: Valoración crítica y perspectivas de estudio en torno a *Vingt chants populaires espagnols* (1923). *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 1/1 (2015): 54-88.

Pérez Zalduondo, Gemma. *Una música para el "Nuevo Estado". Música, ideología y política en el primer franquismo*. Granada: Libargo, 2013.

Persia, Jorge de. “El universo musical de la Generación del 14”. Notas al programa de los conciertos celebrados en la Fundación Juan March de Madrid en abril de 2014. Madrid: Fundación Juan March, 2014.

Pico, José Luis do, Isabel Rei y Joám Trillo. *A música de seis poemas universais de Ernesto Guerra da Cal*. Baiona (Pontevedra): Dos Acordes, 2012.

Pico Orjais, José Luís do. “Compositores portugueses no Festival de la Canción Gallega de Pontevedra”. *Opúsculo das artes 2* (2013): 1-37.

“Premios musicales Eduardo Aunós”. *Ritmo*, 214, (septiembre de 1948), p.15.

“Premios musicales Eduardo Aunós”. *Ritmo*, 217, (enero de 1949) , p.7.

Pujalte, Silvia. “Robert Gerhard: sus primeras canciones a los 120 años de su nacimiento”. *Platea Magazine*, 12 de octubre de 2016. Acceso el 12 de febrero de 2021. <https://www.plateamagazine.com/platea/1439-robert-gerhard-sus-primeras-canciones-a-los-120-anos-de-su-nacimiento>.

Rábade, María do Cebreiro. *As antoloxías de poesía en Galicia e Cataluña*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2004.

Rábade Villar, María do Cebreiro. “Crítica y pensamiento gallego en el siglo XX”. En *Pensamiento y crítica literaria en el siglo XX (castellano, catalán, euskera y gallego)*, editado por José María Pozuelo Yvancos, 607-770. Madrid: Cátedra, 2019.

Regueira, Mario Ibán. “A narrativa na reconstrucción do campo literario galego de posguerra. Repertorios e imaxinario nacional no proxecto de Galaxia”. Tesis doctoral. Universidade de Santiago de Compostela, 2015.

Ribalta Coma-Cros, Martina. “El lied a través del temps. Una historia del gènere narrada des del domicili de Josep Bartomeu durant el primer franquisme”. *Revista Catalana de Musicologia* 10 (2017): 191-206.

Rodríguez Castelao, Alfonso Daniel. *Sempre en Galiza*. Vigo: Galaxia, 2004.

Rodríguez, Claudio. *A literatura galega durante a guerra civil*. Vigo: Xerais, 1994.

Rodríguez Lorenzo, Gloria A. “La difusión de la música gallega a través de la Banda Municipal de Madrid (1909-1935)”. En *Ollando o mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)*, editado por Javier Garbayo y Montserrat Capelán, 539-556. Pontevedra: Museo de Pontevedra, 2018.

Ruiz Tarazona, Andrés. “Canción Española del Siglo XX”. Notas al programa del ciclo homónimo celebrado en la Fundación Juan March de Madrid en abril y mayo de 1986. Madrid: Fundación Juan March, 1986.

Saldanha, Ana. “Representações e transformações estéticas e ideológicas da canção-composição de intervenção: Fernando Lopes-Graça, José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, e Jorge Peixinho”. En *Estudos da AIL em Literatura, Historia e Cultura Portuguesas*, editado por Elías J. Torres Feijó, Roberto Samartim, Raquel Bello Vázquez y Manuel Brito-Semedo, 53-63. Santiago de Compostela-Coimbra: Associação Internacional de Lusitanistas, 2016.

San Llorente Pardo, Inés. “La Bienal de Música Contemporánea de 1964”. *Cuadernos de investigación Musical*, 3 (2017): 75-95, doi: <http://dx.doi.org/10.18239/invesmusic.v0i3.1699>. (Último acceso 20-04-2021).

Sánchez de Andrés, Leticia. *Pasión, desarraigo y literatura: el compositor Robert Gerhard*. Madrid: Fundación Scherzo, 2013.

Sanz García, José Miguel. “Miguel Asins Arbó: música y cinematografía. Análisis músico-visual de sus composiciones en la filmografía de Luis García Berlanga”. Tesis doctoral. Universidad de Valencia, 2008.

Scher, Steven Paul. *Music and text: critical inquiries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Serrano Betored, Pilar. “La influencia silenciada: Paul Dukas y la música española de la Edad de Plata”. Tesis Docoral. Universidad Complutense de Madrid, 2019.

Sopeña, Federico. *Historia de la música española contemporánea*. Madrid: Rialp, 1958.

Soto Viso, Margarita. “Comentario a la opinión de Pedrell sobre los *Cantares viejos y nuevos de Galicia*, de Marcial del Adalid”. *Recerca Musicològica*, 23 (1991-1992): 493-498.

Soto, Margarita. *Melodías galegas de José Baldomir*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura, 2018.

Stacey, Peter F. *Contemporary tendencies in the relationship of music and text with special reference to Pli selon pli (Boulez) and Laborintus II (Berio)*. Nueva York: Garland Publishing, 1989.

Stevens, Denis, ed. *Historia de la canción*. Madrid: Taurus, 1990

Tarrío, Anxo. *Literatura galega. Aportacións a una historia crítica*. Vigo: Xerais, 1994.

Tinnell, Roger D. *Federico García Lorca y la música: catálogo y discografía anotados*. Madrid: Fundación Juan March, 1993.

Tinnell, Roger D. *Catálogo anotado de la música española contemporánea basada en la literatura española. Textos literarios en castellano, catalán, gallego, y vasco*. Albolote (Granada): Comares, 2001.

Toch, Ernst. *Elementos constituyentes de la música: armonía, melodía, contrapunto y forma*. Barcelona: Idea Books, 2001.

Tormo Valpuesta, Candela. “La musicalización de las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer (Sevilla, 1837- Madrid, 1870) entre 1872 y 1875”. Trabajo de fin de máster. Universidade Internacional de Andalucía- Universidad de Granada- Universidad de Oviedo, 2018.

Townson, Nigel, ed. *España en cambio. El segundo Franquismo 1959-1975*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2009.

Treinta y cuatro canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid. Ourense: Diputación Provincial, 1982.

Tunbridge, Laura. *El ciclo de canciones*. Madrid: Akal, 2016.

Uribarri Berrojalbiz, Idoia. “Evolución estilística de la obra de Leonardo Balada”. Tesis Doctoral. Universitat Politècnica de València, 2017.

Vázquez Pardal, Ana Belén. “Manuel Curros Enríquez e a súa poesía en 1951 e 1967”. En *Actas do I Congreso Internacional “Curros Enríquez e o seu tempo”*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2004.

Viceiro-Filgueira, Javier. “Enrique Saavedra Castro: Obra compositiva”. Tesis Doctoral. Universidade de Aveiro, 2017

Vierge, Marcos Andrés. *Fernando Remacha. El compositor y su obra*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998.

Vilavedra, Dolores. *Historia da literatura galega*. Vigo: Galaxia, 1999.

Villanueva, Carlos, ed. *Jesús Bal y Gay: tientos y silencios, 1905-1933: catálogo de la exposición*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes; Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela; Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005.

Villar-Taboada, Carlos. “Introducción a la música contemporánea en Galicia (1939-1999): aparato documental y valoración”. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid, 2002.

Villares, Ramón. *Historia de Galicia*. Vigo: Galaxia, 2016.

Villares, Ramón. *Identidade e afectos patrios*. Vigo: Galaxia, 2017.

Viribay Salazar, Aurelio. “La canción de concierto en el grupo de los ocho de Madrid. Estudio histórico y estilístico”. Tesis doctoral. Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, 2011.

Viribay, Aurelio. *La canción de concierto en el Grupo de los Ocho de Madrid*. Sevilla: Doble J, 2014.

Zabala Landa, Alejandro. “La producción liederística de Felip Pedrell”. *Recerca Musicològica* XIV-XV, (2004-2005): 325-334. <http://www.raco.cat/index.php/recercamusicologica/article/viewFile/39184/39046> . (Último acceso: 21-04-2021).

WEBGRAFÍA

Capdepón Verdú, Paulino. *Diccionario Biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*, s.v., “Antonio Iglesias Álvarez,” acceso el 20 de abril de 2020, <http://dbe.rah.es/biografias/19285/antonio-iglesias-alvarez>.

Casa Museo Álvaro Cunqueiro. “Álvaro Cunqueiro. Bibliografía”. Acceso el 20 de abril de 2021. <https://www.casamuseoalvarocunqueiro.es/gl/bibliografia/>.

Fundación Juan March. “Colección Antonio Fernández-Cid”. Acceso el 20 de abril de 2021. <https://www.march.es/bibliotecas/legados/antonio-fernandez-cid.aspx>.

López Silva, Inmaculada. *Diccionario Biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*, s.v., “José Ramón Fernández-Oxea,” acceso el 20 de abril de 2020, <http://dbe.rah.es/biografias/53878/jose-ramon-fernandez-oxea>.

Navarrete Martínez, Esperanza. *Diccionario Biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*, s.v., “Antonio Fernández-Cid de Temes,” acceso el 20 de abril de 2020, <http://dbe.rah.es/biografias/9360/antonio-fernandez-cid-de-temes>.

Página oficial de la familia Guridi. «Diez melodías vascas». Acceso el 20 de abril de 2021. <https://jesusguridi.com/catalogo/obra-a-obra/diez-melodias-vascas>.

Real Academia Galega. “Xosé María Álvarez Blázquez”. Acceso el 20 de abril de 2021. https://academia.gal/figuras-homenaxeadas/-/journal_content/56_INSTANCE_8k1A/10157/13439

Sociedad General de Autores y Editores. “Concierto homenaje a la pianista y compositora Carmen Díez Martín”. Acceso el 20 de abril de 2021. <http://www.sgae.es/es-es/sitepages/EstaPasandoDetalleActualidad.aspx?i=4957&s=1&p=1>.

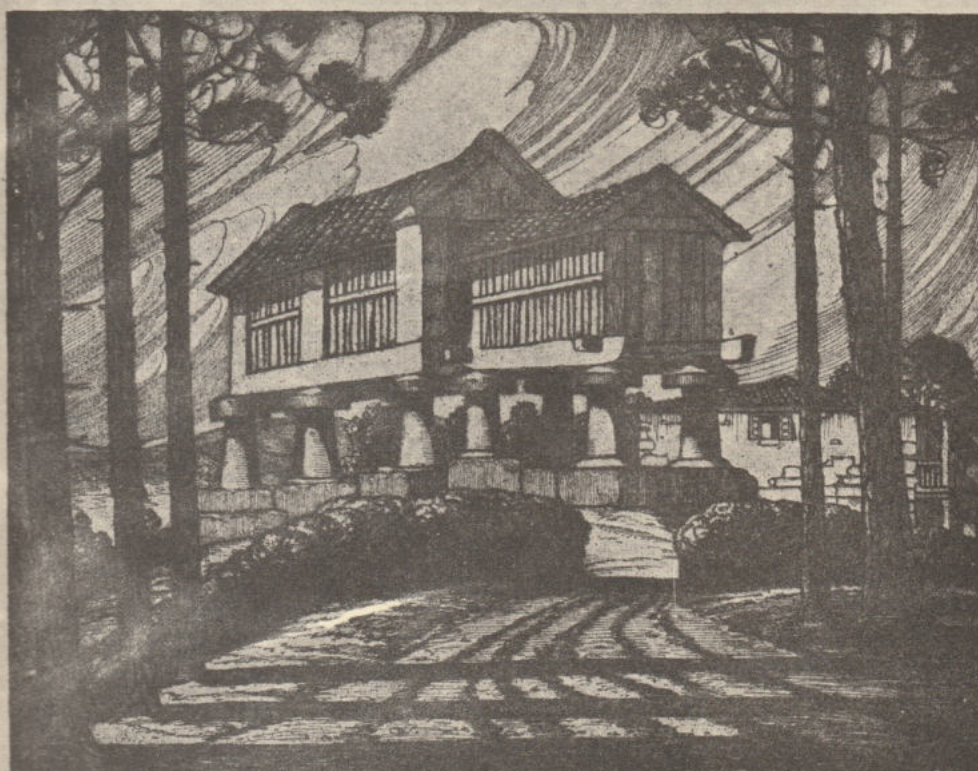
Eresbil (Archivo vasco de la música). “Sabino Ruiz Jalón Fondo A-39”. Acceso el 20 de abril de 2021. <https://www.eresbil.eus/sites/fondos/es/a039-sabino-ruiz-jalon/>.

ANEXOS

DOCE CANCIONES GALLEGAS

DEDICADAS A

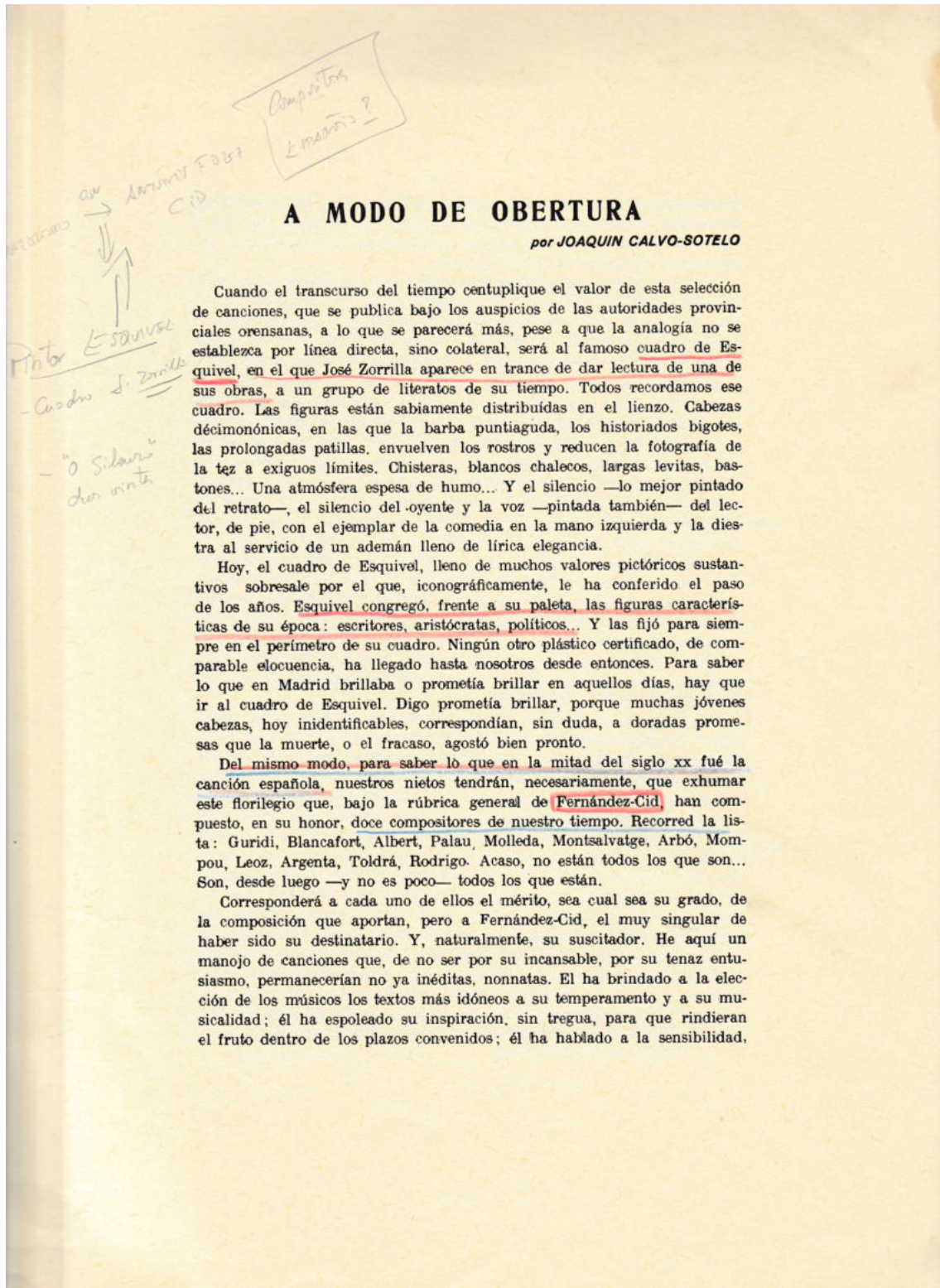
ANTONIO FERNANDEZ CID



Castro-gil

EDICION
DE LA
EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE
ORENSE

Anexo 2: Prólogo de Joaquín Calvo Sotelo a *Doce Canciones Gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid*



frecuentemente roma, de ciertos organismos locales, para que apadrinaran la múltiple ofrenda y la pusieran en franquía; él, en suma, ha sido el espiritual fecundador de este esfuerzo singularísimo, con tan escasos precedentes en el ancho mundo de las artes.

Ved, eso sí, con qué graciosa generosidad ha engrinalado a su tierra de origen con esas doce bellísimas rosas. Ved con qué desinterés ha pedido, no para sí, sino para la entrañable cuna gallega de que proviene, el homenaje de sus amigos, los músicos... Y ved, en suma, cómo ha llevado la voz de aquellos que saben cantar a la ronda de su amada patria chica.

Naturalmente, esas mercedes se consiguen, sólo, cuando se piden con estilo y con garbo. Sería otro el peticionario y muy otras las respuestas que recibiría. Pero no en vano Antonio Fernández-Cid ha ganado a pulso, en muchos años de sacerdocio crítico, la estimación, el cariño y el respeto del gregario, anárquico e iconoclasta censo de los músicos españoles. Desde largo tiempo atrás viene administrando a tirios y troyanos su insobornable justicia, y dando a Dios lo que es de Dios, y al César lo que es del César. Resulta difícil conseguir que el varapalo se acepte, y que el elogio se valúe de parte de quienes son sujetos pasivos de ambos, sin que o la vanidad herida o la ingratitud no se cosechen como únicas recompensas. Sólo cuando, hora tras hora, se comprueba la ética con que el crítico desempeña su función, la honda alegría con que aprovecha toda oportunidad de aplauso, y el malestar íntimo que precede a sus censuras, conviéndose en prestarle el asenso y la adhesión que le son debidas. Las doce canciones gallegas son doce cordiales apretones de manos que otros tantos compositores de nuestro tiempo, brindan a Antonio Fernández-Cid en prueba de amistad y de compañerismo.

Felicitémonos, los gallegos, de que Fernández-Cid haya sabido administrar tan inteligentemente esos afectivos sentimientos y los haya canalizado en derecha nuestra. Las nobles sombras de Curros, de Rosalía, Noriega Varela, Leiras Pulpeiro, expresen su júbilo por ver sus poemas amorosamente abrazados a los signos del pentagrama, de nuevo al aire, hechos trinos, trémolos, agudas notas, en una garganta de mujer. Celebran Cabanillas, Fernández Oxea, Risco, del mismo modo, esas nupcias con la música que acaso no soñaron nunca para sus versos, música en sí, pero de la que no se canta. Y alborocémonos, en suma, de que, siquiera por una vez, la ayuda de un organismo público haya fecundado este bellísimo logro que constituye la edición de las doce canciones gallegas, llamado hoy a brillar activamente en los escaparates de las tiendas de música y en los atriles de los concertistas, y a ganar, cuando su actualidad se disipe, largo hospedaje en bibliotecas, para alegría de los eruditos de mañana, a los que su encuentro ofrecerá engarzados, bajo una misma advocación, los doce nombres más expresivos de la música española de 1951, merced a este orensano Esquivel que es Antonio Fernández-Cid.

“LIEDER Y CANCIONES”

III

JOAQUIN RODRIGO, Y LA CANCION

Sábado, 20 de enero de 1951.

PROGRAMA

PRESENTACIÓN Y COMENTARIOS POR

ANTONIO FERNANDEZ-CID

PRIMERA PARTE

Tres canciones sobre textos antiguos :

<i>Muy graciosa es la doncella</i>	GIL VICENTE
<i>Romance de la Infantina de Francia</i>	ANÓNIMO
<i>Serranilla</i>	MARQUÉS DE SANTILLANA
<i>Coplas del pastor enamorado</i>	LOPE DE VEGA
<i>Cántico a la esposa</i>	SAN JUAN DE LA CRUZ

SEGUNDA PARTE

Canción gallega. (Dedicada a Fernández-Cid. Estreno).

Cuchillo.

Fino cristal.

Esta niña se lleva la flor.

Cuatro madrigales amatorios :

Con qué la lavaré.

Vos me matásteis.

De dónde venís, amore.

De los álamos vengo, madre.

SOPRANO : CARMEN PEREZ DURIAS

AL PIANO : CARMEN DIEZ MARTIN

“LIEDER Y CANCIONES”

IV
EDUARDO TOLDRA, Y LA CANCIÓN

Jueves, 25 de enero de 1951

PROGRAMA

PRESENTACIÓN Y COMENTARIOS POR
ANTONIO FERNÁNDEZ-CID

PRIMERA PARTE

Tres canciones populares para niños :

Con el picotín.
Perrita chica.
Lorenzo y Catalina.

Seis canciones clásicas :

<i>La zagala alegre</i>	PABLO DE JÉRICA
<i>Madre, unos ojuelos vi</i>	LOPE DE VEGA
<i>Mañanita de San Juan</i>	ANÓNIMO
<i>Nadie puede ser dichoso</i>	GARCILASO DE LA VEGA
<i>Cantarcillo</i>	LOPE DE VEGA
<i>Después que te conocí</i>	QUEVEDO

SEGUNDA PARTE

Canción gallega. (Dedicada a Fernández-Cid. Estreno).
Viñas verdes, junto al mar.
Canticel.
Canción del amor que pasa.
Mayo.

A la sombra del almez.

Canción del almez.
Canción de despedida.
Canción de cuna.
Canción del grumete.

SOPRANO : **CARMEN PEREZ DURIAS**

AL PIANO : **CARMEN DIEZ MARTIN**

Anexo 5: Programa de mano que incluye el preestreno de *O meu corazón che mando*

EL ATENEO BARCELONÉS SE COMPLACIE EN INVITARLE A LA CONFERENCIA-CONCIERTO QUE BAJO EL TÍTULO

«COMPOSITORES ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS: JESÚS LEOZ»

QUE SE CELEBRARÁ EL PRÓXIMO VIERNES, 9 DE FEBRERO, A LAS SIETE DE LA TARDE, EN SU SALÓN DE ACTOS (CANUDA, 6).

PRESTAN SU CONCURSO

CARMEN PÉREZ DURIAS (SOPRANO)

Y LA

AGRUPACIÓN DE CÁMARA DE BARCELONA

(PIANO: MARIA CANELA. VIOLINES: EDUARDO BOCQUET Y DOMINGO POUSA. VIOLA: LUIS BENEJAM. VIOLONCELLO: JOSÉ TROTTA.)

PROGRAMA

«LEOZ, MÚSICO Y HOMBRE»

POR

ANTONIO FERNÁNDEZ - CID

PRIMERA PARTE

«O meu corazón che mando». (Estreno). (Dedicada a F. Cid).
Verde, verderol. (Primera audición en Barcelona).
Romance.
Mañana como es de fiesta.
Triptico.
a) Por el aire van.
b) De Cádiz a Gibraltar.
c) A la flor, a la pitiflor.

AL PIANO: **JESÚS LEOZ**

Dos canciones antiguas, con acompañamiento de cuarteto de cuerda. (Primera audición en Barcelona)

a) Serranilla.
b) Villancico.

SEGUNDA PARTE

Cuarteto en la menor, para piano, violin, viola y violoncello.
(Primera audición en Barcelona)

Allegro con brio.
Coral variado. - Grave e solemne.
Lento. - Allegro grazioso.

Anexo 6: Noticia sobre el proyecto de la primera colección en la Revista *Galicia* del Centro Gallego de Buenos Aires

También en la ciudad hercalina fué inaugurada una exposición de óleos y dibujos del artista Fernando Iglesias Roura, que ha colgado en la Sala de la Asociación de Artistas, hasta cuarenta y tres obras. Entre ellas destacan los dibujos al pastel por la corrección de la línea y el color discreto con que están tratados.

En la misma capital ha expuesto una colección de 37 cuadros, el pintor orensano. Corral Díaz.

Se inauguró igualmente en la Asociación de Artistas, una exposición de pinturas de Joaquín Domingo.

PANORAMA MUSICAL

Aquí hemos hablado ya del proyecto de un cuaderno de canciones gallegas, escritas por músicos no nacidos en Galicia, que pretendía reunir el crítico Antonio Fernández Cid. De hecho, el cuaderno existe. Sobre versos de poetas gallegos, el grupo más escogido de músicos hispanos de la hora actual, ha compuesto las canciones. Dos de ellas han sido dadas a conocer recientemente en Madrid, en el curso de una conferencia dictada en el Ateneo.

El ensayo no es, desde luego, nuevo, pero tiene su interés. Lo característico del mismo es el deseo de observar como siente en gallego un músico que no lo es. Se trata, pues, de una aportación importante a nuestra música, como lo

fué la de Guridi, en cuya obra "La Meiga" hay páginas musicales que debieran ser más conocidas y estudiadas por cuantos han intentado o intentan alcanzar para la música gallega la alta calidad artística que la haga universal.

La veterana coral polifónica coruñesa, "Follas Novas" ha actuado con un concierto a base de canciones nuevas, y de otras ya conocidas. En la primera parte del recital, sobresalieron el "Canto de pandeiro de Cayón", y "A rianxeira", pieza musical armonizada por el director de la agrupación.

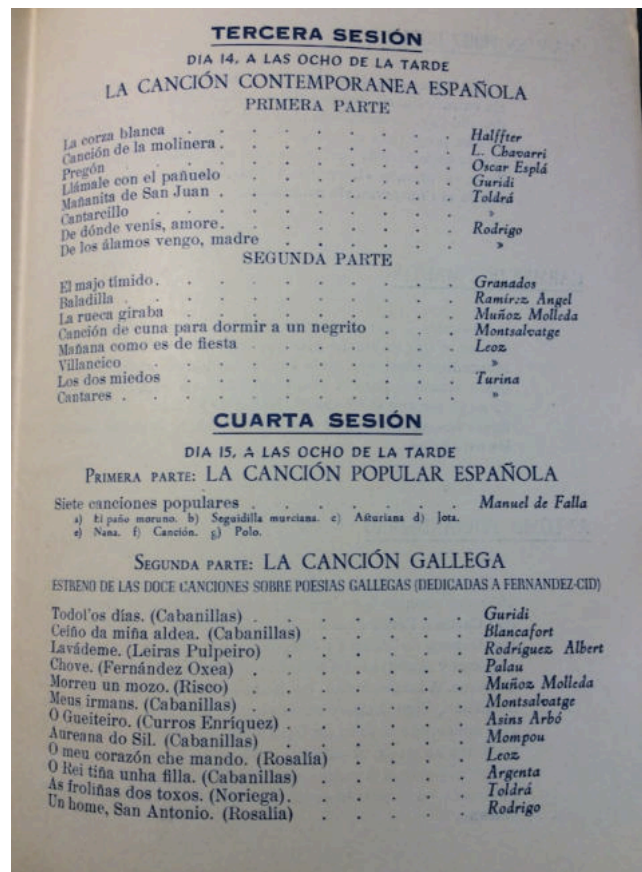
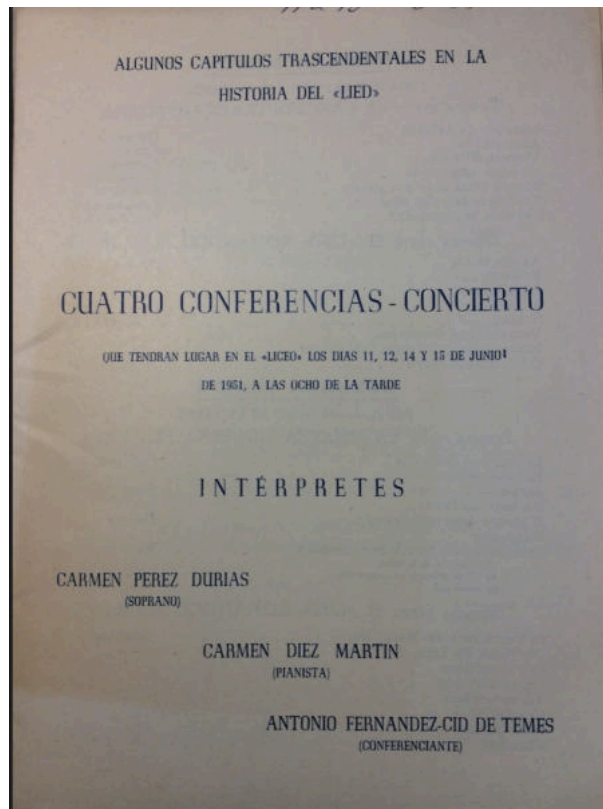
Al final del programa fueron interpretadas la muiñeira "¡Arriba!", "Miña Rula", "Miña Estrela", y el "Himno Gallego", que se aplaudieron calurosamente por el numeroso público que asistió al concierto.

En Santiago, en el Capitol, ha interpretado al piano un selecto programa, el pianista orensano Antonio Iglesias. El programa, compuesto esencialmente a base de obras de Beethoven, Debussy y Falla, fué interpretado magistralmente por el concertista, en versiones personales de gran originalidad.

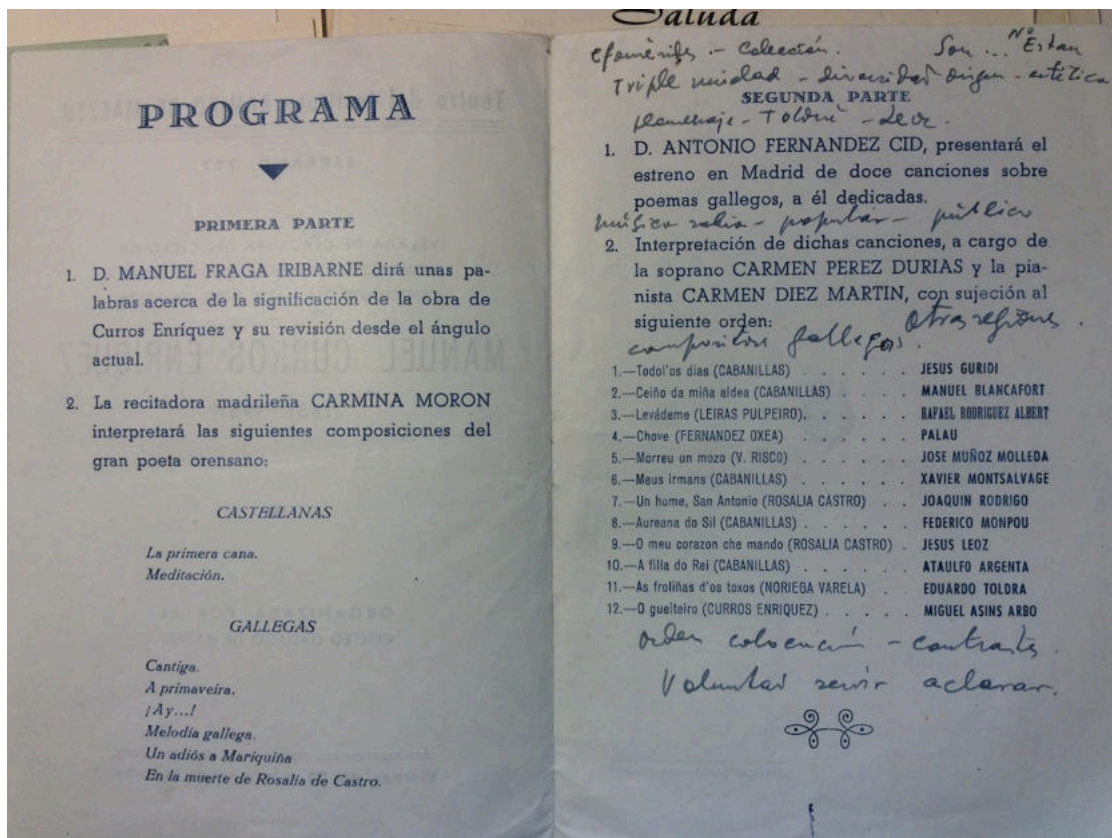
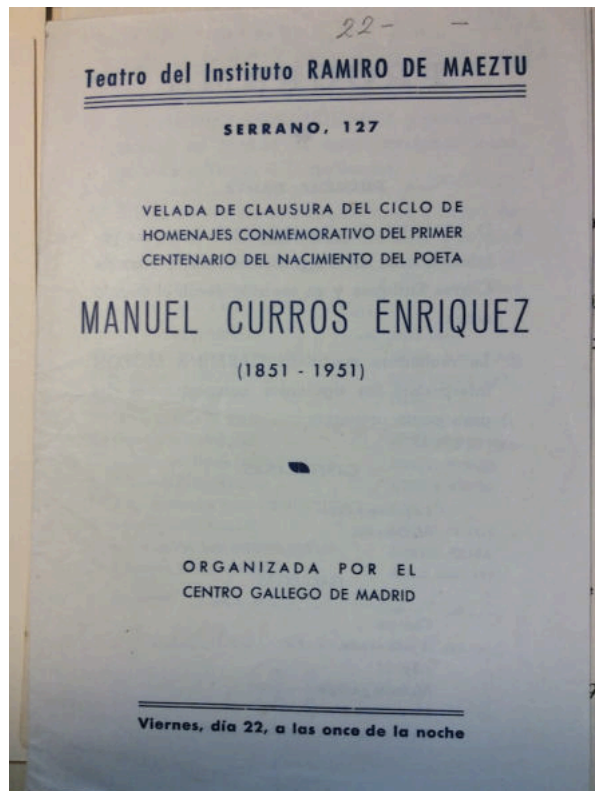
Con motivo de haberse celebrado recientemente el cuarto aniversario de la muerte de Baldomir, un escritor ha dicho lo siguiente:

No es cosa de hacer una crítica de

Anexo 7: Programa de mano del estreno de *Doce canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid* en Ourense



Anexo 8: Programa de mano del estreno de *Doce canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid* en Madrid



tiendose los aplausos, que S. A. R. compartió con Consuelo Rubio y Carmen Díaz Martín, siempre notable colaboradora al piano.

ESTRENO DE LAS CANCIONES GALLEGAS DEDICADAS A FERNANDEZ-CID

Hoy se rinde un cordial y justo homenaje a Antonio Fernández-Cid, galardonado con la cruz de caballero de Isabel la Católica en virtud de sus méritos como defensor y propulsor de la música patria; y anoche, como una magnífica demostración de aquéllos, se estrenaron en Madrid doce canciones sobre textos gallegos, debidas a la inspiración de nuestros mejores compositores y dedicadas al querido y admirado compañero.

Citaremos, acuciados por la falta de espacio, las más representativas: la de Guridi, página lograda de un gran músico; las de Rodríguez Albert y Federico Mompou, suaves y delicadas; la de Rodrigo, gracia, ingenio, pícaro habilidad; la de Muñoz Molleda, fina y descriptiva en sugestiva armonización, y la de Toldrá, profunda y hermosa.

Carmen Pérez Durias superó gallardamente escollos y dificultades, maestra, como tantas veces, en el bien decir, y Carmen Díez Martín estuvo a su altura.

Antonio Fernández-Cid, feliz prologuista y mentor de cada una de las canciones, anecdótico y sencillo, se hizo aplaudir fervientemente por la distinguida concurrencia que llenaba el amplio salón del Ramiro de Maetzú.

Manuel Fraga dedicó el homenaje a Curros Enríquez y a Fernández-Cid, y Carmina Morón recitó con singular acierto una selección de poesías castellanas y gallegas.

J. ESPINÓS ORLANDO



Con motivo
matador de
ban don Se
el rest
La Direcció
invitar a tod
que visi

Anexo 11: Artículo inédito de Antonio Iglesias Vilarelle sobre el estreno de la primera colección en Ourense (cedido por José Antonio Cantal)

MUSICALIA

Uno de los acontecimientos de mayor trascendencia para la vida artística de Galicia en estos últimos años, ha sido el ciclo de conferencias desarrollado en el pasado mes de junio en el "Liceo" de Ourense, a cargo del escritor y destacado crítico musical Antonio Fernández Cid. Sus disertaciones, seguidas con el mayor interés por un público ejemplarmente numeroso, versaban sobre "Algunos capítulos trascendentales en la historia del lied". Así, en la canción clásica italiana, en el lied romántico alemán, la melodía moderna francesa, la canción contemporánea y la popular española, con el estreno de doce canciones sobre poesías gallegas, se recogían las formas más características en la evolución de lo que en la historia de la Música se conoce por la canción y el madrigal acompañados.

No será necesario advertir que, de todos los programas, el que más interés despertaba en nosotros por su novedad, era el último, en el cual se darían a conocer las doce canciones sobre poesías gallegas, y su gestación musical, puesto que todas ellas habían sido dedicadas por sus autores a Fernández Cid, quien, efectivamente, manifestó en sus sugestivos comentarios a esta audición que su deseo al invitar a los más destacados compositores españoles de la hora actual, precisamente no gallegos, a colaborar en ésta que podríamos llamar ya antología, no ha sido otro que el de contribuir a que en el cuadro de la moderna canción peninsular, la poesía gallega estuviese magistralmente representada como homenaje debido a su secular alcurnia lírica.

Todo'os días, poema de Cabanillas y música de Guridi; Ceño da miña aldea, con texto también de Ramón Cabanillas, música de Blancafort; Levídeme, de Leiras Pulpeiro, música de Rodríguez Albert; Chove, de Fernández Oxeo y música de Palsu; Morreu un mozo, de Vicente Risco, con música de Muñoz Mollada; Meus irmáns, de Cabanillas, musicada por Montsalvatge; el poema de Curros Enríquez, Coiteiro, música de Asina Arbó; Aureana do Sil, de Cabanillas, con música de Kompou; O meu corazón che mando, texto de Rosalía, música de Leoz; el poema de Cabanillas, O rei tina unha filla, con

música de Arpent; As follas dos tomos, de Borriago, conxunta por Tolodrú, y, por último, Un home, San Antonio, de Rosalís, con música de Joaquín Rodrigo.

Nunca hecho relación de los doce títulos y de sus autores, pero que desde ahora cuenta Galicia con otras tantas canciones, cualquiera de las cuales es digna de figurar en programas de concierto al lado de las más selectas creaciones del género.

Difícil sería enjuiciar el valor estético de cada obra sobre la base de una primera audición, y sin poder examinar las partituras, hasta ahora inéditas; nos contaremos con señalar que Dois loas más, de Guadú, como Quilón, de Asina Arco, son evidentemente las únicas composiciones de la colección que se desmenuven alrededor de algún motivo popular; utilizado y nostálgico en Guadú, exerto evocar de nuestros concisioneros y autor de la más valiosa página sinfónica de música gallega: el "intermezzo" de La Ulla; más vulgaros los temas empleados por el segundo, y sobriamente tratados, serán siempre que su obra sea la mejor comprendida de la colección, por el gran público de Galicia.

Las restantes, son gallegas únicamente por su texto literario. Muy bellas de composición y color, se muestran algunas agilizadas en la adaptación al poema; así la de Rodrigo, Un home, San Antonio, con un humor musical lleno de novedad y gracia, pero con unas dificultades de dicción para la tiple, dignas de encomendarle su resolución venturosa al mismo San Antonio; pero el máximo reflejo poético en la adaptación al texto, lo notamos en Marzo un mes, de María Colleda. Las breves estrofas de Risco son seguidas por el compositor con el más fiel cuidado en sus cambiantes estímulos emotivos, dando con ello lugar a la creación de una "suite" diminuta, donde la unidad apenas se vislumbra a través de su elegante e inquieta armonía.

Aureana de Sil, de Nono, o rei tiño unha filla, de Arpent, y As follas dos tomos, de Tolodrú, son delicadísimas composiciones que ellas solas podrían integrar un bello tríptico de cámara con diseños melódicos de trazo fino, sobre fondo tímido, y lejanías evocadas en suaves cromatismos con retornos a lo modal, sobre todo en el primero, e par-

con estas páginas como paradigma formal de nuestra canción acompañada.

Se comprende bien que nos referásemos a la elegante y hábil manera de tratar una melodía, a la modernidad y colorido de su base armónica y, sobre todo, a la lógica conexión de música y texto para expresar la misma idea poética; pero, sin desear la universalmente contemporánea como evolución tímida en el arte de escribir, y dentro ya de lo que quisiéramos llamar música gallega, ¿puede esperarse de esta ausencia de galleguidad la creación de una escuela propia, auténticamente nuestra? Creemos que no.

Pronto se editarán estas doce canciones, y con su aparición, surgirán interesantes comentarios en torno a la orientación estética de nuestra música, tanto de cámara como sinfónica. Será entonces el momento previsto por Fernández Cid, en el cual los compositores gallegos estimulados por los forasteros, emprenderán una ruta segura en la consecución de una obra por todos esperada.

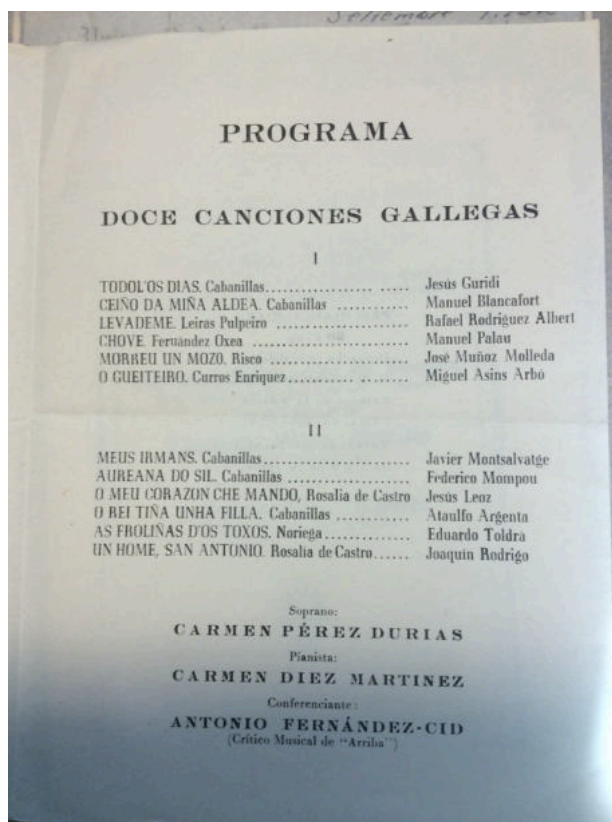
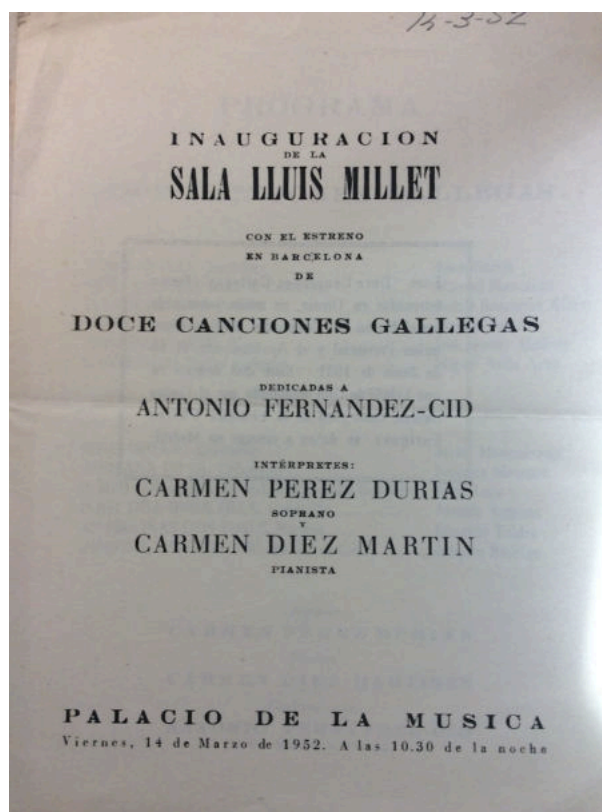
A la labor erudita y patriótica de nuestro ilustre paisano Fernández Cid, cabe poner un ligero reparo. Dece son los músicos seleccionados, contemporáneos y modernos en su manera de concebir y tratar la canción; los nombres de los poetas representados en menor número, se reiteran, y en ellos no corre parejas frecuentemente la moderna concepción de la poesía y su expresión, con la novedad de la música, que debiera inspirar aquélla; esto tratándose de una lengua cuyo número y calidad de poetas (ciertamente poco divulgados, y cuya esto en detrimento del compilador) la colocan en estos últimos años en un primer plano de la poesía peninsular.

Las ilustraciones musicales a cargo de la soprano Carmen Pérez Durán, acompañada al piano por Carmen Díaz Martín, han sido ciertamente de excepción; no es posible dentro de la variedad de escuelas, de estilos y hasta de idiomas, cuidar con mayor arte la manera de decir; ritmo justo, impostación adecuada y fidelidad expresiva. Al final de esta conferencia-concierto, nos ofreció como ofrenda a los viejos maestros, la excelente interpretación de As tres amoreas, de Baldomir, acogida por el auditorio con una fervorosa ovación.

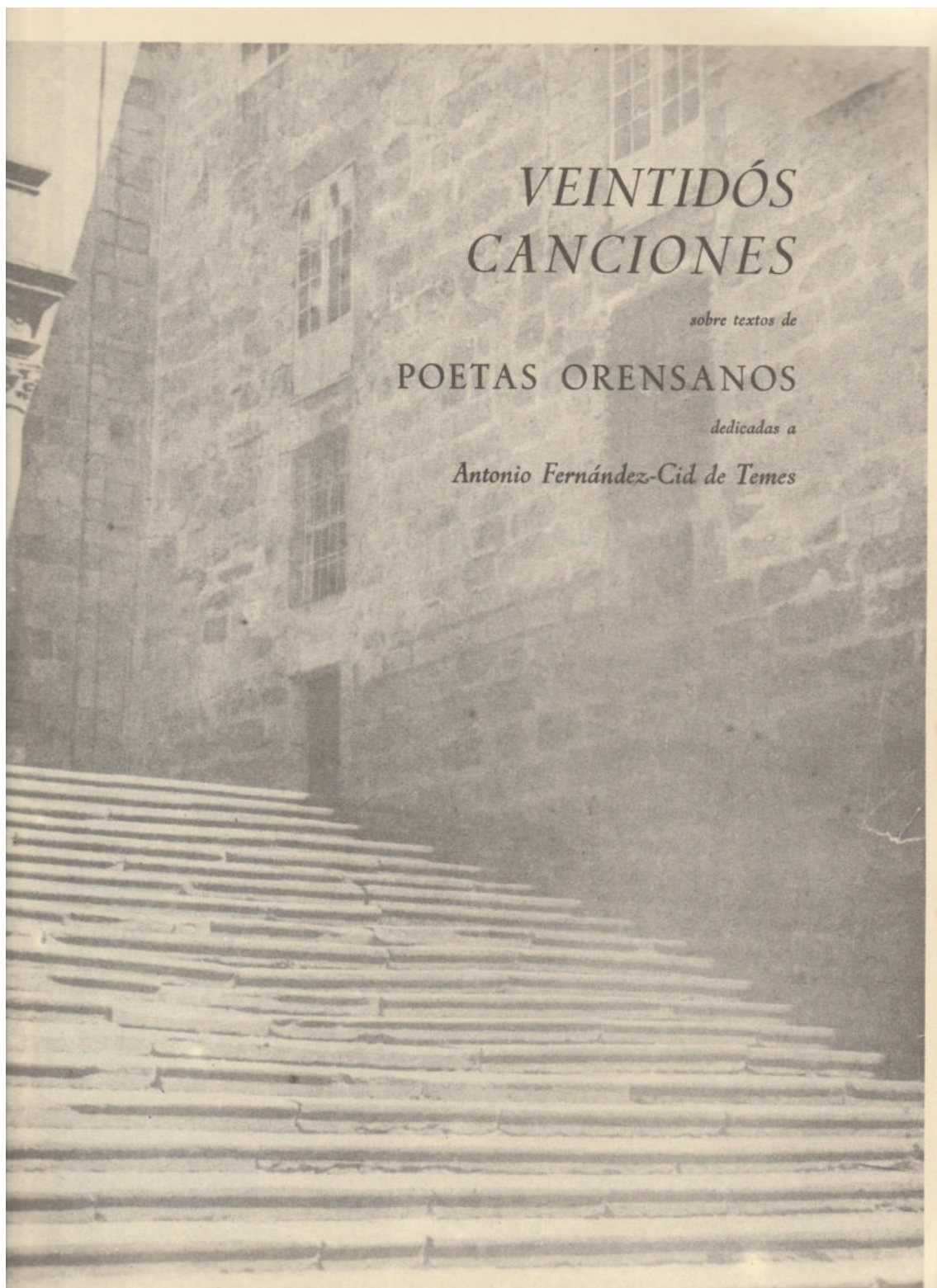
Fernández Cid, debiera repetir estas conferencias, sobre todo la última, en Buenos Aires, tanto para conocimiento de nuestros paisanos allí residentes, como para dar lugar a hablar y, mejor aún, escribir a músicos y escritores. Sería interesante.

Antoni J. BARRAL VILARDELL

Anexo 12: Programa de mano del estreno en Barcelona de las *Doce Canciones Gallegas* dedicadas a Antonio Fernández-Cid



Anexo 13: Portada de *Veintidós canciones sobre textos de poetas orensanos dedicadas a Antonio Fernández-Cid*



Anexo 14: Prólogo de Vicente Risco a *Veintidós canciones sobre textos de poetas orensanos dedicadas a Antonio Fernández-Cid*

P R Ó L O G O

HE aquí una extraordinaria antología.

Antonio Fernández-Cid ha recabado de autores orensanos estos poemas y logró que los más insignes compositores españoles los convirtiesen en canciones. Han sido cantadas en Orense, en la inauguración de nuestro Conservatorio, y ahora se publican bajo el patrocinio de la Marquesa de Alta Gracia y la dirección de Antonio Iglesias.

Los poemas no han sido escritos especialmente para este fin, ni siquiera, en la mayor parte de los casos, con pretensiones de celebridad. Son, seguramente, espontáneas expansiones líricas, nacidas de alguna emoción que asaltó al poeta en un momento feliz. Casi puede asegurarse que ninguno de ellos esperaba la gracia de una consagración musical. Los poetas se han encontrado, sin duda, sorprendidos por la invitación de Antonio Fernández-Cid, que los llamaba a este premio, mensajero de un Parnaso de alta categoría.

Nos recuerda los viejos cancioneros galaicos, que hoy duermen en bibliotecas ilustres reunidas por Papas, por Reyes y por sabios. Las canciones de los poetas orensanos de hoy se cantarán ante públicos selectos, como las de Martín Codax y las de Torneol.

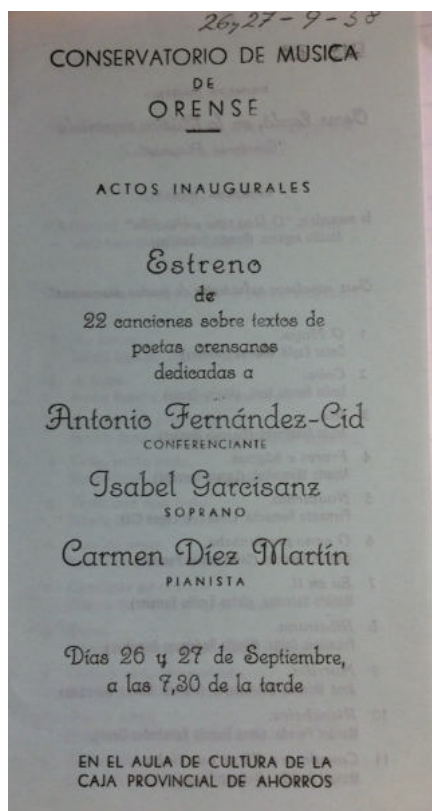
Cumplirán así el destino natural de la poesía, que nació para ser cantada, para tener en la música su coronación y participar de su universalidad. Es un poco como una emancipación, una evasión hacia un mundo menos material que el del papel y la letra impresa, en el que la poesía se encuentra, en cierto modo, prisionera, desde que, en lugar de ser compuesta para cantar, se escribe tan sólo para leer. Cantada, asciende del mundo siempre demasiado intelectual de la vista al mundo emocional y trascendente del oído, en el que puede llegar a lo más profundo de las almas.

Por la música se cantarán estas poesías hechas canciones, como se cantaron las de los poetas gallegos de siglos distantes, y el nombre de Orense irá unido a ellas. Nosotros podemos oírlas, aquí mismo o muy lejos, en donde la distancia nos estimule a avivar el recuerdo y a evocar dentro de nosotros nuestro Orense transfigurado.

Y ni una palabra más, porque ante la magnitud del regalo, huelga toda elocuencia.

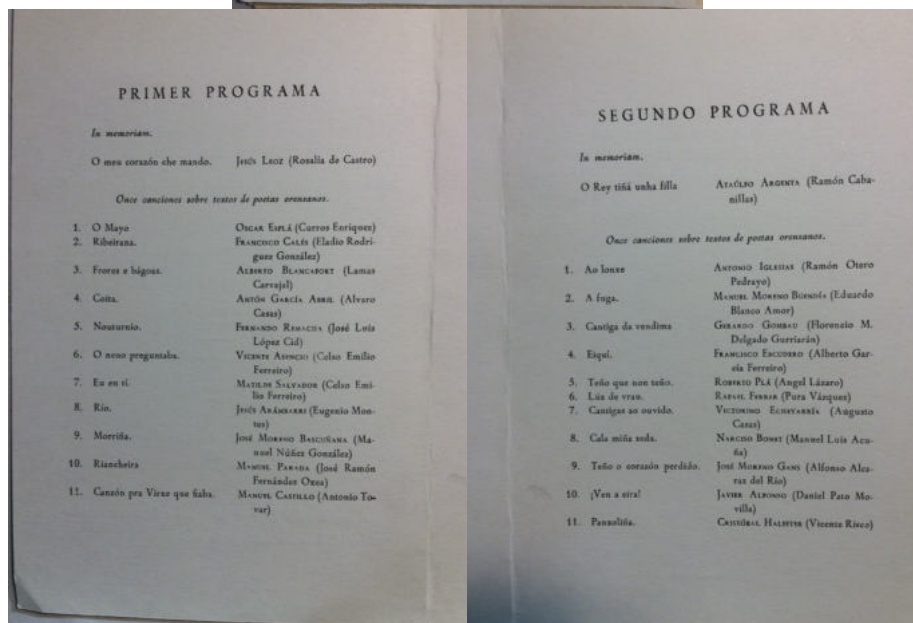
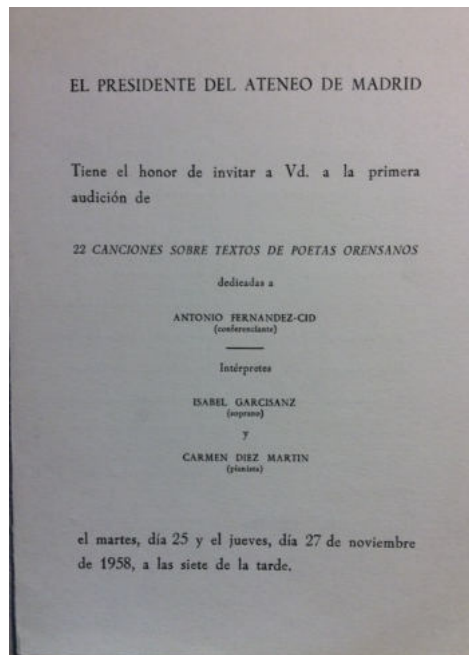
V I C E N T E R I S C O

Anexo 15: Programa de mano del estreno de *Veintidós canciones sobre textos de poetas orensanos dedicadas a Antonio Fernández-Cid* en Ourense



PRIMER PROGRAMA		SEGUNDO PROGRAMA	
<i>In memoriam.</i>		<i>In memoriam.</i>	
O meu corazón che mando.	Jesús Lloz (Rosalía de Castro)	O Rey tiña unha filla	ATAÚLFO ARGENTA (Ramón Caballitas)
<i>Once canciones sobre textos de poetas orensanos.</i>		<i>Once canciones sobre textos de poetas orensanos.</i>	
1. O Mayo	OSCAR ESPLÁ (Curros Enríquez)	1. Ao lonxe	ANTONIO IGLESIAS (Ramón Otero Pedrayo)
2. Ribetrans.	FRANCISCO CALÉS (Eladio Rodríguez González)	2. A fuga.	MANUEL MORENO BUENDÍA (Eduardo Blanco Amor)
3. Frorcos e bígoas.	ALBERTO BLANCAFORT (Lamas Carvajal)	3. Cantiga da vendima	GERARDO GOMBAU (Florencio M. Delgado Gurriarán)
4. Coita.	ANTÓN GARCÍA ABREU (Alvaro Casas)	4. Eiqui.	FRANCISCO ESCUDERO (Alberto García Ferreiro)
5. Nouturnio.	FERNANDO RIBACHA (José Luis López Cid)	5. Teño que non teño.	ROBERTO PLÁ (Ángel Lizaro)
6. O neno preguntaba.	VICENTE ASINICIO (Celso Emilio Ferreiro)	6. Lúa de vran.	RAFAEL FERREX (Pura Viéquez)
7. Eu en ti.	MATELO SALVADOR (Celso Emilio Ferreiro)	7. Cantigas ao ouvido.	VICTORINO ECHIVARRÍA (Augusto Casas)
8. Río.	JESÚS ARÁMBARRI (Eugenio Montes)	8. Cala miña sedz.	NARCISO BONET (Manuel Luis Acuña)
9. Morriña.	JOSÉ MORINO BASCUSAÑA (Manuel Núñez González)	9. Teño o corazón perdido.	JOSÉ MORENO GANS (Alfonso Alezras del Río)
10. Riancheira	MANUEL PARADA (José Ramón Fernández Oxeo)	10. ¡Ven a eira!	JAVIER ALFONSO (Daniel Pato Movilla)
11. Canción pra Virxe que fiaba.	MANUEL CASTILLO (Antonio Tovar)	11. Pansoliña.	CASTÓRAL HALFFTER (Vicente Risco)

Anexo 16: Programa de mano del estreno de *Veintidós canciones sobre textos de poetas orensanos dedicadas a Antonio Fernández-Cid* en Madrid



Anexo 17: Artículo en la revista *Ritmo* sobre la I edición de Música en Compostela que incluyó la asistencia al estreno de la segunda colección entre sus actividades

Notas gráficas del Curso

Alicia Larracha atenta a la audición de su alumno. Hace las revisiones interpretativas de gran valor pedagógico.

Andrés Segovia, con la guitarra en sus manos, trata por frente a su alumnado, abismado en respeto y temor, en una de sus clases históricas.

Un grupo de alumnos, captado por nuestro redactor gráfico, en un momento de atención concentrada.

Antonio Iglesias, primer Director del Conservatorio de Orense, docto y comprometido con los repertorios españoles, sus interpretaciones de su discípulo.

Federico Mompon, el compositor universalmente admirado, da, de una manera íntegramente práctica, una clase de interpretación de sus obras.

La escribe a la izquierda y de izquierda a la derecha.

ACTOS ESPECIALES CELEBRADOS CON MOTIVO DEL CURSO

- Audición a cargo de la Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra, bajo la dirección de su titular, maestro Iglesias Vila, el 20 de septiembre, en el Palacio Provincial.
- Concierto Sacro por la Schola Cantorum del Monasterio de Poyo, el 20 de septiembre, en la iglesia de dicho Monasterio, y asistencia a la Salve sabatina que tradicionalmente se canta en dicho Monasterio.
- Concierto a cargo de Alicia de Larracha, en los salones del Hostal.
- Conferencias sobre música medieval, a cargo de Mosén Agustín Inglés; la primera, sobre el *Códice Calixtino*, y la segunda, sobre *Las Cantigas de Alfonso X el Sabio*.
- Exposición bibliográfica musical en el recinto del Hostal, en la que se exhibían catálogos, monumentos de la musicología española, antiguos textos musicales, historias generales de la música, literatura sobre música, estudios, monografías, memorias, biografías, cancioneros y revistas.
- Asistencia al concierto inaugural del Conservatorio de Orense, confiado a la soprano Isabel Garcissuz, que estrenó las *Reunidas*: Canciones de compositores de la actualidad, dedicadas a Antonio Fernández-Cid.

LOS ALUMNOS también opinan

JUAN PADROSA
Alumno de Piano

—Las condiciones de estudio y de recogimiento necesarias para un buen rendimiento pedagógico pueden mejorarse en futuros cursos, ¿de qué modo?

—En primer lugar, agradecer a Relaciones Culturales la celebración de estos Cursos de Interpretación de nuestra Música.

Creo que el plan pedagógico podrá mejorarse cuando los Cursos tengan mayor amplitud y se nos den facilidades a los pianistas para trabajar sobre las enseñanzas recibidas.

Es preciso tengan una duración de mes o mes y medio, y se celebren en una época conveniente para todos.

DE LA MUSICA ESPAÑOLA

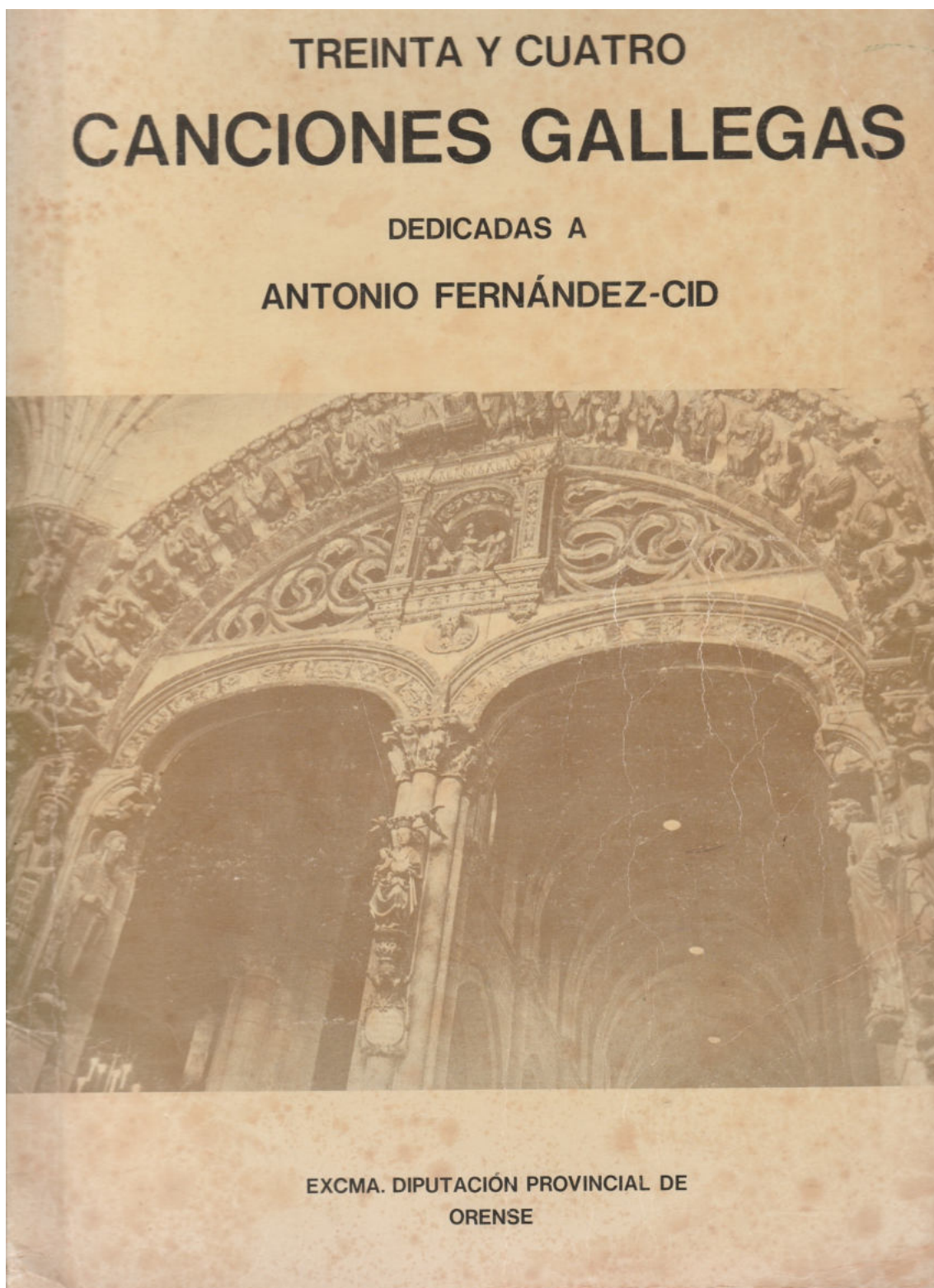
FRANCISCA CALLAO
Alumna de Canto

—Las condiciones de estudio y de recogimiento necesarias para un buen rendimiento pedagógico pueden mejorarse en futuros cursos, ¿de qué modo?

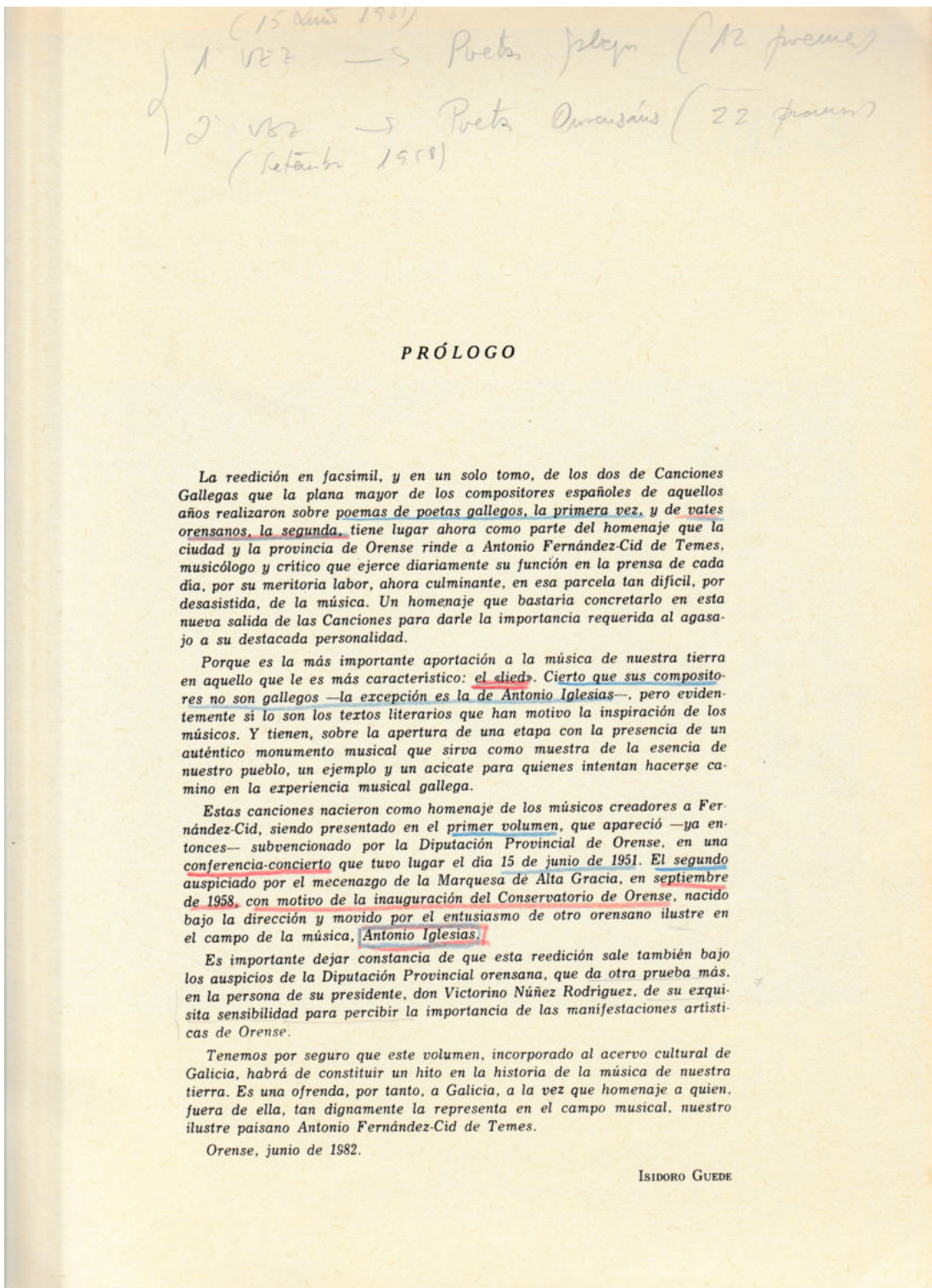
—Creo que se puede mejorar espaciando las clases más; es decir, que haya más tiempo libre.

RITMO 15

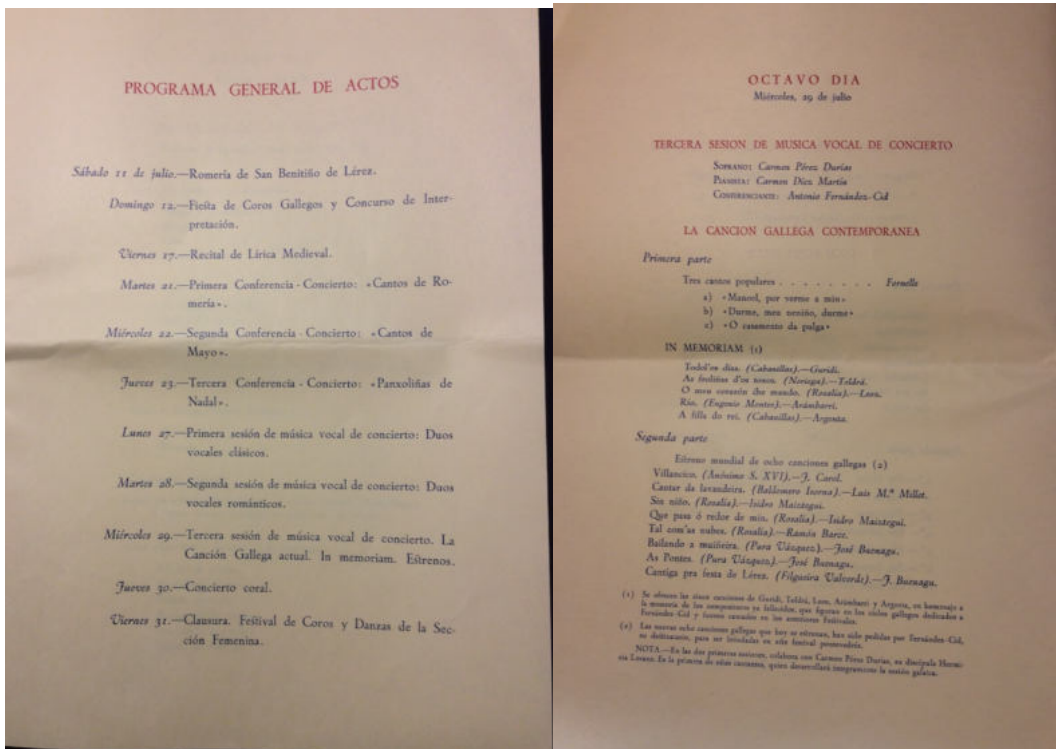
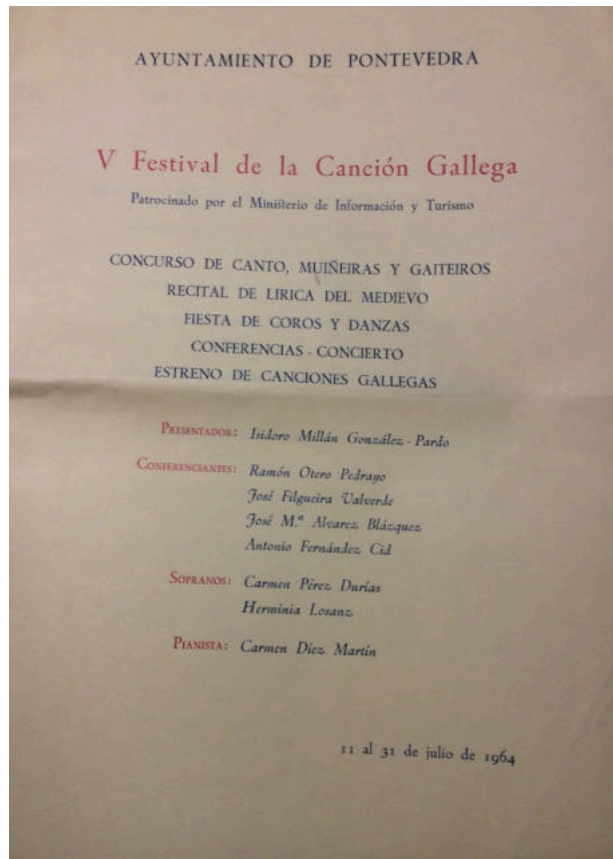
Anexo 18: Portada de la edición conjunta de las dos primeras colecciones (1982)



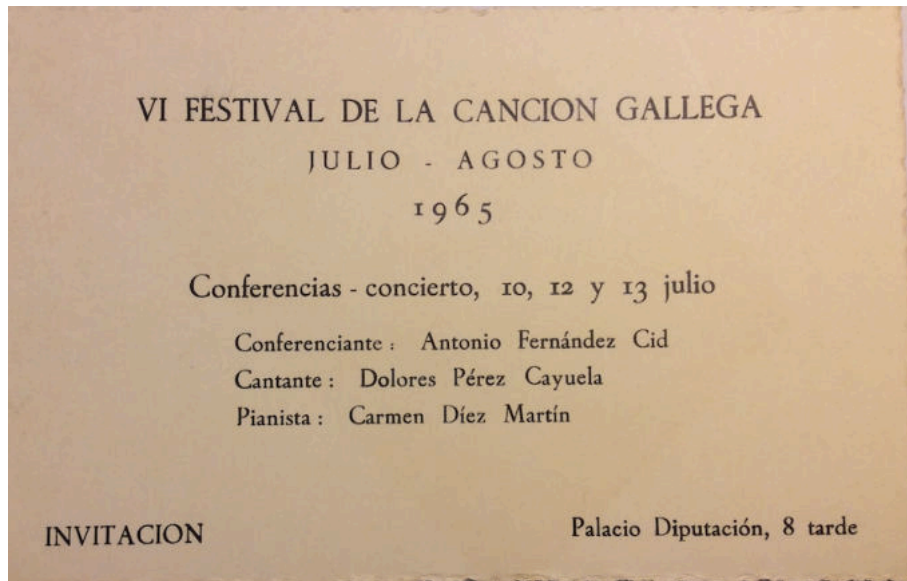
Anexo 19: Prólogo de Isidoro Guede al volumen de 1982



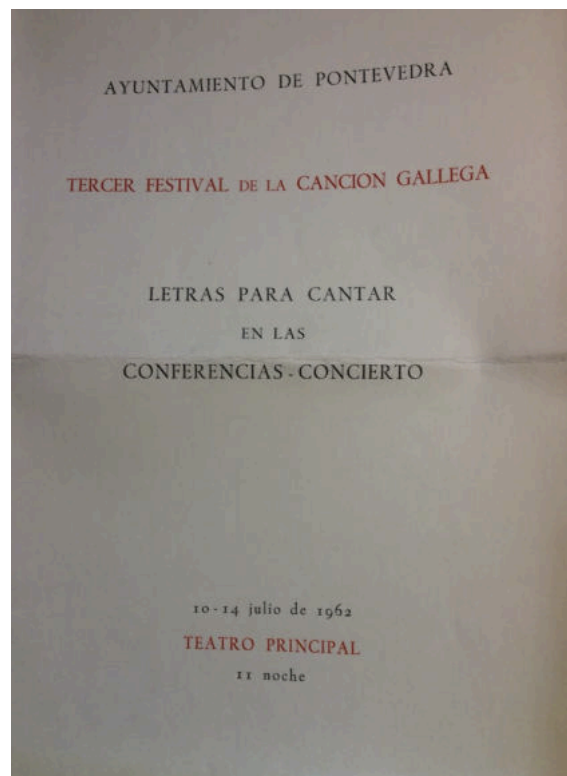
Anexo 20: Programa del V Festival de la Canción Gallega de Pontevedra (1964)



Anexo 21: Invitación para acudir al Festival de la Canción Gallega de Pontevedra



Anexo 22: Portada del cuaderno con las letras de las canciones interpretadas en el Festival de la Canción Gallega de Pontevedra



encuentran los restos de su lápida; aprobándose la liquidación ingresada provisionalmente por tal concepto, que asciende a seiscientos cincuenta pesetas.

A D. Yulio Zabada Lorenzo, para renovar por otros cinco años el alquiler del nicho de propiedad municipal señalado con el n.º 32, zona 3.ª, pla. 2.ª, donde se encuentran los restos de D. Jaime Zabada Lorenzo; aprobándose la liquidación ingresada provisionalmente por tal concepto, que asciende a ochocientos pesetas.

ABASTECIMIENTOS Y TRANSPORTES

MERCADO DE
ABASTOS

Visto los informes emitidos en las respectivas instancias y accediendo a lo que en las mismas se intercede, la Comisión Municipal Permanente acuerda concederles con carácter provisional las liquidaciones basadas del Mercado de Abastos.

A D.ª Teresa Gama Lafuente, la n.º 101 de la planta baja, y debiendo abonar un canon mensual de 40'00 pesetas, distribuidas por decenas de 13 pesetas las dos primeras y catorce la última.

A D.ª Rosa Consuelo Foderoid, la n.º 223 de la planta alta del Mercado, de categoría especial interior, debiendo satisfacer un canon de 50 pesetas mensuales, distribuidas por decenas de 17'00 pesetas las dos primeras y 16'00 pesetas la última.

A D.ª Agrima Torres Porto, las bancadas 21 y 23 de la planta alta del Mercado, de primera categoría, interiores, y debiendo satisfacer un canon mensual de 100'00 pesetas por las dos, distribuidas por decenas de 33 pesetas las dos primeras y 34'00 la última.

BAJA PUESTO MIER-
CADO

Visto lo informado en instancia que presenta D.ª Aurora Eménila Guntín y accediendo a lo que intercede, la Comisión Municipal Permanente acuerda darle de baja en el edificio de la caseta n.º 14 de la planta alta del Mercado de Abastos y bancada n.º 200 de 3.ª categoría de la misma planta, y debiendo requerir a la misma para que entregue las llaves.

CULTURA, DEPORTES Y FESTEJOS

FESTIVALES DE
ESPAÑA

Dada lectura a comunicación del Ministerio de Información y Turismo sobre participación de Pontevedra en los Festivales de España, se aprueba la siguiente respuesta según informe de la Comisión de Festivales, Deportes y Turismo: "Antes de cubrir la solicitud y de permanecer incorporada a la organización que, en pro de la cultura popular, inició y mantiene ese Ministerio, queremos subrayar, profundamente dolidos, el trato de desigualdad que en estos dos años se ha venido dando a Pontevedra que, a pesar de haber organizado más espectáculos que ninguna otra ciudad gallega, no ha logrado recibir un céntimo de subvención. No puede depender del número ni de la calidad de los actos pero ni aún el "Festival de la

Comisión Gallega, que mantiene su pureza artística sin mezcla de mercantilismo publicitario, ha merecido la ayuda que no se repartía a otras ciudades.

El nombre de Pontevedra, incorporado con tanta satisfacción a los Festivales, dejó de figurar en ellos, no por la voluntad del Ayuntamiento ni de la Comisión de Festivales sino como justísima reacción ante una actitud que se contradice incluso con las alentadoras respuestas recibidas a las peticiones de ayuda económica.

Con este motivo nos es muy grato en cambio subrayar nuestra satisfacción por la calidad de la mayoría de los espectáculos que, con las inevitables excepciones, superaron muchas veces las esperanzas puestas en ellos."

Se dio cuenta y quedó enterada la Comisión Municipal Permanente de comunicación del Regente de la Graduada anexo a la Escuela del Magisterio haciendo constar la satisfacción y gratitud del personal docente y alumnado de dicho Centro hacia esta Corporación municipal por el envío del material y mobiliario preciso para el funcionamiento del comedor escolar, y participando, asimismo, que próximamente se inaugurará tal comedor.

HACIENDA

En vista de lo informado, la Comisión Municipal Permanente acuerda aportar la certificación n.º 1 por obras de urbanización de la calle Santa Clara y carretera de Santa Margarita, que con fecha 2 de los corrientes formula el director de las mismas, Ingeniero municipal D. José María Gómez Aguirre Lima, y por la que se acredita, a buena cuenta, al contratista de dichas obras, Benito Iglesias, Construcciones, S.A., la cantidad líquida de doscientas veintidós mil cuatrocientas noventa y cinco pesetas con cuatro centimos, las cuales se librarán con cargo al capítulo 11, art. 3.º, partida 17 del Presupuesto extraordinario "F".

Dada cuenta de escrito que dirige el Presidente de la Junta parroquial de Puenteampayo, dando traslado del acuerdo adoptado por dicha Junta, por el que interesa que se le fije un cupo para tal parroquia por el concepto de viños y abastollos, en proporción a los que se le fijan a otras parroquias de similar categoría, y visto los informes emitidos, en los que se hace constar que heba la comparación de cada una de las parroquias y de la superficie de viñedo, estiman que la cifra a señalar es la de diecinueve mil pesetas, de las que doce mil habían de distribuirse entre las

MATERIAL ESCOLAR

CERTIFICACION OBRAS URBANIZACION CALLE SANTA CLARA

CONCIERTO VINOS PUENTEAMPAYO

MUSICA

«REQUIEM» POR EL FESTIVAL PONTEVEDRES DE LA CANCIÓN GALLEGA

Escribo desde Galicia y en la fiesta de San Benitoño, el "milagreiro" San Benitoño de Lérez. Por estas fechas, en tradición sostenida varios años a lo largo de todos los anteriores, Pontevedra celebraba su Festival de la Canción Gallega. Era un festival "distinto", no multitudinario; incluso no libre por completo de reservas en el juicio de algunos sectores, so pretexto de la fidelidad "folklorica"; un festival que en nada recordaba el mundo de los nacionales de la canción ligera con muchísimos medios, enorme propaganda y luchas más o menos soterradas, a los que desde 1967 y con cifras muy parecas—irrisorias comparativamente—ha decidido unirse Pontevedra con la singularidad plausible de velar también, eso sí, por el carácter gallego de la canción ligera que concurre, y sin prescindir de un festival "de número": uno de los tantísimos, parecidos como un huevo a otro, entré los que animan la geografía española. El otro, el festival a que me refiero, tenía con sólo unos centenares de adictos una finalidad básica y otra secundaria, también permanente. Esta última la de celebrar algunas sesiones que enmarcasen la que podríamos llamar protagonista, en las que pudiéramos llamar número de "hiedra" y canciones de concierto de todas las épocas y países. La esencia, con todo; la razón de ser del empeño, buscaba no ya el conocimiento y difusión, sino la creación de un repertorio de canciones gallegas de concierto.

Escribo a conciencia de que algún espíritu mequino pueda pensar que el tema se defiende tan sólo porque está ligado a un personal esfuerzo y una dedicación entusiasta, con punto de partida en Orense, mi patria chica, donde se estrenaron las primeras canciones.

En efecto, la idea es de quien firma, y en haberla tenido y en lograr su realización cifra el mayor de los orgullos y el más acusado motivo de júbilo de su vida profesional. Se trataba de conseguir para Galicia, país que puede considerarse rico por su fuerza inspiradora y también por la capacidad musical intuitiva de sus gentes, un repertorio de canciones de concierto que no poesía. Con el apoyo generosísimo de los más calificados compositores sinfónicos de España, merced a la dedicación personal que todos le hicieron de una canción escrita con la base de poesías gallegas, se formaba todo un "cancionero" de concierto, en el que el artista nos daba su visión propia de Galicia; con el estímulo y las sugerencias que le brindaban unos versos inspirados. El músico ni buscaba premios ni encargos, ni quería retribuciones, ni aun exigía promesas de ediciones o publicaciones discográficas. Tan sólo el estreno, la seguridad de que la canción se interpretaría en Orense, primero; después, a partir de los dos bloques iniciales de canciones, en Pontevedra.

Surgió así ese "festival de bolsillo", minoritario, humilde, pero con la más fructífera siembra. Quedaba para otros el refulgor de las grandes audiencias, la fuerza de las figuras excepcionales. Aquí, en ese ciclo anual convocado en torno a la romería lírica del río Lérez presidida por San Benitoño, una cantante, una pianista, un conferenciante... Surgieron así cerca de setenta nuevas canciones, firmadas por nombres tan relevantes como los de Eduardo Toldrá, Jesús Guridi, Jesús Leoz, Manuel Palau, Victorino Echevarría, Atalúfo Argenta, Jesús Arámburi, fallecidos ya, Oscar Espá, Federico Mompou, Luis María Millet, Rodríguez Albert, Julio Gómez, Ruiz Jaén, Moreno Gans, Joaquín Rodrigo, Gerardo Gombau, Rodrigo A. de Santiago, Manuel Castillo, Cristóbal Halffter, Narciso Bonet, Manuel Angulo, Antón García Abril, José Euenagu... Ellos, tantos otros calificados, ilustres, muy distintos en la estética y la cronología—de Remacha y Montsalvatge a Matilde Salvador, Asencio,

Escudero, Mollada, Parada, Cates, Bascuñana, los Blancafort, Pla, Bernaola... colmaron las ilusiones de un crítico gallego que así pensaba en rendir el mejor homenaje a su tierra, la tierra de sus mayores, siempre querida y recordada en el dulce, ajetreado destierro madrileño. Un gobernador civil orensano, Vicente Muñoz Calero y un prusiano colega en la crítica y director del Conservatorio de Orense, Antonio Iglesias, dieron espaldarazo y vida feliz a los estrenos en la ciudad de las Burgas. Pontevedra, la "boa vila", se lo concedió en siete años inabundables a cerca de treinta sesiones que forjan la historia de su festival. Las atmós, con su contagiosa voluntad de servicio a las causas artísticas y culturales, José Filgueira Valverde, mientras rigió los destinos de la Corporación Municipal. Mientras fue alcalde, si no faltó el patrocinio, el estímulo de este empeño de voz con más fuerza de penetración en los espíritus que de oropel exterior, con más verdad que pintoresquismo; yo diría que muy en consonancia con ese Museo encantador que él mismo dirige y alienta.

Confieso que escribo este comentario de signo luctuoso con verdadero dolor. ¡No, por Dios! que nadie piense en reacciones de bastardo interés. Ningunas conferencias entre las ya más del millar pronunciadas, de responsabilidades mayores y de menor compensación material. No se olvide que el crítico que no se limitaba, como en otras oportunidades, a elegir tema, prepararlo y pronunciar ante el público su disertación; que había de seleccionar poesías, recabar el concurso de músicos amigos, lograr que realizasen el trabajo, elegir intérpretes de solvencia no reducida con sus pretensiones económicas limitadas y convencerles para que montasen nuevos títulos, alguno quizá sin esperanza de utilización sustra, en vez de ofrecer su repertorio trillado... ¡Nadie, en este empeño, se produjo por impulsos crematísticos! Ni el patrocinador municipal, que celebraba los actos en régimen de invitación, ni los beneméritos autores, ni los intérpretes y el prologuista, que jamás pensaron en el sustancioso contrato, sino en la compensación modesta, que lo era en cambio de muy alto valor espiritual cuando, en la jornada de clausura, los Cantores del Instituto, el público mismo asistente, coreaba, como si de un estribillo popular se tratase, los "Marrueños", de García Abril, convertidos en himno adoptado por los fieles del Festival; cuando Iglesias Vilarelle, Antonio Odrizola, el llorado Isorna—los mejores inventaban sus más "enxebres" y alegres felicitaciones.

Este año he sentido una "morriña" incócutible, que me hizo faltar a la romería de San Benitoño, en los "salones" fluviales del Lérez. Que dicta, horas más tarde, el presente "requiem" a un festival, con la esperanza de que no haya de ser definitivo. No importan nada los artifices, las personas, los procedimientos, el momento, la ciudad. Creo, en cambio, que interesa, y mucho, que la sustancia no se pierda: el

parece que después ya no

parece que hay un festival de canción ligera

OBJETIVOS FESTIVAL

OBJETIVO XERAL DA INICIATIVA

MAS DE CIEN ESPECTACULOS PRESENTADOS EN EL FESTIVAL DE LOS DOS MUNDOS, DE SPOLETO

El elenco de participantes comprendió un millar de personas

Spoleto 15. La undécima edición del Festival de los Dos Mundos ha sido clausurada en Spoleto con la representación de la ópera de Antonio Vivaldi "Gloria", bajo la dirección del maestro Thomas Schippers y la orquesta y coros de la R. A. I. (Radio-Televisión-Italiana). Durante los dieciocho días que se ha prolongado el Certamen, que este año alcanzó un gran nivel artístico, se representaron un total de ciento seis espectáculos. El cine se encuentra en cabeza, con treinta y dos representaciones, seguido de veintinueve representaciones de teatro experimental, veintitres conciertos y veintidós óperas y "ballets". Paralelamente, el Festival de los Dos Mundos ha presentado tres exposiciones artísticas: la de los "primitivos" norteamericanos, la selección de obras del premio Spoleto y otra dedicada a los "cants". Novecientas veintiocho personas han formado el elenco de participantes en este Certamen, entre ocho complejos instrumentales, orquestas y coros, cuatro grupos teatrales, trescientos cuatro solistas, concertistas, actores, mimos y cantantes.—Efe.

TAREFA CENTRAL: incremento de un repertorio vocal de concierto que Galicia no tenía y que comenzaba a florecer con muy sazonados frutos. ANTONIO FERNANDEZ-CID.

BERTOMEU, PREMIO INTERNACIONAL "MUSEO DEL PRADO"

A la convocatoria del III Concurso Internacional de Composición Musical, que otorga el Ministerio de Información y Turismo a través de la Dirección General de Promoción del Turismo y que este año tiene el título "Museo del Prado", se han presentado siete obras sinfónicas y una sinfónico-coral de compositores españoles y extranjeros. Por mayoría de votos el jurado ha otorgado el premio de 175.000 pesetas a la obra titulada "Museo del Prado", presentada bajo el lema "Bigornia", de la que, abierta la plica correspondiente, resultó ser autor el compositor español, Joaquín Bertomeu, residente en Marín (Pontevedra).

La obra presentada se estrenará dentro del ciclo de conciertos de "Festivales de España" de la temporada 1968-69.

HOMENAJE A JUAN MANEN EN CIUDADELA

Barcelona 15. (De nuestra Redacción.) La ciudad menorquina de Ciudadela dedicará una de sus plazas al insigne maestro Juan Manén, designado "Importante 1967" en el certamen que todos los años organizan conjuntamente, Radio Barcelona y el "Diario de Barcelona". El acto de descubrimiento de la placa con el nombre de Juan Manén tendrá lugar el próximo día 23, con asistencia de las principales autoridades de la isla y locales, ceremonia que finalizará con un concierto-homenaje al ilustre compositor y violinista, a cargo de la soprano María Dolores Aldea, acompañada del pianista Jorge Giro y del violinista José María Alpiste, interpretando un programa integrado exclusivamente por obras originales del homenajado.— A. LL.

RETIRADA LA DEMANDA DE PLAGIO CONTRA "LA, LA, LA"

Londres 15. La Carlin Music Corporation dijo hoy que no piensa proceder con su demanda sobre la canción "La, la, la",

AIRE ACONDICIONADO
Hotpoint
 Aparato Americano de Importación
 Facilidades de pago
 Entrega inmediata
 5 años de garantía
IGNACIO PALACIOS, S. A.
 Luchana, 28 - Teléfono 257 62 15

C (Madrid) - 16/07/1968, Página 89
 copyright © DIARIO ABC S. L. Madrid, 1968. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y utilización, total o parcial, de los contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera reproducción y/o puesta a disposición de resúmenes, reseñas o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición expresa, a salvo del uso de los productos que se contrate de acuerdo con las condiciones aplicables.

Anexo 25: Alberto Ginastera, carta a Antonio Fernández-Cid, 12 de octubre de 1964.
FJM: Colección Antonio Fernández-Cid ES.28006.BFJM

ALBERTO GINASTERA

Buenos Aires, Octubre 12 de 1964.

Sr. Antonio Fernández Cid
Avda. de América 16
Madrid

Querido amigo:

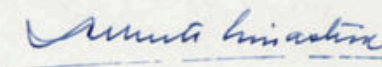
Aprovecho la gentileza de mi amigo Alberto E. Giménez quien tiene la amabilidad de llevar algunos encargos míos a España, para hacerle llegar un saludo afectuoso y la selección de críticas de mi ópera "Don Rodrigo" que preparó el representante de mis Editores después de su estreno. La "Sinfonía de Don Rodrigo" realizada con elementos musicales de mi ópera posee sin embargo vida propia y espero que tendrá gran efectividad y dramatismo en el concierto.

Si dispone Ud. de unos instantes escríbame por favor su opinión personal sobre mi obra. Siento mucho no poder estar presente en el Festival de Madrid pero lo estaré con el pensamiento.

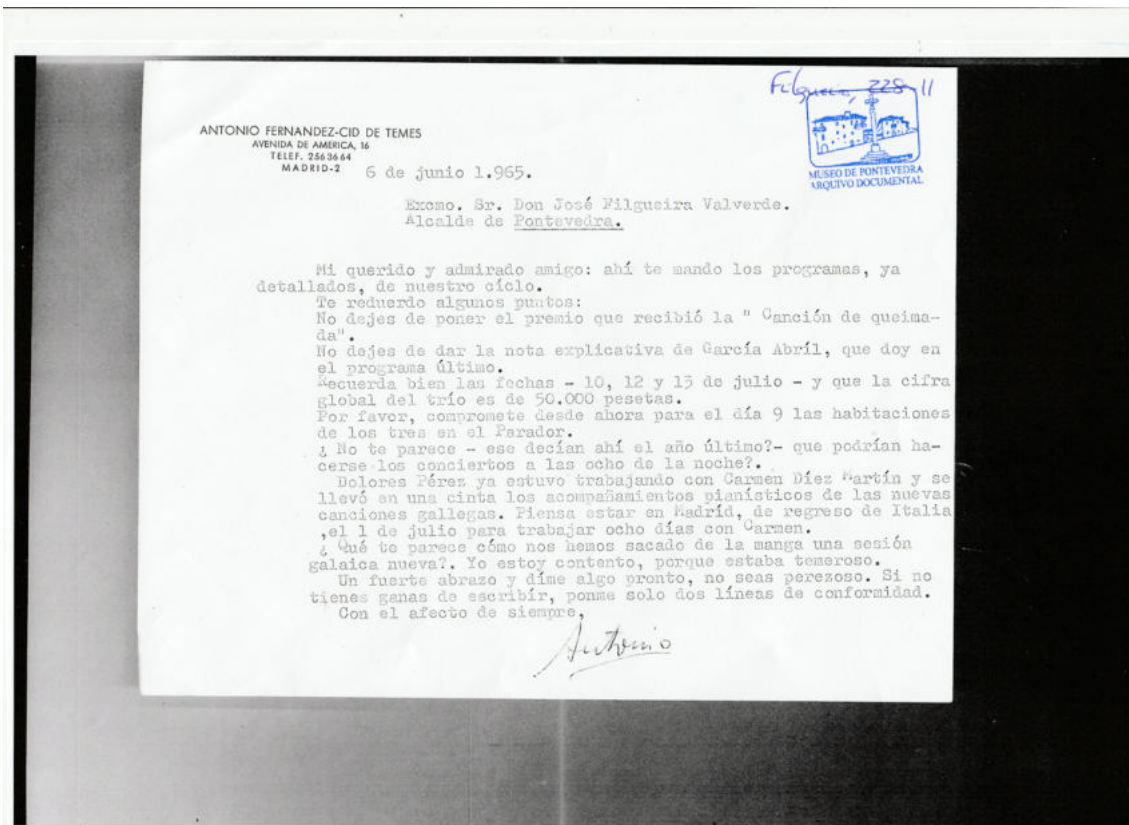
Le agradezco mucho su carta y el envío de las poesías gallegas. Sigo siempre con el deseo de escribir y dedicarle una serie de canciones para el Festival de Pontevedra, proyecto que realizaré en cuanto termine los compromisos que ^{me} tienen ocupado por el momento.

Espero tener el placer de verlo durante el año próximo con motivo de mi visita a España.


Lo saluda muy afectuosamente




Anexo 26: Antonio Fernández-Cid, carta a José Filgueira Valverde, 6 de junio de 1965.
Museo de Pontevedra. Archivo Documental: Fondo Filgueira Valverde 228-11



Anexo 27: Secretario Provincial del Ministerio de Información y Turismo, carta a José Filgueira Valverde, 16 de mayo de 1966. Museo de Pontevedra. Archivo Documental: Fondo Filgueira Valverde 228-12


El Secretario Provincial
del
Ministerio de Información y Turismo

Pontevedra, 16 mayo 1966

Filg

MUSEO DE PONTEVEDRA
ARCHIVO DOCUMENTAL

Excmo. Sr. Dn. José Fernando Filgueira Valverde
Acabado Presidente del Excmo. Ayuntamiento de
Pontevedra

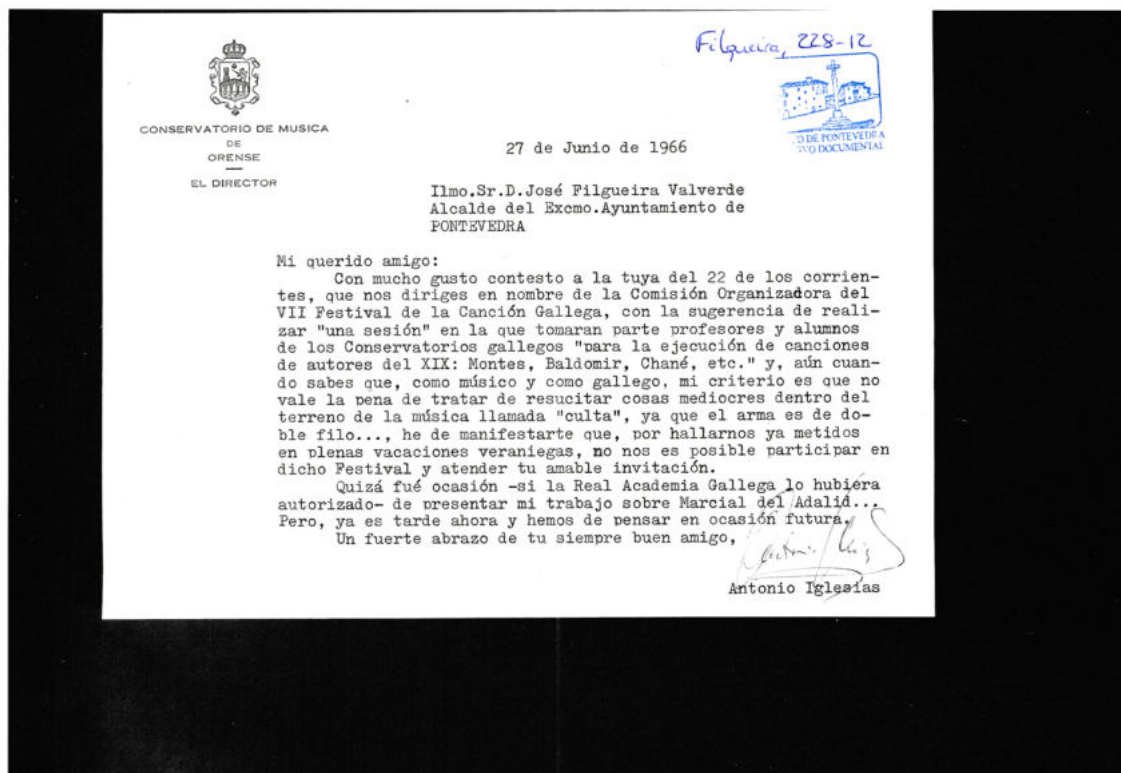
Mi querido José Fernando: Me he enterado por los papeles, de mi nombramiento para presidir un "festival", cuya existencia era para mí desconocida. En todo caso, era además una dificultad para la organización del Festival de la Cavián Gallega, que en ninguna ocasión, fue el éxito lo que presidió su celebración.

Agradezco haber "supervalorado" la contribución de mi persona, pero no puedo aceptar tal distinción, que no esperaba, niéndome sorprendido, al leer la noticia en los periódicos.

No quisiera, en absoluto, mezclar con mis palabras, pues queda lejos de mí ánimo, el empujar nuestra sincera amistad.

Con un cordial abrazo, se despide tu afectísimo amigo

José María Peláez Suárez



Anexo 29: José Ramón y Fernández-Oxea, carta a Antonio Fernández-Cid, 17 de diciembre de 1966. FJM: Colección Antonio Fernández-Cid ES.28006.BFJM

José Ramón y Fernández Oxea

*Martin de los Heros, 72, 1.º izqda.
Teléfono 243 89 32
Madrid-8*

17 de Diciembre de 1966.

Sr. D. Antonio Fernández-Cid de Temes.
Madrid.

Mi querido amigo:

Encuentro tan atinada tu idea de hacer ese nuevo album de canciones gallegas que, decidido a prestarte la pobre ayuda que de mí pudieras esperar, te envío esas siete poesías mías en las que se tratan los temas que te interesan y en tu carta me decías: una canción de amor (van dos para que escojas la que mejor te parezca) otra de cuna, una campesina, otra marinera, una de muerte y otra de fiesta.

Te las mando sin compromiso alguno. Es decir, si te gustan a ti y al compositor y valen para tu propósito, me alegro; si no os gustan o no se adaptan a tu idea, no hay nada perdido. En este caso trataría de buscar algo de lo que hay publicado de otros poetas.

Quizá la campesina y la marinera te parezcan algo fuertes. Las hice pensando en la "canción protesta", de Raimón, que tanto convenía meter en Galicia. Respecto a la campesina ese verso más agresivo puede suprimirse sin perjuicio para la poesía. En fin, en tus manos encomiendo mi espíritu, en lo que no hay irreverencia, porque si la poesía no es espíritu, no es poesía.

Un fuerte abrazo de tu buen amigo

Anexo 30: Rodolfo Halffter, carta a Antonio Fernández-Cid, 22 de diciembre de 1967.
FJM: Colección Antonio Fernández-Cid ES.28006.BFJM

RODOLFO HALFFTER
APARTADO POSTAL 8840
MEXICO I. D. F.

México, D. F., diciembre 22 de 1967.

Sr. D. Antonio Fernández Cid,
Avenida de América 16,
Madrid 2, España.

Querido amigo:

Gracias por su felicitación navideña. La canción está terminada. Acabo de ponerla en limpio. Aunque la armonía acompañante es politonal, la melodía es diatónica, con cierto sabor arcáico, y sencilla de cantar. El texto elegido es "Desterro", de Alvarez Blazquez, texto éste que, por razones obvias, se me ha clavado en el corazón.

Deseándola un próximo año lleno de salud y pesetas, le envía un fuerte abrazo su amigo



Rodolfo Halffter

P.D. Antes de enviarle el manuscrito, quiero "probar" aquí la canción.

Anexo 31: Texto completo del poema “O gueiteiro” de Manuel Curros Enríquez

O GUEITEIRO

«Sempre pol-a vila entraba
Con *aquel* de señorío.»

(*Rosalía Castro*)

Dendes do Lérez lixeiro
ás veigas que o Miño esmalta,
non houbo no mundo enteiro
máis arrogante gueiteiro
que o gueiteiro de PENALTA.

Sempre retorcendo o bozo,
erguida sempre a cabeza,
daba de miralo gozo.
Era un mociño... ¡que mozo!
Era unha peza... ¡qué peza!

Despois do tempo pasado

pasado pra non volver,
com' on profeta ispirado,
inda mo parece ver
na festa do San Trocado.

Calzón curto, alta monteira,
verde faixa, albo chaleque
i o pano na faltriqueira,
sempre na gaita parleira
levaba dourado fleque.

Non houbo home máis cumprido
no mundo, de banda a banda,

nin rapaz máis espilido,
con máis riqueza vestido,
nin de condición máis branda.

Prás festas e romarías
chamado, tódolos días
topábase donde queira,
anque por certas porfias
solo tocaba a muiñeira.

Pois, como poucos teimado
cando unha venta lle pega,
xura que, pró seu agrado,
non se ten inda enventado
música como a gallega.

Neno era eu cando el vivía,
mais non o podo esquecer.
¡O que el na gaita sabía!
¡O que el cos dedos podía
naquel punteiro faguer!

véndolla repinicar,
por qué, o son da gaita ouíndo,
cantos bailaban sorrindo,
acababan por chorar.

Pero cando el no turreiro,
cal na trébede a Sibila,
pegaba o pio primeiro,
daban ó vento o sombreiro
tódolos mozos da vila.

Comenzado o baile entón,
cousa era pra admirar
aquele sembrante bulrón,
aquele aire picarón
i aquel modo de mirar...

I era de ver con qué trazas,
sin faguer pausas, nin guiños,
nin caso das ameñazas,
furtaba un bico ás rapazas
dos noivos diante os focifios.

Cando nas festas maores
era esperado o gueiteiro,
botábanlle as nenas frores,
ledas copras os cantores,
foguetes o fugueteiro.

Tras del, en longa riola,
da gaita o compás levando
con infernal bataiola,
iban correndo e choutando
os rapaciños da escola.

Nunca se puido avriguar.

¿Que Orfeo se lle igualaba,
sí mesmo, dentro do fol
que co cóbado apertaba,
parecia que cantaba
escondido un rousiñol?

Músico on tempo e poeta,
algunha fada sacreta
tiña con que comovia,
pois nunca dunha palleta
saíu tan doce harmonía.

Tocaba... e cando tocaba,
o vento que do roncón
polo canuto fungaba,
dixeran que se queixaba
da gallega emigración.

Dixeran que esmorecida
de door a Patria nosa,
azoutada, escarnecida,
chamaba, outra *Nai chorosa*,
ós filliños da súa vida...

I era verdá. ¡Malpocada!
contra on penedo amarrada,
cravado un puñal no seo,
naquela gaita lembrada
Galicia era un Prometeo.

Ninguén soubo frolea
do xeito que el froleaba:
verlle a muiñeira botar,
era unha nube mirar
de anxeños que pasaba.

Xentil, aposto, arrogante,
en cada nota o gueiteiro
ceibaba un limpo diamante,
que logo no redobran
pulía o tamburileiro.

Un Prometeo cantando
eternas melanconías;
sempre un consolo agardando
e sempre as bágoas chorando
do desdichado *Macías*.

Por eso, cando a tocar
se puña o gueiteiro lindo,
cantos viñan pra bailar,
se escomenzaban sorrindo,
acababan por chorar.

Por eso, en vilas i aldeas,
por xentes propias i alleas
era aquel home estimado,
e por todos saudado
en camiños e vereas.

Por eso, donde el chegaba
dábanlle citas de amores
as mozas por que el toleaba,
e sempre á mesa xantaba
dos abades e priores.

Que dende o Lérez lixeiro
ás veigas que o Miño esmalta,
non houbo no mundo enteiro
máis arrogante gueiteiro
que o gueiteiro de PENALTA.

¡UN HOME, SAN ANTONIO!

Versos de:
ROSALÍA DE CASTRO

Música de:
JOAQUÍN RODRIGO

Un poco ad libitum.

San An - to - nio ben - di - to -

Da - de - me un ho - me,

San An - to - nio ben di to an que me

- 58 -

ma - le an - que mees - fo - le

Molto moderato. Tempo

Meu San - to San An -

- to - nio - - - dai - meun ho - mi - ño, dai - meun ho -

- mi - ño an - qu'o ta - ma - ño te - ña

- 59 -

The musical score is written for voice and piano in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. It consists of five systems of music. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese and describe a scene of suffering and a woman without a man.

mf
d'un- grande mi- llo, d'un- grande mi- llo Dai- me, meu

San- to — an- qu'os pes- te- ãa co- xos man- cos as

f *p*
bra- zos

U- na mu- ller sin ho- me —

mf

San - to ben - di - to! — e cor - pi - ño sin al - ma, fes - ta sin

tri - go, fes ta sin tri - go.

cres — — — — — cen — — — — —
Pau vi - ra - doi - ro Pau vi - ra - doi - ro Pau vi - ra -

— — — — — do
- doi - ro ¡Ah! — — — — —
— — — — — do — — — — — f

ff
- qu'on-da quei - ra que va - ya - - -

f
- tron - cho que tron - cho, tron - cho que tron - cho

mf
- Mais en-tend' un ho-

- mi - ño - - - - - ¡Vir - xe do Car - mel!

8^a *pp* non hay mun - do que che - gue pa - -

This system contains the first two staves of music. The vocal line is in treble clef with a soprano clef (8^a) and lyrics. The piano accompaniment is in bass clef with a piano (pp) dynamic marking.

cres - - - -
- raun fol - gar - se pa - raun fol - gar - se pa - -
8^a *cres* - - - -

This system contains the second two staves of music. The vocal line continues with lyrics and a crescendo (cres) marking. The piano accompaniment also features a crescendo marking.

- cen - - - do
- raun fol - gar - se.
8^a *ff*
- cen - - - do

This system contains the third two staves of music. The vocal line ends with a fermata and a double bar line. The piano accompaniment ends with a fortissimo (ff) dynamic marking.

mf Que zamb'eu tren - co, tren - co, tren - - - co, sem-pre'e

This system contains the final two staves of music. The vocal line has lyrics and a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The piano accompaniment continues with the same dynamic.

bà - ter - un ho - me sem - pre un ho - me sem - préé bo ter - un ho - me

pa - ra un re - me - dio pa - ra un re - me - dio

San An - to - nio ben - di - to

Molto moderato.

da - de - me un ho - me.

O REI TIÑA UNHA FILLA

Versos de:
RAMÓN CABANILLAS
Andante líbero.

Música de:
ATAULFO ARGENTA

Allegro mod^{to}

mf

O - rei ti - ñaun - ha fi - lla

p

que mo - rri - a dea - mor e pra ve - la cu -

- ra - da sin mais de - cla - ra - ción o A - mor

- 52 -

quei-ras non quei - ras, quei ras non quei - ras do rei - no des - te -

- rrou, — quei-ras non quei - ras; quei-ras non quei - ras

do rei - no des - te - rrou. —

O A - mor mais xui - cio - so —

- 53 -

o - be - de - cen - do a le - - - i ca - mi - ão do des -

- le - rro — foi - se co que - ra se — u cos bi - cos

e co as ro - sas, — cos bi - cos e co as ro - sas —

mf

— e co a fi - lla do rei! — — —

p *p* *pp*

AUREANA DO SIL

Versos de:
RAMÓN CABANILLAS

Música de:
FEDERICO MOMPOU

(♩ = 92)

mf dolce

rit.

ped. — ped. — ped.

The piano introduction consists of two systems of music. The first system features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The right hand plays a melodic line with a slur over the first two measures, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The second system continues the accompaniment, with a 'rit.' (ritardando) marking in the right hand. Pedal markings 'ped.' are placed below the first three measures of the first system.

As a - re - as de ou - ro au - re - a - na do
Co que co - llas no ri - o au - re - a - na do

The vocal line is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment is shown in two systems below the vocal line, with a treble and bass clef. The key signature remains two sharps and the time signature is 3/4. The piano part includes a 'p' (piano) dynamic marking.

Sil son as ba - goas a - - ce - das
Sil mer - ca - ras can do moi - to

p *mf*

The vocal line continues on a single staff with a treble clef. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment is shown in two systems below the vocal line, with a treble and bass clef. The key signature changes to one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part includes 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte) dynamic markings.

dolce.

que me fas cho - rar ti Si que - res ou - ro
 un a - mor in - fe - liz Pa - ra dar c'un ca -

molto rit.

fi - no au - re - a - na do Sil a - breõ meu co - ra -
 - ri - ão ver - da - dei - rohas de vir en - xoi tar os meus

forz. *f*

- zo - on tes deã to - pa - loã li.
 o - llos au - re - a na do Sil.

dim. rit. *p*

O GUEITEIRO

Versos de:
MANUEL CURROS ENRÍQUEZ

Música de:
MIGUEL ASINS ARBÓ

Andantino mosso. (♩ = 104)

The musical score is written for piano in G major and 2/4 time. It consists of five systems of music. The first system begins with the instruction *P e ben legato.* The second system includes the instruction *cresc.* The third system features the instruction *giocoso e destac....* above the treble clef. The fourth system contains the tempo markings *rit.* and *a tempo*. The fifth system includes the dynamic markings *f*, *p subito*, and *poco cresc.*

f

ritardando

cres - - cen - - - - do - - -

mf *con allegrezza.*

ff *poco pesante.*

mf *Dèn - des d'o Le - rez li - a tempo.*

mp

- xei - ro as vei - gas qu'o Mi - ñoes mal - ta non hau - bo n'o mund'en -

mp

- tei - ro mais - a - rro - gan - te quei - tei - ro qu'o quei - tei - ro de PE - NAL - TA

p

Sem-pre re-tor-cen - d'o ba-za er-gui - da

cres. - - - - -

sem - prá ca - be - za da - ba de mi - ra - lo go - zo, da - ba de mi -

cres. - - - - -

cen - - - - do - - - f

- ra - lo go - zo ¡Ah!

cen - - - do - - - f

mp

pochis^{mo} rit.

E - raun mo - ci - ño... ¡qué

dim. *mf*

mo - zol... e - raun-ha pe - za! què pe - za! Gal - zòn cur-to, al - ta mon-

- tei - ra ver - de fai-xal-bo cha le que, ¡Ay le lo là!...

mp
y-o pã-no nã fal-tri-quei-ra ¡sem - pre nã gai - ta par - lei - ra le - ra -

-ba dou-ra-do fle - que!
f e pochis^{mo} pesante.

Musical score for piano introduction. The piece is in G major and 4/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "a tempo". The music features a series of eighth notes in the right hand, followed by a trill (tr) and a series of quarter notes. The dynamic is marked "fp" (fortissimo piano).

Poco meno mosso.

Vocal line with lyrics: "Ah! Nin-quèn sou-bo fro-le - ar d'o xei - to quel". The music is in G major and 4/4 time. The tempo is "Poco meno mosso". The dynamic is "f".

Piano accompaniment for the vocal line, featuring a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical score for piano introduction. The piece is in G major and 4/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "I° Tempo". The music features a series of eighth notes in the right hand, followed by a trill (tr) and a series of quarter notes. The dynamic is marked "p".

fro - le - a - - - - - ba.

I° Tempo.

poco rit.

a tempo

mp con grazia.

Vocal line with lyrics: "ver ll'a mui - ñei - ra bo -". The music is in G major and 4/4 time. The tempo is "mp con grazia".

Piano accompaniment for the vocal line, featuring a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

-lar e - raun - ha nu - be mi - rar

d'an - xe - li - ños que pa - sa - ba

destac.

Xen - til, a - pos - to - a - rro -

- gan - te, en - ca - da no - tao qui - tei - ro cei -

- ba - baun lim - po di - a - man - te, — *cres.*

The first system of music features a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are "- ba - baun lim - po di - a - man - te, —". The piano accompaniment consists of two staves: the right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, and the left hand plays a simple bass line. A dynamic marking of *cres.* is placed above the vocal line.

que la - - go no re - do -
- cen - - do -

The second system continues the vocal line with the lyrics "que la - - go no re - do -" and "- cen - - do -". The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with triplets in the right hand and a steady bass line in the left hand. A dynamic marking of *p* is present.

- bran - te - - - - pu - li - a o

The third system has the lyrics "- bran - te - - - - pu - li - a o". The piano accompaniment includes a *ritard.* marking and features triplets in the right hand. There are asterisks and a *ritard.* marking below the piano part.

lam - bo - ri - lei - ro. - - - -

The fourth system has the lyrics "lam - bo - ri - lei - ro. - - - -". The piano accompaniment continues with triplets and includes a *ritard.* marking. There are asterisks and a *ritard.* marking below the piano part.

poco rit. a tempo

dim. *tr* *ten.*

Poco meno mosso. *mp*

dim. *p colla parte*

Que-Or-fe - a se llei - qua - la - ba, si mes - mo den - tro d'o

accolto e cresc. *f* *a tempo e leggiero*

fol - si mes - mo den - tro d'o fol que c'o co - ba - do a - per -

poco rit. e dim.

- la - ba, pa - re - ci - a que can - ta - ba es - con - di - dou - rou - si -

tempo. *I^o Tempo
come prima*

- ñal ; Ah! - - - - - Mu - si - c'ón tem - poe po -

- e - ta, al - gu - na fa - da se - cre - ta ti - ña con que con mo -

- vi - a, pois - nun - ca d'un - ha pa - lle - ta saiu tan do - ce ar - mo - ni - a.

Meno mosso.

Meno mosso. To - ca - ba... e

cresc. poco a poco e accel^o
can-do to-ca-ba, o ven-to que d'o ron - cón pol - o ca -

cresc. poco a poco e accel^o

sempre cresc.
- nu-to fun-ga-ba di-xe-ran que se quei-xa - ba,

sempre cresc.

f

di-xe-ran que se quei-xa-ba d'a ga-lle-gae-mi-gra-ción.

fff

crescendo e pesante

meno mosso

a tempo

p subito

ff

Anexo 36: Partitura *Coita* (García Abril / De las Casas)

Antón García Abril
COITA
Versos de ALVARO DE LAS CASAS

Moderato.

The musical score is written for voice and piano. It begins with a piano introduction in 2/4 time, marked 'Moderato'. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The vocal line enters with the lyrics: 'Ve - ño das .o- u' fas mon- ta - ñas - ve - ño dos pre - fun- dos'. The tempo then changes to 'a tempo' for the vocal entry. The lyrics continue: 'vals - ve - ño de bus- car a - mo- res'. The score includes a 'rit.' (ritardando) marking in the piano introduction and a page number '18' at the bottom.

Ve - ño das .o- u' fas mon- ta - ñas - ve - ño dos pre - fun- dos

a tempo.

vals - ve - ño de bus- car a - mo- res

18

que non pui-den a-to-par. — Ma-ri-ñei-ros, ma-ri-ñei-ros, le-

vai - me con vos ao mar. Co.

pp a tempo.

-rrin to-dol-os ca-mi-ñas — con e — la —

— non pui-den dar; — Fa-léi-lla a to-dal-as xen-tes, —

nin-quên me qui-xoes-coi-tar. Ma-ri-nêi-ros, Ma-ri-

-nêi-ros, le-vai-me con vos ao mar.

Cha-mei en to-dai as por-tas,

por ver de me-que-re-llar; a to-dos pe-din con.

- so - lo; ——— nai - de me veu con-so - lar. ——— Ma-ri-

p *pp*
- ñei - ros, ma-ri - ñei - ros, le - vai - me con vos ao mar.

Su - bin has-taa se - rra

bra - va ——— bus - can - do ——— nainmensi - dá, ——— o -

lleí aos ca-tro-hou-ri-zon-tes, ————— ce-go que-déi— de mi-

- rar. ————— Ma-ri-ñei-ros, Ma-ri-ñei-ros, le-vai — me con vos ao

f *p* *pp a tempo.*

mar Le-vai — me con vos ao

ppp *rit.*

mar.

a tempo. *rit.*

Anexo 37: Partitura Eu en tí (Salvador / Ferreiro)

Matilde Salvador
EU EN TI
Versos de CELSO EMILIO FERREIRO

Andantino. $\text{♩} = 63$

mf

mf

mp

Eu xa te bus-quei cando o mun-do e-ra u-na pe-drain-
-tai-ta. Cando as cou-sas bus-ca-ban os seus no-mes, eu xa te bus-

37

- ca - ba.

mf
Eu xa te pro-cu-rei no co - men - zo das ma-res e das

chai - ras. Can - do Diós pro - cu - ra - ba com - pa - ãi - a eu xa te pro - cu -

cresc.

- ra - ba.

f

mf

Eu xa te cha-mei cando só - io a voz do ven-to zo -

mf

- a - ba. Can - doo si - len - zo cha - ma - ba po - las ver - bas, eu xa te cha -

p

- ma - ba.

f

Eu xa te na - mo - rei can - doo a - mor e - raun - ha fo - lla

39

bran-ca. Can-do-a lú-a na-mo-rá-baas ou-tas cu-mes, eu xa te na-mo-

-ra - ba.

Sem-pre, den-dea ne-ve dos tempos, eu, na tu - a i - al - ma. —

a tempo - - - - - dim - - - - - p.

Anexo 38: Partitura *O Mayo* (Esplá / Curros Enríquez)

Oscar Esplá
O MAYO
Versos de MANUEL CURROS ENRIQUEZ

Allegretto Mod^o (♩ = 100)

La, la, la, la, la, la

la. Ei - qui ven o ma - yode fro - res cu - ber — to...

Pu - xé - - - ron - sea por - ta can - tón — do - meos

© Copyright 1960 by Unión Musical Española, S. A. Editores. Madrid.
Publicada con autorización de los Editores-propietarios.

13

Poco più mosso.
cresc.

ne — nos; — y os pu — chos fu — ra — dos —

Poco più mosso.
p cresc...

dim... *cresc... più.*

pra — min ex — ten — den — do pe — di — ron — me cro — cas dos

dim... *cresc... più.*

dim. *poco ten.* **Tempo I^o**

meus cas — ti — ñei — ros. Pa — sai, ra — pa —

dim. *poco ten.* *pp*

dim. *poco ten.*

— ci — ñosca — la — dos e que — das; — que o que pol c

Lo stesso tempo.

deho — xe que dar — vos non te — ño. —

Poco ritenuto.

pp

Eu son-vos o pro-be do po-vo ga- lle-go: ; Pra min non hai ma-yo, pra

cresc...

Più animato, ma non tanto.

p

nonf

min sem-pre é in-ver-no!.... Can-do eu mea-to- pa- re de

do — — nos li — ber — to yo pan non me qui — ten tra — bu — cos e

poco rit... e dim.

rit. più

Tempo.
cresc. molto gradatamente. poco stringendo cresc. poco leg.

près - fa - mos, e com' os d'oa - ba - de fro - rez - can meus ei - dos, che - ga - do - ha - bräen

pp
 Tempo. *cresc. molto. poco stringendo. cresc. poco len.*

ton - ces o ma - ya que que - ro.

poco accel. e cresc. ancora. rit. e dim. molto.

Moderato, perdendosi. Tempo I°

p pp ppp pp

p

¿Que - re - des cas - ta - ñas dos meus cas - ti - ñei - ros? - Can -

- ta - - de - meun ma - yo sinbru - xas nin de - mos -

Poco più mosso.

un ma - yo sin se - gas u - su - ras nin prei ³ tos, sin

quin - tas nin por - tas, nin fo - ros, nin cre - gas.

la, la, la, la, la, la, la - - - la.

Anexo 39: Partitura *Panxoliña* (C. Halffter / Risco)

Cristóbal Halffter
PANXOLIÑA
Versos de VICENTE RISCO

Lento.

The musical score is written in 3/4 time and consists of three systems. The first system shows the piano accompaniment starting with a *pp* dynamic. The second system introduces the vocal line with a *p* dynamic, with lyrics: "Bran-ca, lu-mi-o - sa fro - li - da ne - ve". The third system continues the vocal line with lyrics: "noi-te de Na-tal; bai-xan an-xe-li - ños con a-as de cris -". The piano accompaniment continues throughout, with dynamics *p* and *pp* indicated.

Nota: Las notas escritas hacia arriba (\uparrow), con la mano derecha. Las escritas hacia abajo (\downarrow), con la izquierda.

-lal. *mf* Hei-lar marcon *rit.* *Tempo.*

vis - go y - heide pi - llar ún; den - de que fun ne - no, non te - ño nin -

mf -gún. An - xi - ño pe - que - no quee - stas na ga - yo - la da meu pro - be

pei - to qu'es - ta - ba tan so - ia... *rit.*

p *Tempo.*

Bran-ca, lu-mi - o — sa noi-te de Na - tal.

Tempo.

p. *p.* *p.*

Bai-xan an-xe - li — ños con á-as de cris - tal.

p. *p.* *p.* *rit.*

De par-te do Ne - no, Ma-ri-ae Xo-sê, tran paz e le - di - za

Tempo.

mf *p* *p.* *p.* *p.* *p.*

rit. *tpo.*

pra min e vos - té. ¡Noi - te de Na - tal!

tpo. *rit.*

pp *p.* *p.* *ppp* *p.*

ppp *p.*

95

Anexo 40: Partitura *Ao lonxe* (Iglesias / Pedrayo)

Antonio Iglesias
AO LONXE
Versos de RAMON OTERO PEDRAYO

Andante. (♩ = 72)

8^a alla. *pp* *m.i.* *col Ped: sempre* *8^a* *8^a* *8^a* *8^a baja* *pp*

pp *lungo* *p*
Ao lon-xe... Ao lon-xe so-ao pi-ñei-ral res-ba-dop-as e-rran-tes
8^a *rit.* *loco* *a tempo* *cresc.*
rit. *pp loco* *a tempo* *cresc.*

p
a-as da nor-de-si-a. — Ao lon-xe cen-ti-le-an-as es-tre-las
dim. *8^a* *m.i.* *pp*
dim.

mf
fa-chós-de lus das al-mas do-o-ri-das pe-ni-ten-tees-ta-de-a sa-lou-can-te
p

56

p
 a pro - de Com - pas - te - la pro - me - ti - da.

8^a altz loco
pp *rit.* *pp* *mf rit.*

Poco più mosso. *(Recitativo)*
pp *mf* *pp*

¡To - do ao lon - xe! — CANTIGA A - mor, ven - tu - ra, gro - ria, os he - roi - cos en -

- soa - res zas qui - mei - ras que a vi - da fan ou - ti - va —

mf *pp*
 e or - gu - lo - sa co - me as cas - tos in som - nes en - tre as né - boas.

Primo tempo. *p*

Ao lon - xe as es - pe - ran - zas va - go - ro - sas co - me as nu - bes bo -

pp *8^a bajo.* *pp* *loco* *cresc.* *cresc.*

pp

- gan — do van in - cer - tas. — ¡To - do ao lon - xe! ...

dim. *dim.* *rit.*

Anexo 41: Partitura *Lúa de vrau* (Ferrer / Vázquez)

Rafael Ferrer
LUA DE VRAU
Versos de PURA VAZQUEZ

(♩. = 60-63)

p dulce, lontano.

Frói-to da noi-te pra mar - - - a fou-ci-ña - do lu -

pp

77

- ar.

8^a

Se-gaes - tre-las - fou-ce lú - a, - de

Meno mosso.

Tempo primo.

més a froi-ti-fi - car. Vi -

- ei-ros de San-ti - a - go, - cêl - mes - da luz - do se.

poco a poco cresc.

un pochettino animando *calmando.*

-rân, bor - dan nas noi - tes es - pi - das - de

Tempo I°

be - zos do de - san - dar...

dim. *p* *8^a*

An - ter - go so - no dear -

- can xo an - co - ra na ple - a - mar.

pp

Anexo 42: Partitura *Cantiga da Vendima* (Gombau / Delgado Gurriarán)

Gerardo Gombau
CANTIGA DA VENDIMA
Versos de FLORENCIO M. DELGADO GURRIARAN

Andantino. (♩ = 63) (tranquilo y libremente)

E nos ba-ce-los da no-i-te, _____

Ma-du-ran-a-cios dees-tre las _____

dim....

60

(♩ = ♩) *(stesso tempo) (♩ = 63)*

p *poco rit.* *p*

An-treas re - tor-las ce - pe - i - ras, fro - ra - zón de ra -

- ri - gas — da-lleas á - cios do - ce mor - te — coas man-

- ci - ñas — quea - ca - ri - ñan - - - - - o

mf

ven - toa - ba - ne - a as vi - dras pra dar - lle oa deus a - os

á - cios; do ro - xo cu - lei - ro

sol es - co - a o cel - me dos ra - ios - - - - - Man -

- ci - ñas de ne - nas lou - ras an - treas fo - llas de - pi -

(♩ = ♩)

- ni - can; - fo - lles das tor - fas ce - pe - i - ras as

mor - nas - - - fa - zú - - - las bi - can. - - -

dim. e rall.

dim. e rall.

a tempo.

Rá - chan o ár -

a tempo

sf

(♩ = ♩) *poco rall.*

os a - la - lás - - - - -

pp *pp* *p* (*lento y poético*)

2. Ped.

(♩=♩) (♩=♩)

La - ios das ce - pzi - ras tor - tas. — — — — —

(♩=♩)

pò - los á - cios a cho - rar; — — — — —

(♩=♩) (♩=♩) — (♩=♩) (♩=♩)

so - rri - sas das ne - nas lou - ras — so - rri - sas das ne - nas lou - ras

(♩=♩) *poco rall.* ♩=♩(♩=94) *Allegretto.* *mf*

seus a - mo - res a can - tar. — — — — — "Co.

poco rall. *f a tempo.*

ba - go do-ce da bo - ca - déi - ta-me cel-me dea-mor, - co ba - go do-ce da

bo - ca - déi - ta-me cel-me dea-mor, quean-dan aes-ma-gar, os ciú-mes, la-ra-la

la - la la quean-dan aes-ma-gar, os ciú - - - mes, - - - o

à - cio da meu co-ra-zón, - - - - -

Poco menos.

Poco menos.

The musical score consists of six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a soprano or alto clef, and the piano accompaniment is in a grand staff. The lyrics are in Portuguese. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *p* and *rit.*. The piano accompaniment features a steady bass line with chords and some melodic lines in the right hand.

Allegro (♩. = 126)

ten. *f* *ten.* *mf* 3

— ¡Ai!, ne — na, — — — a tu — a

The first system of the musical score features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a tenor (ten.) dynamic and a forte (f) dynamic, followed by a tenor (ten.) dynamic and a mezzo-forte (mf) dynamic. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand.

ba — ca to — daé mos — to a — gre — do — ce de gar — na — cha — ¡Ai!,

p (*staccato*)

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment is marked *p* (*staccato*) and consists of a steady eighth-note pattern in both hands.

ne — na, — — — o teu o — llar, vi — ño no — vo, bé — be — da

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in both hands.

ten mi — ña ial — ma — ¡Ai!, ne — na, — — — os de —

piuf

The fourth system concludes the vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in both hands, ending with a *piuf* dynamic marking.

- qò - ros non dei - ou - zas do teu vir - xe co - ra - zòn, — la-ra.

m.iz.
mf

- là - la - la - la - la - la - la - rà - la - la - la - rà - la — ¡Aii, ne - na, queo

rall.

Meno mosso *lento* *atp.* *Allegro.*

tem - - po, - - - - na vi - dra da no - sa

ial - ma, fai des fo - lla dei - lu - sións'' La - la - la - la - la - la -

-rà - la - la - la - rà - la - la - la - rà - la - la -

Muy poco Meno mosso.

-rà la - la - rà la - la - rà - - - - -

(quasi parlato) (♩. del 6/8 ♩ del 3/4)

Mis - tú - ranse os a - la - lás

á po - ei - ra das con - gos - tras;

($\frac{1}{2}$ del $\frac{2}{4}$ = $\frac{1}{2}$ (sin puntillo) del $\frac{8}{8}$ y del $\frac{3}{4}$ siguiente)
 (Es decir: $\frac{1}{2}$ = $\frac{1}{2}$)

ten. *mf*

an - dan zu-gan-do-as a - be - llas o cel - me da mo - za

(Scherzando)

ten. *p* *mf*

rall. a tpo.

($\frac{1}{2}$ = $\frac{1}{2}$) *poco rall.*

fres - ca e os bei - zos - das ne - nas

dim. *poco rall.*

($\frac{1}{2}$ del $\frac{2}{4}$ = $\frac{1}{2}$ del $\frac{8}{8}$)
p *a tpo.*

lou - ras.

(Doppio più lento)

p *a tpo.*

p *muy poco menos.* ($\frac{1}{2}$ = $\frac{1}{2}$)

O po - èn - tees - tru - llao di - a -

poco rall. (*tranquilo*)

en - col do la-gar das se - rras

rall. *p* *a tpo.* *(tranquilo)* *rall.* *ten.*

Andante. (meno mosso que $\text{♩} = 63$)

E nos ba - ce - los da no - i - te - - - ma -

du - ran - - - a - cios dees - tre las - - -

(quasi a piacere) *p*

¡Ai! ne - na.

poco rall. *sf*

Anexo 43: Partitura *Nosa Señora da Barca* (Iglesias Vilarelle / Lorca)

Nosa Señora da Barca

Poema de F. García Lorca

Antonio Iglesias Vilarelle

Revisión y transcripción: José Antonio Cantal Mariño

Allegro

Canto

¡Ay ru - a - da, ru - a - da, ru - a - da da Vir - xen pe -

Piano

Detailed description: This system contains the first two staves of the score. The top staff is for the vocal line (Canto) in a treble clef, and the bottom staff is for the piano accompaniment (Piano) in a grand staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The vocal line begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment starts with a whole note chord of F4, B-flat4, and E-flat4, followed by a series of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

6

que - na e da su - a bar - ca!

Detailed description: This system contains the third and fourth staves. The vocal line (measures 6-7) continues with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a whole rest. The piano accompaniment continues with eighth notes and chords. Measure 6 shows a change in the piano accompaniment's texture.

11

A Vir - xen e - ra pe - que - na e a su - a cro - a de

Detailed description: This system contains the fifth and sixth staves. The vocal line (measures 11-12) starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment continues with eighth notes and chords. Measure 11 shows a change in the piano accompaniment's texture.

16

pra - ta, a Vir - xen e - ra pe - que - na e a su - a cro - a de

Detailed description: This system contains the seventh and eighth staves. The vocal line (measures 16-17) starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment continues with eighth notes and chords. Measure 16 shows a change in the piano accompaniment's texture.

21

pra - ta. Ma - re - los os ca - tro bo - is que no seu ca - rro a le -

26

va - ban. Pom - bas de vi - dro tra - gui - an a choi - va pol - a mon - ta - na.

31

Mor - tas e mor - tos de né - bo - a pol - as con - gos - tras che -

37

ga - ban.

43

49

Vir-xen dei-xa_a tua ca-ri-fia nos do-

54

ces o-llos das va-cas, — Vir-xen dei-xa_a tua ca-ri-fia nos do- ces o-llos das

60

va-cas, — e le-va so-br'o teu man-to as fro-res da_a-mor-ta-

65

lla-da! Po-la tes-ta de Ga-li-cia xa ven sa-la-ian-do a i-al-ba.

71

A Vir-xen mi-ra pra_o mar (e) dend'-a por-ta da sua ca-sa.

77

¡Ay ru-

82

a-da, ru-a-da, ru - a-da da Vir-xen pe-que-na e da su-a bar-ca!

CANTA, PAXARIÑO, CANTA

Versos de: **FAUSTINO REY ROMERO** FREDERICO DE FREITAS

LARGO, sem rigor, a capricho e con poesia

The musical score is written for piano and consists of several systems. The first system shows the beginning of the piece with a forte (*f*) dynamic and a 'Ped.' (pedal) section. The second system features a piano (*pp*) section followed by a forte (*f*) section and a 'triquilo' (trill) section. The third system includes a piano (*p*) section and a fortissimo (*fp*) section with an 'accell.' (accelerando) marking. The fourth system shows a piano (*p*) section with a 'Ped.' (pedal) section. The score concludes with a final chord and a 'Ped.' (pedal) section.

ava151442

(espansivo)
can-ta

ritenuto tempo

10
can — ta pa-xa-ri-ño can — ta x x x can-ta

mf *p*

can ta que a au-ro-ra xa veu.

p rubato

te — ño um a-mar que me en — can

f

ava151442

— ta que é no vi ão es-te a-mar que é no-

pp sf p sf

vi- ão es-te a-mar mou Pi - a pa - xa-ri- ão pi - a pi - a

p f p

que xa mor-reo di

mf p

20 *un tanto largamente*
 min mor-reu-me un a - mor.

f pp f(sec)

ava151442

mf *f*

So tí, no lei-no pou-ra-do, o meu

p *mf*

p *rit.*

co-na-zon ma-gaa-do a-com-pan-ãas no seu

p *rit.:*

pp *piu largo* *f*

30

dar can-ta, can-ta pa-xa-ni-ño can-ta can-ta

pp *f* *mf* *pp*

largamente

can-ta que a an-no-ra xa ver can-ta, can-ta.

"Costureira de Catoira"
(caución gallega) A39/A-19
S. Ruiz Tabuá

The image shows a handwritten musical score for the song "Costureira de Catoira". The score is written on aged paper and consists of five systems of music. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a time signature of 7/8. The piano accompaniment is written in a bass clef. The lyrics are written in red ink below the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like "Ped." and "f". The lyrics are: "cos-tu-rei-ra de Ca-tai-ra tes a-gu-las e tes de-dal E pa-ra cor-ta-va mo-res ti-xei-ras e o teu mi-rar Da me-... fi-o cos-tu-rei-ra un fi-o dos teus ca-be-los pa-ra".

cos-tu-rei-ra de Ca-
tai-ra tes a-gu-las e tes de-dal E pa-ra cor-ta-va
mo-res ti-xei-ras e o teu mi-rar Da me-
fi-o cos-tu-rei-ra un fi-o dos teus ca-be-los pa-ra

Handwritten musical score for voice and piano. The score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

System 1:

- Vocal line: *la - te - san - do - me u - os pul - sos e re - cón - do - me n - os*
- Piano accompaniment: Includes a 3/4 time signature change and a measure marked with a circled '6'.

System 2:

- Vocal line: *- len - to Can - do me mi - ras as o - llos e o teu mi -*
- Piano accompaniment: Includes a 2/4 time signature change, a *Ped.* marking, and a measure marked with '10'.

System 3:

- Vocal line: *rar si - lan - dai - so Sin - to es - ca - par - se m'as for - ras*
- Piano accompaniment: Includes a *f* marking, a *Ped.* marking, a measure marked with '12', and a *Pedal ** marking.

The score features various musical notations including treble and bass clefs, time signatures (3/4, 2/4), dynamic markings (*f*, *Ped.*), and articulation marks (accents, slurs).

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written in 9/8 time and features a vocal line with lyrics in Italian and a piano accompaniment. The lyrics are: *cos-tu rei-ra de la-
toi-ra tes a-gu-lla e tes de-dal e pa-ra cor-lar a-mo-res ti-
xei-ras a-o teu mi-ras cos-tu rei-ra
de la-toi-ra*

The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The piano part features chords and arpeggios. There are several pedal markings: *Ped.*, *Ped. 13*, *Ped.*, *Ped. 14*, *Ped.*, *Ped. 15*, *Ped.*, *Ped. 16*, and *Ped.*. The tempo marking *MARCATO.* is present. The score concludes with a *Sonoro* marking and a double bar line.

Anexo 46: Partitura *Ronsel gallego* (Parada / Fernández-Oxea). Fondo Manuel Parada en la BNE M. PARADA /193/1

The image shows two pages of a handwritten musical score. The top page is the title page, and the bottom page shows the beginning of the piano accompaniment with lyrics.

Top Page:

Canto y Piano

Ronsel Gallego
N.º I
"MARINEIRA"

VERSOS: J. R. Fernández Oxea
Música: M. Parada

Bottom Page:

N.º 1 Marineira

Tranquilo y muy marcado

TRANQUILO
y
MUY MARCADO

Intensamente

MAR. su-

-ga-do - - - - - sa-bi-cio - - - - - le-

que no ten res - bee - les de
jai - die - di - so - le - va - des - te - ma - pa -
fon - te - da - ma - qui - re -
MAR - sal - ga - do
di - so que e - ra son - de - ma - ni - rei - so
Bon ma - ni - rei - so
Vendissimo

Handwritten musical score for a religious piece, showing vocal lines and piano accompaniment across four pages. The score includes lyrics in French and various performance markings such as 'Ped.', 'Sed', 'Rit', 'Tempo', 'Meno', 'Cant. fermata', 'pp', and 'Vendissimo'.

Canto y Piano

Ronsel Gallego
Nº II
„MULLERES A EIRA“

VERSOS: Música: M. Parada
J. R. Fernandez Oxea

2º Mulleres a eira

The musical score is written on a system of five staves. The first staff shows the vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff shows the piano accompaniment with a bass clef. The third staff is a vocal line with lyrics: "Mu - ffe - ses MU -". The fourth staff is a piano accompaniment with lyrics: "fles a e - i - ra". The fifth staff is a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* and *pp*. There are also performance instructions in Spanish: "Santo Ad libitum (como una llamada)", "Santo Ad libitum (como una llamada)", and "foco vir".

Mu- lles, co-rae-de-a-xi... Na Pa-a-a dos fa-ce la
 e-i-ro de-nan-tes que os ho-mes ve- Fan-
 me-da i-es-tra-los ma-llos a-fei tos que co-llei-la se non
 mu- lles
 por da - - - - - non a-so-meo no-vo
 mu- lles a

e-i-ra
 Lou-zen man-da-nos do
 ce-o sus na-yos a-ban-sa-
 do-res por-vi-ri-zos y con-gos-tras van che-
 gan-dos ma-lla-do-res son ho-mes
 for-tes va-ri-
 e-i-ra

Handwritten musical score on two pages. The left page features a vocal line with lyrics "les co-lli-dos en-tre" and "os mi-llo-res" and piano accompaniment. The right page continues with lyrics "res a e" and "i-ta xa es". The score includes dynamic markings such as *pp* and *Lento*.

Handwritten musical score on two pages. The left page features a vocal line with lyrics "ta-da tan os co-mes co-lo-ca-dos pa-sa-en" and "ce-la ma-lla-da" and piano accompaniment. The right page continues with lyrics "um! do sol bai-xo a lu-ba" and "ta da" and "Ba-ten... ia-um! ia-". The score includes dynamic markings such as *pp*, *Lento*, and *mf*.

Handwritten musical score on two pages. The left page contains the following lyrics: "ei — ra — ri — ba — dos", "ma — los sin — ta — lla can os ma — los jun — ga —", and "do — res i a — un! re — bin — ean pa — lla". The right page contains: "ma — lla", "ve — ra vi — ro, ve — ra", and "ma — lla". The score includes vocal lines and piano accompaniment with various performance markings such as "a tempo", "Ped.", "poco rit.", "Poco rit.", and "a tempo".

Handwritten musical score on two pages. The left page contains the lyrics: "vi — ro ve — ra vi — ro ma — lla do" and "— res". The right page is mostly blank with some faint musical notation. The score includes piano accompaniment with performance markings such as "a tempo" and "Poco rit.".

Nº 3 Canto de Berce

Molto Tranquillo
y amoroso

Molto Tranquillo
Y Amoroso

ligeramente ritmato y obstinado

Handwritten musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

a media voz

MEU - ME, MI - NA NE - NA, MEU - ME, MEU A -

Polosissimo

Handwritten musical notation for the second system, including piano accompaniment.

- MOA, MEU - ME - TE, PE - QUE - NA... DO

Handwritten musical notation for the piano accompaniment of the first system.

MEU CO - RA - ZON... A

un poco

Handwritten musical notation for the piano accompaniment of the second system.

NOI - TES - TA PE - CHA... XA SE FOI O

con resonancia

Handwritten musical notation for the piano accompaniment of the third system.

SOL MEU - ME, PE - QUE - ARE - CHA... QUE

Handwritten musical notation for the piano accompaniment of the first system.

VEN O CO - CON VEU UN AN - XE -

Allegretto

Allegretto

Dolce

Allegretto

Handwritten musical notation for the piano accompaniment of the second system.

- LI - NO VEU PRA TE - VE - LAR = BI -

come vi ego

Handwritten musical notation for the piano accompaniment of the third system.

COU - TEA - MO - DI - NO . . . PRA NOV TERS - PRR -

- AER . . . NO TEU PEI - TEIN - MEL IO

- TAR TAA - GUI - A DO CE - O UN

VER - TE DUR - MIN - DO I - NO - CEN - TE E

GRAN CA - RA - VEL . . . PA - RA CHO PO -

PI - RA MAR - CHOU - SE ZO - RAIN - DO A -

LO PRA OU - TU - RA

QUE - RA . . . DO MEU CO - RA - ZON DO

MEU CO - RA - ZON . . . E - A

MEU CO - RA - ZON . . . E - A

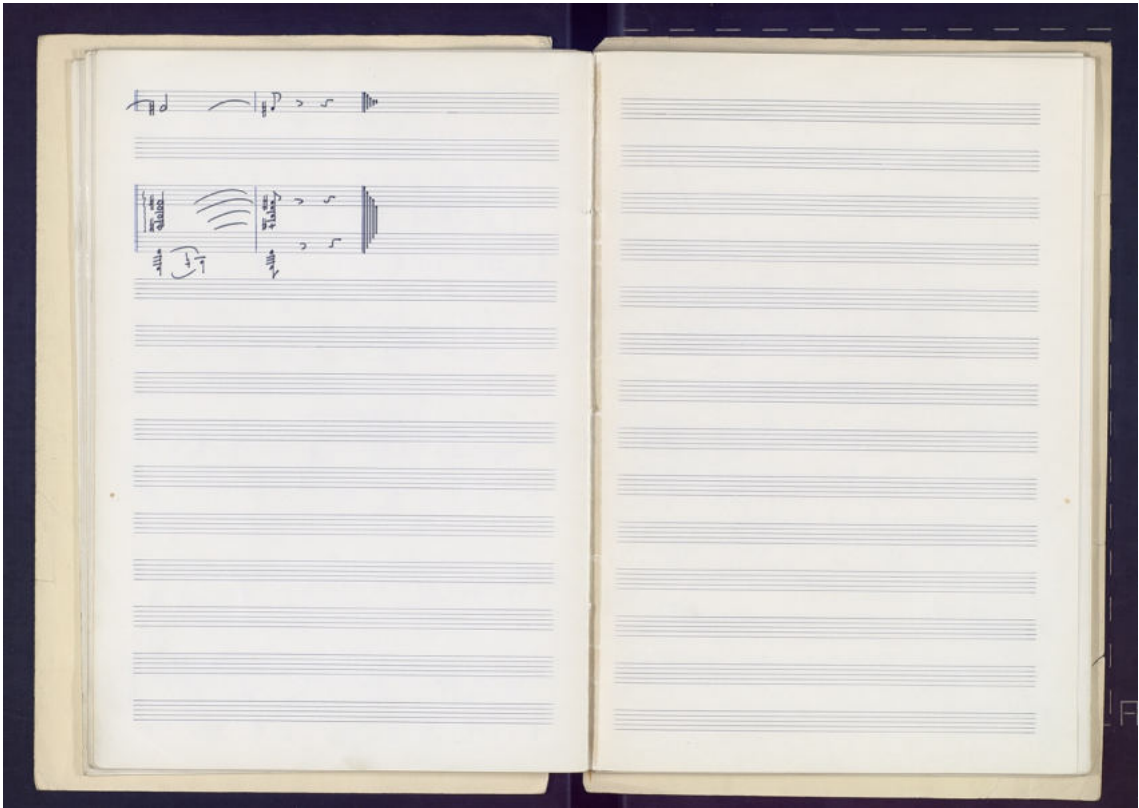
DUR - ME, MEU A - MOE DUR - ME - TE, PE -

queixa . . .

Como um eco

Como um eco

Como prima



Canto y Piano

Ronsel-Gallego
Nº IV
"O AMOR"

VERSOS: Música: M. Parada
J. R. Fernandez Oxea

Lento Nº IV O AMOR Conferenza

se - nos; non o pre-

-mi - tas se mu - chez ho - sa fol con -

-ser - va - lle re - cen - do con - ser - va - lea co -

- los - - - - - que pa-re-zá de
 - a su a-jer-mo-su-ra que de-be-ria ser-por
 - co-te lin-da, be-li-da
 no-ra co-mo ta ca-mor se-
 pu-tru que non-ca-se-lla per-da
 - rios non o-pte-mi-tas se mur-dre a-hor-mosa

espresso
rit.
pp *come un eco*
rit.
allegro *come prima*
allegro *come prima*

f *mol*

Nº 5 O Enterro da moça

Voz
LENTO

PIANO
LENTO

con scetido *Forabre.*

PR DO CA-DA - lei - TO TRIS - TEI - RO RE -

- SO - A O FU - NE - BRE CAM - TO

3AN - GU - RA - DAS MO - ZAS E UN RIT - MO

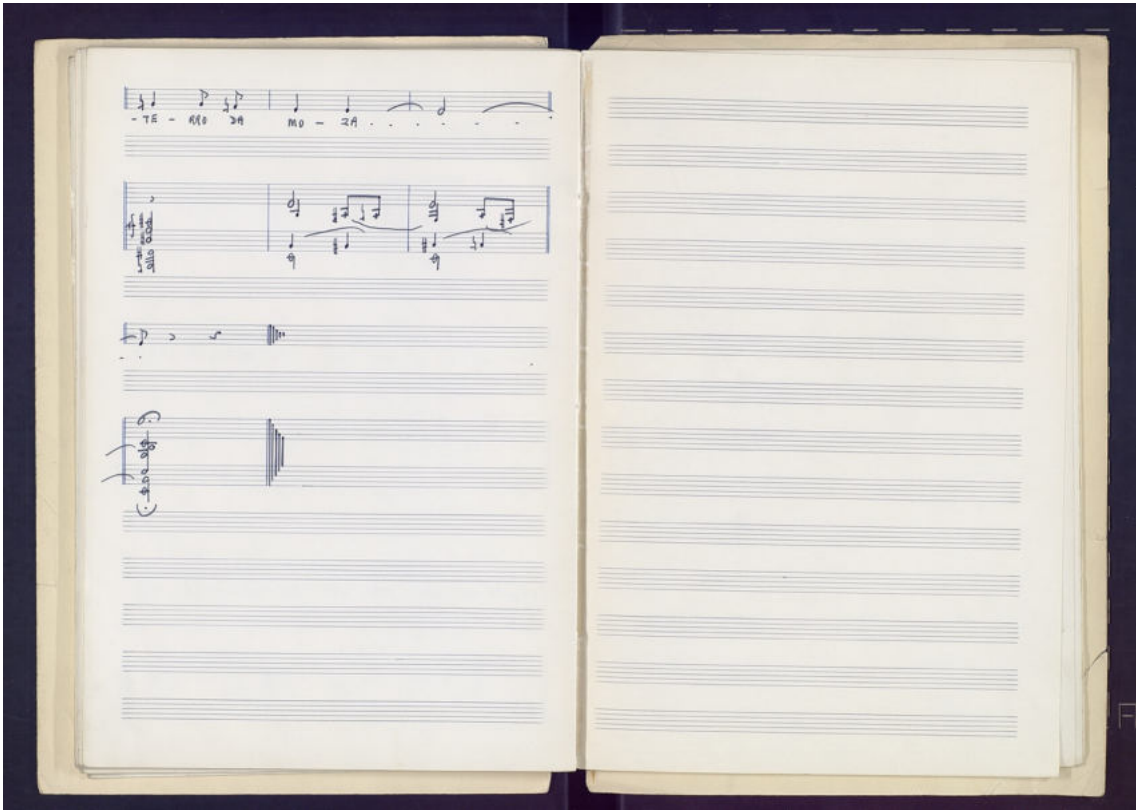
LEN - TO DE TRIS - TU - RA FOX - DA O A -

DEUS DE - RRA - DEI - RO QUE LE DAV A

MOR - TA SU - AS COM - PA - REI - RAS

AUE CAN - TAN - DO CHO - RAN . . .

O DE - LOR NO A - DEO



Canto y Piano

Ronsel-Gallego

Nº VI

"FESTA"

VERSOS: Música: M. Parada
J.R. Fernandez Oxea

NEO FESTA

all.
Non hay ro -
And.
ma - xe no mill-de-co-meas fes-tas do me-u
pre-cto nri-mo-el - fas mais ga-ni-das nri-mais

va - ri - les ga - i - tel - ros

(con gracia)
Po - la ma - fan al - bo - ra - das re - pi -

-ri - can nos bun - te - i - ros

e po - la tar - das pa - se - ras di -

-vin - ten - se no tu - ve - i - ro Hai la -

- con, vi - te - la, po - los far - ve o pul - po nos cal -

de - i - ros ven - re a gom - bra dos car - ba - llos un - pa -

- na - das a mi - lli - dos e vi - ro pa - ra ma -

- lla - das do - ces pa - ra os lan -

pe - i - tos Tou part na

ar - os fo - que - tes fan pa - gos to os ta - ber -

- nel - ros

Menos

Alto

Sigilo ed in un tempo
~~Andante~~

Mai-ro-ma-xe-co-ma

~~Andante~~

Misero tempo
~~Andante~~

no-sa a-re-dor do mun-do-ge

~~Andante~~

~~Andante~~ Grito

M-137-B



a Antonio Fernández-Cid

DESTERRO

para canto y piano

XOSE Ma. ALVAREZ BLAZQUEZ

RODOLFO HALFFTER, op. 31

Andantino. $\text{♩} = 69$

Canto

Piano

p, dolce e misterioso

pp s. bassa

mf

Qué lon - xe

vi - vo, ai, ma - dre!, *mf* qué lon - xe es - tou. *mf* Un - ha - an - du -

p

(mf)

marc.

p

s. bassa

p

Sb.

p

No. 111

© Copyright 1969 by Rodolfo Halffter
Propiedad registrada conforme a la ley, México 1969

ri - na, ma - dre, — que non tor - nou.

mf *mf* *p*

mf *mf* *p* *F, dolce e mis-*
pp *8* *basso*

marc.

¿Vi - rán os tem - pos, ma - dre?

mf *p*

terioaco *mf* *p* *8* *basso*

¿Vi - rá San - Xohán? — Eu xa - - vi - lo, ai, ma dre!, —

mf *mf* *mf* *mf*

mf *mf* *mf* *mf* *p* *8* *b* *8* *b*

Poco mosso

mf *p* *mf* *mf*

que non vi - rân. Mais si vi - ãe - ran, ma - dre, —

mf *p* *mf* *mf*

marc.

Tempo I

mf *p* *mf* *p*

i réi d'a - que - la ma - tar a se - de, si,

Tempo I

mf *p*

rit. *mf* *mf* *mf*

ma - dre!, da no - sa a re - la. I - réi d'a -

rit. *mf* *mf*

Poco mosso

mf *mf*

8 *bassa*

Tempo I

mf que - la, ma - dre, *mf* co - ma an - du - ri - ña *p* que en ve - llo

Tempo I

mf *mf* *p*

8 bassa

rit. mf ni - ño, ai, ma - òre!, *rit.* tar - dei - ro ña - ni - ña. Tempo I

p, dolce e mis
pp

8 bassa



Lento *p*

Ai, ma - - òri - - ña!

Lento *p*

terioso *marc.*