



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Historia y Ciencias de la Música

Trabajo de Fin de Grado:

El ciego coplero violinista en Galicia y su *revival* a través
del repertorio de Florencio dos Vilares (1914-1986)

Alumna: Dña. África Domínguez Díez

Tutor: Dr. D. Enrique Cámara de Landa

2016



Universidad de Valladolid

Trabajo presentado en defensa pública con el VºBº del Dr. D. Enrique
Cámara de Landa

Fdo.: Enrique Cámara de Landa

2016

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi gratitud a Enrique Cámara de Landa por su paciencia y asesoramiento; a Gutier Álvarez y Alfonso Franco por la información y documentos aportados y a Germán Díaz por su desinteresada y entusiasta disposición para ofrecerme partituras y un valioso testimonio.

LISTADO DE ABREVIATURAS, ILUSTRACIONES, CUADROS Y EJEMPLOS

ABREVIATURAS

CPG: *Cancioneiro Popular Galego* (de Dorothé Schubart y Antón Santamarina).

Vol.: Volumen.

Ilustr.: Ilustración.

Ej.: Ejemplo.

Fot.: Fotógrafo.

P./pp.: página/páginas.

ILUSTRACIONES

Ilustr. 1: *Cega a Pachacha de Mondoñedo acompañada de una pandereteira*. Proxecto Virtual Recuperación do Patrimonio Musical Galego Séculos XIX-XX..... p. 28

Ilustr. 2: *A cega de Miranda acompañada por su marido al bombo*. Proxecto Virtual Recuperación do Patrimonio Musical Galego Séculos XIX-XX..... p. 28

Ilustr. 3: *Cego de Viloalle con su esposa Sabina*. Andrés García Doural y Xosé Ramón García González, *A música en Mondoñedo*..... p. 29

Ilustr. 4: *Cego dos Muíños en una celebración*. Andrés García Doural y Xosé Ramón García González, *A música en Mondoñedo*..... p. 29

Ilustr. 5: *El ciego Juan de Andrín junto a sus lazarillos tocando la flauta y el bombo*. Tomada de <http://cancionesdeciego.blogspot.com.es/> [última consulta: 23 de mayo de 2016]. Museo de la Gaita de Gijón..... p. 31

Ilustr. 6: *Florencio en A Fonsagrada, 26 de octubre de 1981*. Fot.: Pablo Quintana. Proxecto Virtual Recuperación do Patrimonio Musical Galego Séculos XIX-XX..... p. 33

Ilustr. 7: *Carátula del álbum Florencio, o Cego dos Vilares (1998)*..... p. 62

CUADROS

Cuadro 1: *Modos utilizados para el análisis con su relación de Tonos y Semitonos..* p. 37

Cuadro 2: *Relación de modos utilizados en el repertorio de Florencio.....* p. 58

EJEMPLOS

- Ej. 1: *Copla de ciego. Cancionero musical de Galicia (1982) de Casto Sampedro y Folgar, p. 30.....* p. 31
- Ej. 2: *"Teño tres estriguiñas", octubre 1979. CPG Vol. I, p. 12.....* p. 38
- Ej. 3: *"Teño tres estriguiñas", diciembre 1979. CPG Vol. I, p. 9.....* p. 38
- Ej. 4: *"O meu fouciño non corta", diciembre 1979. CPG Vol. I, p. 49.....* p. 39
- Ej. 5: *"A vella perdeu o vello", diciembre 1979. CPG Vol. I, p. 59.....* p. 39
- Ej. 6: *"E no medio do camino", diciembre 1979. CPG Vol. I, p. 74.....* p. 40
- Ej. 7: *"Nenas qu'ides co ganado", febrero 1981. CPG Vol. I, p. 145.....* p. 41
- Ej. 8: *Glosolalia en "El presidente de Europa", febrero 1981. CPG Vol. I, p. 242.....* p. 41
- Ej. 9: *"Baselisa en el baile", diciembre 1979. CPG Vol. I, p. 252.....* p. 42
- Ej. 10: *"Los tres Reyes buscan al Rey Celestial", diciembre 1979. CPG Vol. II, p. 137.....* p. 42
- Ej. 11: *Glissando en "Mi atención pido señores", febrero 1981. CPG Vol. III, p. 60. p. 44*
- Ej. 12: *Primer verso de la 1ª estrofa en "Mi atención pido señores", febrero 1981. CPG Vol. III, p. 59.....* p. 44
- Ej. 13: *Primer verso de la 2ª estrofa en "Mi atención pido señores", febrero 1981. CPG Vol. III, p. 59.....* p. 44
- Ej. 14: *Glosolalias en "Estando el señor gato", mayo 1980. CPG Vol. III, p. 115.....* p. 45
- Ej. 15: *"Alá cuand'era bon mozo", diciembre 1979. CPG Vol. IV, p. 58.....* p. 46
- Ej. 16: *"Aló cuando era mozo", recogido en Cualedro en 1995. Cancionero de Ourense Vol. II, p. 99.....* p. 46

Ej. 17: <i>"O señor cura miroume"</i> , diciembre 1979. CPG Vol. IV, p. 85.....	p. 47
Ej. 18: <i>"Escuita mozo lavado"</i> , diciembre 1979. CPG Vol. V, p. 37.....	p. 48
Ej. 19: <i>"Escucha blanca paloma"</i> , mayo 1980. CPG Vol. V, p. 45.....	p. 49
Ej. 20: <i>"Madre me quiero casar"</i> , diciembre 1979. CPG Vol. VI, p. 17.....	p. 49
Ej. 21: <i>"Teño un niño de carrizo"</i> , diciembre 1979. CPG Vol. VI, p. 39.....	p. 50
Ej. 22: <i>"E vístesme por eí"</i> , diciembre 1979. CPG Vol. VI, p. 71.....	p. 50
Ej. 23: <i>"Miña nai por me casar"</i> , diciembre 1979. CPG Vol. VI, p. 81.....	p. 51
Ej. 24: Comienzo de <i>"Carminha tén pernas gordas"</i> , diciembre 1979. CPG Vol. VI, p. 97.....	p. 52
Ej. 25: Comienzo de <i>"Ven bailar, Carminha"</i> , en <i>Cantos, coplas e romances de cego</i> , recogida en 1979, partitura nº 70.....	p. 52
Ej. 26: <i>"Palmeira nena Palmeira"</i> , diciembre 1979. CPG Vol. VI, p. 99.....	p. 52
Ej. 27: Introducción del violín en <i>"Ái vos vai o gaitero"</i> , diciembre 1979. CPG Vol. VI, p. 116.....	p. 53
Ej. 28: Comienzo de la parte denominada A' en <i>"Ái vos vai o gaitero"</i> . Compruébense los cambios rítmicos y la omisión del trino y ciertas notas de paso en relación con el Ej. 27. CPG Vol. VI, p. 116.....	p. 54
Ej. 29: Glosolalias y ornamento mixto en <i>"A muller do tío Mateu"</i> , diciembre 1979. CPG Vol. VI, p. 137.....	p. 54
Ej. 30: <i>"Véndeme la túa gaita"</i> , diciembre 1979. CPG Vol. VI, p. 159.....	p. 55
Ej. 31: Combinación de grupetos en el final de <i>"A orillas de una fuente"</i> , diciembre 1979. CPG Vol. VI, p. 161.....	p. 55
Ej. 32: Ornamentos mixtos (trinos y grupetos) en <i>"A los mocitos solteros"</i> , diciembre 1979. CPG Vol. VI, p. 168	p. 56
Ej. 33: Ornamentos mixtos (trinos y grupetos) en <i>"A los mocitos solteros"</i> , diciembre 1979. CPG Vol. VI, p. 168.....	p. 56

ÍNDICE

Introducción.....	p. 13
Presentación y justificación.....	p. 13
Objetivos.....	p. 14
Estado de la cuestión.....	p. 15
Marco teórico.....	p. 18
Metodología.....	p. 20
Estructura del trabajo.....	p. 22
Capítulo 1: Los violinistas cantores de coplas ciegos en Galicia desde finales del siglo XIX hasta finales del siglo XX.....	p. 23
1.1 Orígenes del cantor de coplas ciego	p. 23
1.2 Contexto socio-cultural y repercusión social en Galicia.....	p. 25
1.3 Violinistas principales dentro del fenómeno del ciego coplero.....	p. 27
Capítulo 2: Florencio dos Vilares: vida, repertorio y técnica.....	p. 33
2.1 Contextualización biográfica de la figura de Florencio dos Vilares.....	p. 33
2.2 Análisis de transcripciones y grabaciones recogidas en los cancioneros... p. 34	
2.3 Conclusiones del análisis del repertorio y estilo performativo.....	p. 57
Capítulo 3: <i>Revival</i> del repertorio tradicional del violinista cantor de coplas ciego... p. 60	
3.1 Análisis comparativo de los temas del disco <i>Florencio, o cego dos Vilares</i> de Pancho Álvarez.....	p. 60
3.2 Germán Díaz, aCentral Folque y el <i>Proxecto Florencio</i>	p. 66
Conclusiones.....	p. 71
Bibliografía.....	p. 74
Anexos.....	p. 80
Anexo 1. Transcripción de la entrevista realizada a Germán Díaz.....	p. 80
Anexo 2. Violinistas ciegos ambulantes acompañados por <i>pandereteiras</i> (Tui, Pontevedra, 1925).....	p. 87
Anexo 3. Dolores Lage, la <i>cega</i> de Miranda (San Andrés de Teixido).....	p. 87
Anexo 4. Ciega violinista y <i>pandereteira</i> (Ourense, 1918).....	p. 88
Anexo 5. <i>Os copleiros da rúa</i> (Pontevedra, c. 1890).....	p. 88

Anexo 6. Eladio, <i>cego</i> de Eiré (Ferreira de Pantón, Lugo, c. 1950).....	p. 89
Anexo 7. <i>O cego das historias</i> (Baio, 1946).....	p. 89
Anexo 8. Tamborilero, gaitero y violinista (Valdoviño, A Coruña, c. 1890)...	p. 90
Anexo 9. Florencio dos Vilares (Fontaneira, A Fonsagrada, 1981).....	p. 90
Anexo 10. Prototipo de visualización de las piezas recogidas en el proyecto virtual O Canto do Pobo.....	p. 91
Anexo 11. Prototipo de visualización de las piezas recogidas en el proyecto virtual Folkoteca Galega.....	p. 91
Anexo 12. Cartel del concierto del Proxecto Florencio realizado en A Fonsagrada el 7 de julio de 2011.....	p. 92

INTRODUCCIÓN

Presentación y justificación

El presente Trabajo de Fin de Grado constituye un estudio etnomusicológico acerca de los ciegos copleros violinistas en Galicia, su repertorio y su *revival* contemporáneo. Este estudio presenta cuál ha sido el papel que han ejercido a lo largo de los siglos XIX y XX esos músicos ambulantes mediante la exposición de las vidas de diversos músicos que transitaban por toda la geografía gallega. La investigación y análisis se focalizará en la figura y el repertorio de Florencio López Fernández, conocido como Florencio dos Vilares (*o Cego dos Vilares*). Asimismo, se estudiará su influencia en algunos músicos que han tomado un importante papel en el *revival* del repertorio de este ciego violinista, recuperando y en ocasiones "reinventando" ese legado.

Como violinista y amante de la música tradicional, uno de los principales motivos que me llevaron a empezar a investigar sobre estos temas fue la inexistencia de un estudio de carácter etnomusicológico sobre las "idas y venidas" entre la música académica y la tradicional en Galicia. Considero de bastante interés que un instrumento que en origen era considerado de "clase baja" –aún como fídula o viola y no con su forma actual–, en el siglo XVI pasó rápidamente a ser uno de los mejor considerados por la nobleza y, en la actualidad, dentro del ámbito de la música "cult", juega en un gran número de ocasiones un papel protagonista, sin haber dejado de tener una gran presencia en las músicas tradicionales de Europa, desde las tradiciones de los países celtas y escandinavos hasta las balcánicas, e incluso habiéndose extendido al folklore musical de tantas otras y diversas partes del mundo como la India, Marruecos, los Andes o Norteamérica.

Asimismo, me parecía llamativa la enorme afluencia de violinistas en el folk gallego. Entonces, me topé con los violinistas copleros ciegos y con Florencio dos Vilares, un fenómeno y una figura que me fascinaron, por lo que un estudio que en principio iba a estar centrado en el violín folk "atlántico" ha terminado dedicándose a ese otro repertorio puramente tradicional. Por una parte, porque considero que el ciego coplero tuvo cierta relevancia social como figura de transmisión oral, a pesar de que sea una tradición hoy prácticamente olvidada, por lo que creo fundamental un trabajo de puesta en relieve de esta tradición de ciegos músicos, sobre la cual hay algunos pero

escasos y muy dispersos estudios. Por otra parte, creo que puede resultar muy interesante el estudio de una técnica de violín como instrumento acompañante de la voz.

Considero que este estudio puede resultar de gran interés tanto al enorme número de violinistas interesados en el folklore gallego —a los cuales les podría servir el análisis de los diversos ornamentos y técnicas para llevarlos a la práctica—, como a todos aquellos etnomusicólogos interesados en la música tradicional de Galicia, en el uso de instrumentos por los ciegos copleros, o en fenómenos como el *revival* y la folklorización y resemantización de la música tradicional. Los casos que serán estudiados, en cuanto a técnica y modos de revitalización, pueden constituir importantes ejemplos para artistas y proyectos futuros.

Objetivos

El objetivo principal que persigue este Trabajo de Fin de Grado es comprobar y mostrar cómo el violín, considerado generalmente por el gran público como propio del ámbito de la música académica, y no originario de Galicia, ha pasado a formar parte de los instrumentos emblemáticos en la música tradicional gallega, introducido por una tradición de ciegos violinistas desarrollada durante siglos, que indudablemente ha influido en los violinistas de la vertiente folk actual.

Asimismo, esta investigación pretende subrayar la importancia que tuvo a lo largo del pasado siglo esa tradición de cantores de coplas y violinistas ciegos ambulantes, representada principalmente por el ya mencionado Florencio dos Vilares, una figura de gran relevancia para la música tradicional gallega. Mi propósito es comprobar cómo este músico, tanto con sus composiciones propias como con las obras del repertorio tradicional gallego que interpretaba, dejó un gran legado para los músicos gallegos, entre los cuales algunos han llevado a cabo en las últimas décadas una importante labor de recuperación de su folklore. Uno de los objetivos secundarios acerca de esto es constatar de qué manera la figura de Florencio ha influido en los violinistas actuales y cómo han sido llevados a cabo los procesos de revitalización de su repertorio.

Otro objetivo secundario que persigue el análisis de esta música es comprobar de qué manera se produce una heterofonía entre voz y violín y cómo se desarrolla la técnica y estilo performativo para producirla.

De forma colateral, en este trabajo se busca la valoración y puesta en relieve del magnífico trabajo de recogida y recopilación de cantos y melodías tradicionales por parte de estudiosos del folklore de Galicia como fueron, entre otros, Dorothé Schubart y Antón Santamarina, Jesús Bal y Gay, Casto Sampedro y Folgar o los cantautores Xosé Luís Rivas Cruz y Baldomero Iglesias Dobarrio (conocidos como Mini y Mero), todos ellos unos excepcionales estudiosos y promotores de la tradición musical gallega.

En definitiva, el objetivo primordial y motivación de este Trabajo de Fin de Grado es la revalorización de una tradición musical que ha venido desarrollándose desde la Edad Media y que ha sido incluso degradada por ser una música "humilde", en lo que precisamente reside su belleza y valor; una música que realmente daba voz a la gente corriente, reflejo de una sociedad rural de la que muchos olvidan su enorme importancia en la Galicia del siglo pasado, y aún tiene en éste al dejar un enorme legado, en este caso musical, a los etnomusicólogos y músicos del presente.

Estado de la cuestión

La música de Galicia ha sido una fuente de enorme interés por parte de musicólogos no sólo gallegos, especialmente durante el siglo pasado, por lo que podemos advertir un extenso volumen de estudios acerca de su historia y sus principales características estilísticas y protagonistas organológicos. Entre los estudiosos que han aportado trabajos a esta área destacan José López-Calo, con publicaciones como *La música medieval en Galicia* (1982) o *La música en Galicia* (1988), así como María Pilar Alén con *Hacia una 'Historia de la música gallega': pasado, presente y futuro* (1999) o *Breve historia da música galega* (2004).

En cuanto a la música e instrumentos tradicionales característicos de Galicia, existe un gran número de volúmenes de carácter etnográfico en los cuales la música toma una parte importante, como *O saber do pobo: Enciclopedia do traxe, danza e música tradicionais* (2003), de Calixto Albán Laxe. Específicamente de carácter musicológico y organológico, podemos señalar, entre otros estudiosos, a Pablo Carpintero con el libro y proyecto virtual *Os instrumentos musicais na tradición galega*, o a Luis Costa Vázquez-Mariño con *La música popular* (1998), el cual también ha estudiado los conceptos de etnicidad y nacionalismo en la música gallega, con publicaciones como *Coralismo, etnicidad y nacionalismo en Galicia* (1998), el capítulo "As bases do nacionalismo

musical galego no entorno da música relixiosa" en *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego: Música* (1998) –editada por Carlos Villanueva–, o el artículo "Las rumbas olvidadas: transculturalidad y etnicización en la música popular gallega" (en *Revista Transcultural de Música*, nº 8, 2004).

En menor medida, han sido también estudiados el celtismo musical en Galicia y la búsqueda de identidad a través de la música por parte de los intérpretes y oyentes gallegos en publicaciones como *Cómo los músicos contemporáneos gallegos expresan su identidad cultural basándose en sus raíces culturales* (2014) de Katarzyna Szczęchula, o el capítulo de Marco Vélez Barreiro "Globalización versus celtismo en la música folk de Galicia: la reacción cultural contra el mito celta y la 'fiebre irlandesa' en los años 80 y 90" en *Multidisciplinary Views on Popular Culture: Proceedings of the 5th International SELICUP Conference* (2014). De gran relevancia para esta materia nos encontramos también con la tesis doctoral de Javier Campos Calvo-Sotelo, *La Música Popular Gallega en los Años de la Transición Política (1975-1982): Reificaciones Expresivas del Paradigma Identitario* (2008).

Específicamente acerca del repertorio y estilo violinístico tradicional o folklórico en Galicia, el único trabajo con el que contamos es el capítulo escrito por Alfonso Franco en *Crossing Over: Fiddle and Dance Studies from around the North Atlantic 3*, "Galician fiddle style", en el cual se alude a la tradición desarrollada en Galicia de ciegos violinistas.

Sobre el repertorio "culto" o académico específico para violín en Galicia, Sabela Cascón Góñez publicó en 2015 el proyecto *El violín y la música gallega durante los siglos XIX y XX: cambios y transformaciones entre dos siglos, 1850-1950*, en el cual desarrolla un panorama general de la música para violín a lo largo de esos cien años, y se centra en importantes violinistas y compositores como Pablo de Sarasate y los gallegos Manuel Quiroga y Andrés Gaos.

Acerca de los ciegos copleros se ha recopilado y escrito mucho durante las últimas décadas del pasado siglo. Joaquín Díaz, Julio Caro Baroja y Luis Díaz Viana podrían ser considerados los mayores estudiosos de este fenómeno dentro de nuestra Península, con publicaciones de carácter fundamentalmente antropológico, etnográfico y filológico, centradas principalmente en las letras como reflejo de la situación social de la España del momento, y del contexto del propio ciego. El primero ha llevado a cabo trabajos como *Coplas de ciegos: antología de pliegos de cordel* (1992) o *El ciego y sus coplas: selección*

de pliegos en el siglo XIX (1996); Caro Baroja recoge discursos y reflexiones acerca de los ciegos copleros en *Ensayo sobre la literatura de cordel* (1969), y Díaz Viana ha publicado obras como *Literatura popular. Pliegos y copleros* (1987) o *Una voz continuada: estudios históricos y antropológicos sobre la literatura oral* (1988). Desde esta visión más socio-literaria, el catedrático de Literatura Española Pedro Manuel Cátedra dedica una parte importante de su trabajo *Invenición, difusión y recepción de la literatura popular impresa* (2002) a las compañías de ciegos, a la censura en la literatura de cordel y a lo que él denomina la "cultura" institucional del ciego. Como ejemplo de trabajos realizados en otros países, nos encontramos con "Street Voices: The Role of Blind Performers in Early Modern Italy (2016)", de Laura Carnelos, un estudio que nos presenta la emergencia y desarrollo en Italia de un fenómeno prácticamente idéntico al del ciego coplero desarrollado en España de forma casi paralela.

Para una perspectiva etnomusicológica acerca del fenómeno del ciego coplero en Galicia, tendríamos que dirigirnos a los cancioneros que recogen piezas de las cuales estos ciegos fueron informantes, como el *Cancioneiro Popular Galego* (1988) de la etnomusicóloga Dorothé Schubart y el lingüista Antón Santamarina, cuyo trabajo de campo fue realizado entre 1979 y 1981, y constituye una importantísima fuente para el análisis del repertorio de Florencio dos Vilares; el *Cancionero Gallego* (1974) de Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay, que también recoge algunas coplas de ciego, al igual que el *Cancionero musical de Galicia* (1982) de Casto Sampedro y Folgar, en el cual hay un apartado específico para cantos y romances de ciego. Con una sección dedicada exclusivamente a obras de las cuales Florencio fue informante, los dos volúmenes de *Cantos, coplas e romances de cego* (1999) constituyen una importante antología del repertorio de estos músicos ciegos, realizada por Xosé Luís Rivas Cruz y Baldomero Iglesias Dobarrio, quienes han desarrollado a su vez un interesante proyecto online, O canto do Pobo, como continuación de los volúmenes impresos, en el cual incluso se da pie a que los internautas aporten partituras y/o grabaciones.

Acerca de la figura de Florencio López Fernández, en 2015 aCentral Folque (Centro Gallego de Música Popular) editó un libro-CD, *Florencio, cego dos Vilares*, en el que colaboraron Dorothé Schubart, Antón Santamarina, Sergio de la Ossa y Andrés Vavrinecz. El capítulo 2 de este Trabajo de Fin de Grado podría ser igualmente considerado una continuación de esta publicación.

Marco teórico

Esencial para esta investigación es la perspectiva tomada por Josep Martí i Pérez en trabajos como *El Folklorismo: uso y abuso de la tradición* (1996) sobre la conciencia de tradición y la intencionalidad que hay detrás del uso que se hace de ésta.

Asimismo, he decidido relacionar el contenido de este trabajo con los planteamientos de Alan P. Merriam en "Usos y funciones" (en *The Anthropology of Music*, 1964), analizando qué funciones presentan –y de qué manera– las músicas analizadas: goce estético, entretenimiento, comunicación, contribución a la continuidad y estabilidad de una cultura o contribución a la integración de la sociedad, entre las conceptualizadas por Merriam. También Simon Frith, en "Hacia una estética de la música popular" (artículo de 1987 presentado en *Las culturas musicales: lecturas de Etnomusicología*, 2001) nos presenta otras funciones que puede desempeñar la música popular y que serán mencionadas en este trabajo: dar forma a la memoria colectiva, como medio identitario, o como forma de dar voz a las emociones.

Considero igualmente relevante el concepto de folklorización de la música tradicional, la idea de que la reinención de cultura, en este caso musical, está fuertemente reforzada por los gobiernos regionales, una idea que ha sido defendida, entre otros, por Josep Martí (en "Folk Music Studies and Ethnomusicology in Spain", en el volumen 29 del *Yearbook for Traditional Music* de 1997) o por José Luís Calle en el artículo "A música tradicional nos nombres propios", en la publicación *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego: Música*, ya mencionada. Acerca de la reinención de cultura también hay que tener en cuenta *The Invention of Tradition* (1983), de Eric Hobsbawn y *The Invention of Culture* (1975) de Roy Wagner.

De la misma manera, remito al concepto de proyección del folklore, creado por Augusto Raúl Cortázar y presentado en *Etnomusicología* por Enrique Cámara de Landa, relacionándolo con la "música de raíz" que se ha desarrollado en España en las últimas décadas. Con respecto a ese concepto de raíces y los procesos de revitalización de la música como integradora social, cabe destacar igualmente el artículo de Bruno Nettl "Últimas tendencias en etnomusicología", en *Las culturas musicales*. En cuanto a esas raíces musicales, Enrique Cámara afirma que "los estudios sobre las tradiciones musicales

de los pueblos suelen comenzar por la determinación de lo que consideran sus raíces”¹, lo cual me ha llevado a investigar tanto los orígenes del ciego coplero para contextualizar las figuras de ciegos violinistas en Galicia, como la consideración y estudio de éstos como germen de la expansión del uso del violín por parte de los músicos del folk gallego actual.

El planteamiento del estudio sobre los ciegos copleros expuesto en el capítulo 1 se ha desarrollado en relación con la idea que presenta Clifford Geertz en *La interpretación de las culturas* (1973) acerca de que los sistemas simbólicos son “construidos históricamente, mantenidos socialmente y aplicados individualmente”² y Timothy Rice aún en *Hacia la remodelación de la etnomusicología* (1987) con el modelo tripartito de Merriam planteado en el ya mencionado *The Anthropology of Music* (basado en el análisis de los sonidos musicales, los comportamientos y los conceptos), con las preguntas: “¿Cómo el ser humano produce o construye históricamente la música?, ¿cómo la conserva socialmente? y ¿cómo la experimenta individualmente?”³. Para esto, he expuesto en primer lugar una aproximación al origen del ciego coplero violinista, a lo que sigue una visión general del contexto socio-cultural del ciego coplero en Galicia, y, finalmente, las biografías de los violinistas ciegos representantes de esta tradición en Galicia, aplicación individual que culminará con el siguiente capítulo, dedicado exclusivamente a la figura de Florencio dos Vilares.

El estudio del *revival* del repertorio de los ciegos violinistas ha sido enfocado principalmente con una perspectiva similar a la de Margareth Kartomi, quien utiliza la expresión “*revival* musical nativista” en su artículo de 1981 “Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos”, en el que analiza los motivos por los que se lleva a cabo este *revival*: nacionalistas, raciales, históricos, nostálgicos, artísticos, turísticos, o por la simple conciencia de una acuciante extinción en un mundo cada vez más globalizado. De igual relevancia para el análisis de este *revival* son conceptos como resignificación o resemantización planteados por etnomusicólogos como Pablo Vila en “Identidades narrativas y música: Una primera propuesta para entender sus relaciones” (en *Revista Transcultural de Música* 2, 1996).

¹ Enrique Cámara de Landa, *Etnomusicología* (Madrid: ICCMU, 2003), p. 220.

² Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures* (New York: Basic Books, 1973), pp. 363-364, citado en Enrique Cámara de Landa, op. cit., p. 271.

³ Timothy Rice, “Toward the Remodeling of Ethnomusicology”, en *Ethnomusicology*, vol. 31, n° 3 (Otoño 1987), pp. 469-488, presentado en Francisco Cruces (ed.) et alii, *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* (Madrid: Ed. Trotta, 2008), pp. 155-178.

En cuanto a los contactos culturales y los préstamos entre música culta y popular, y las diversas influencias que puedan observarse en el repertorio que será analizado, me ciño a la idea de Kartomi acerca de que todas las músicas han sido inherentemente influidas por otras, todas constituyen una síntesis de diversas influencias culturales o de clase y no hay ninguna tradición musical completamente pura⁴.

La perspectiva tomada para el estudio del aspecto performativo bebe en parte de Anthony Seeger y su metodología de análisis exhaustivo para llegar a conocer por qué determinada música es importante para los miembros de una sociedad y por qué es considerada irremplazable, según explica Cámara de Landa⁵.

Por último, considero importante señalar que el trabajo con partituras y el análisis de algunas de ellas se debe por una parte al concepto de "nuevo trabajo de campo" de Jeff Todd Titon⁶, en el cual la documentación, que en este caso es bastante amplia gracias a la gran labor de los recopiladores en los cancioneros, debe ser considerada reflexivamente más que como un mero informe de un testigo, considerando de igual forma que el etnomusicólogo no debería dejar de lado lo verdaderamente esencial para su trabajo: el sonido y las estructuras musicales.

Metodología

Como he mencionado anteriormente, el coplero y violinista ciego Florencio dos Vilares supone una valiosa figura para la música tradicional gallega. Por ello, además de un trabajo de investigación previo (mediante la bibliografía citada en el estado de la cuestión, noticias en periódicos digitales, artículos de revistas y páginas web que serán citadas en el apartado bibliográfico) sobre la música tradicional en Galicia, el concepto de nacionalismo musical gallego y el *revival* de la música tradicional en el folk actual de Galicia, he considerado oportuno partir del repertorio de este músico rastreando los seis tomos dedicados a melodías del *Cancioneiro Popular Galego* de Dorothé Schubart y

⁴ Margareth Kartomi, "The Processes and Results of Musical Culture Contact: a discussion of Terminology and Concepts", en *Ethnomusicology*, vol. 25, nº 2 (), pp. 224-249, presentado en Francisco Cruces (ed.) et alii, op. cit., pp. 357-382, y citado en Enrique Cámara de Landa, op. cit., p. 219.

⁵ Anthony Seeger, "Sing for your Sister: the Structure and Performance of Suyá Akia", en Marcia Herndon y Norma McLeod (eds.), *The Ethnography of Musical Performance* (Norwood: Norwood Editions, 1980), citado en Enrique Cámara de Landa, op. cit., p. 171.

⁶ Jeff Todd Titon, "Knowing Fieldwork", en Grehory F. Barz y Timothy J. Cooley (eds.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (Nueva York/Oxford: Oxford University Press, 1997), pp. 87-100.

Antón Santamarina, así como la recopilación de Mini y Mero en *Cantos, coplas e romances de cego* además de las partituras y grabaciones que recogen en la página web de O Canto do Pobo. He estudiado y analizado las canciones tradicionales de las cuáles Florencio fue informante a través de estas fuentes, y he realizado un análisis comparativo de los temas que Pancho Álvarez recoge en *Florencio, o Cego dos Vilares* para comprobar de qué manera ha sido recuperado el repertorio del ciego violinista. Asimismo, he querido tratar otro tipo de *revival* como el que supuso el Proxecto Florencio, a modo de taller-combo instrumental organizado por aCentral Folque (Centro Galego de Música Popular establecido en Santiago de Compostela), para lo cual me he servido de la entrevista realizada a Germán Díaz como director del proyecto, de las partituras que él mismo me proporcionó, así como de la página web y el canal de YouTube de la asociación, en el cual se recoge un vídeo-presentación del Proxecto.

Las fuentes audiovisuales que he utilizado para el estudio del estilo performativo de Florencio son solamente dos vídeos grabados por José Díaz Pin para "Filmaciones Penelas" a principios de los años 80, a los que se puede acceder en el canal de YouTube de aCentral Folque. Para el análisis del *revival* llevado a cabo por Pancho Álvarez también me he servido de algunos vídeos de sus interpretaciones y entrevistas (como las realizadas en el programa Alalá para la Corporación Radio e Televisión de Galicia), recogidos en los canales de YouTube de Pai Música y de Zona Folk.

De igual modo, una parte importante de este trabajo ha sido la toma de contacto con diversos conocedores del panorama violinístico en Galicia, del repertorio de Florencio y de la tradición de los ciegos copleros ambulantes, como Antón Santamarina, Milagros Bará Viñas (Proxecto de Recuperación do Patrimonio Musical Galego Séculos XIX e XX), Mauro Sanín Leira (jefe de comunicación y producción de aCentral Folque) y los violinistas Alfonso Franco (director de la asociación Galicia Fiddle, organizador de encuentros como San Simón Fiddle y profesor en la e-Trad, Escola Municipal de Vigo de Música Folk e Tradicional) y Gutier Álvarez (colaborador, además, en el libro *Florencio, o cego dos Vilares* publicado por aCentral Folque).

Estructura del trabajo

El primer capítulo constituye una aproximación a los orígenes, el contexto socio-cultural y la repercusión del ciego violinista cantor de coplas en Galicia. El tercer apartado de este capítulo es un muestrario biográfico de varias de las figuras que formaban parte de este fenómeno.

La primera sección del segundo capítulo se centra en la contextualización biográfica de Florencio dos Vilares, puesto que, como he mencionado anteriormente, he considerado oportuno el estudio de un caso concreto para ejemplificar de qué manera hacían música estos ciegos ambulantes. La mayor parte de este capítulo (apartados 2.2 y 2.3) está dedicada a su repertorio y al análisis de éste, así como a un estudio de su técnica performativa.

El tercer capítulo se centra en el fenómeno de *revival* que se ha llevado a cabo durante las últimas décadas con el repertorio del ciego coplero Florencio, mostrando el caso del violinista Pancho Álvarez y analizando comparativamente algunos cortes del CD *Florencio, o cego dos Vilares*. De igual manera, en el apartado 3.2 se presenta un método de *revival* diferente al anterior, como el que constituyó el Proxecto Florencio.

Las conclusiones del trabajo, que intentan responder a los objetivos planteados, conforman la última parte del texto, a las que siguen la bibliografía y los anexos, en los que recojo la transcripción de la entrevista a Germán Díaz, algunas fotografías de ciegos violinistas y otros documentos.

CAPÍTULO 1: LOS VIOLINISTAS COPLEROS CIEGOS EN GALICIA

DESDE FINALES DEL S. XIX HASTA FINALES DEL S. XX

1.1 Orígenes del violinista cantor de coplas ciego

Ya desde, al menos, el siglo VIII a.C., remitiendo a personajes históricos como Homero, y en parte debido a su capacidad de desarrollar una magnífica memoria para "contrarrestar" su discapacidad, el ciego ha constituido durante siglos una importante figura de transmisión de literatura oral, contada y cantada. Desde muy antiguo, en diversas culturas y sistemas mitológicos la ceguera o la pérdida de visión ha sido asociada a la sabiduría, y se ha venido produciendo asimismo una importante relación entre música y ceguera⁷ que se ha desarrollado especialmente en el ámbito de la música popular, más que en el de la música académica, por el carácter oral de la primera frente a la focalización en las partituras de la académica, aunque también nos encontramos con músicos y compositores ciegos a lo largo de toda la Historia de la música "escrita".

No sólo por esa desarrollada memoria que les permitía interpretar un repertorio tan amplio como ejemplificaré con el caso de Florencio dos Vilares en el capítulo 3, sino también por el método de aprendizaje, los ciegos poseían una gran capacidad de aprender melodías de oído, por lo que desde hace siglos en numerosas ocasiones aprendían a tocar un instrumento para acompañarse en su canto y así poder ganarse la vida. En este fenómeno, tuvo en nuestra Península y parte de Europa una enorme importancia el Camino de Santiago, en el que se desarrolló una gran afluencia de juglares y trovadores entre los cuales empezaron a aparecer, a finales del siglo XIV y principalmente durante el siglo XV⁸, ciegos cantores de coplas que vendían literatura de cordel (género de literatura popular que recogía principalmente romances, coplas, canciones populares, sucesos o vidas de santos y se imprimía normalmente en pliegos –hojas sin encuadernar– o estampas, de cuya venta se encargaban principalmente estos ciegos⁹), que acabarían

⁷ Para consultar estudios más desarrollados acerca de la relación música-ceguera, véase Joseph N. Straus, *Extraordinary Measures: Disability in Music* (Oxford: Oxford University Press, 2001); Alex Lubet, *Music, Disability and Society* (Philadelphia: Temple University Press, 2010); y para un enfoque científico, véase el capítulo 13, "An Auditory World: Music and Blindness", en Oliver Sacks, *Musophilia: Tales of Music and the Brain* (Toronto: Alfred A. Knopf, 2007).

⁸ Alberto Solana, *Ciegos Juglares en el Camino de Santiago*, en <https://albertosolana.wordpress.com/2014/04/01/13-ciegos-juglares-en-el-camino-de-santiago> [última consulta: 5 de junio de 2016]

⁹ Alba de Pablo Zamora, *El repertorio del ciego coplero a través de la figura de Juan de la Cruz (1871-1960)* (Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Valladolid, 2013), p. 7.

convirtiéndose en la figura fundamental de transmisión oral de noticias y leyendas, a lo largo del Camino, prácticamente de forma gremial y constituyendo un nuevo género lírico-musical: los cantares de ciego, que Sampedro y Folgar ya tilda de picarescos y "pedigüeños"¹⁰.

La importancia de estos músicos ambulantes ciegos fue ya puesta en relieve por Caro Baroja en "Significaciones simbólicas de las leyendas"¹¹:

Dentro de este mundo tradicional hay un personaje que ha tenido una importancia excepcional en la transmisión, no sólo oral, sino también escrita, de leyendas, de relatos, de versos y de prosas, este personaje es el ciego. El ciego, privado de la posibilidad de realizar otros trabajos, usa de la palabra y de la voz como medio fundamental de ganarse la vida, recitando, incluso rezando por encargo o por limosna. Es significativo que, ya en la antigüedad, la representación del poeta por antonomasia, Homero, sea un ciego, y que luego haya bastantes poetas ciegos, conocidos en la historia de la literatura de los pueblos. En España, en Castilla, hallamos ya esta figura del ciego transmisor, no de lo que él haga, sino de lo que hacen otros, hasta en aquellos versos famosos del Arcipreste cuando dice que hizo algunos cantares "de los que dicen los ciegos". Es decir, que, en pleno siglo XIV, se documenta la existencia de poetas que componían para aquellos. Después nos los encontramos ya constituyendo agrupaciones o asociaciones profesionales con el carácter de los gremios.

Esas asociaciones gremiales a las que alude Caro Baroja fueron cofradías o gremios de músicos ciegos desarrolladas en España desde el siglo XIV como Los Ciegos Oracioneros de Valencia (con su fundación documentada en 1314) o Els Cecs Trovadors en Barcelona (1329)¹², reconocidas por las autoridades municipales y constituidas por ciegos encargados de dirigir el rosario y salmodiar. Tras la invención de la imprenta se dedicaron a la venta ambulante de pliegos que recogían oraciones y vidas de santos, lo cual representa un importante antecedente de la venta de la ya mencionada literatura de cordel.

En cuanto a ciegos propiamente violinistas, presumiblemente ambulantes, que en un principio serían más bien fidulistas –ya que la forma actual del violín empezó a desarrollarse en el siglo XVI–, Reinhard Strohm o Richard Taruskin mencionan el

¹⁰ Casto Sampedro y Folgar, *Cancionero musical de Galicia* (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982), p. 164.

¹¹ Julio Caro Baroja, "Significaciones simbólicas de las leyendas", *Gazeta de Antropología*, nº 9 (1992), citado en Pablo Carpintero Arias, *Os instrumentos musicais na tradición galega*, en <http://www.consellodacultura.gal/asg/instrumentos/conxuntos-instrumentais/os-cegos-cantores> [última consulta: 22 de junio de 2016]

¹² Dorothe Schubarth, Antón Santamarina, Andrés Vavrinecz y Ramón Pinheiro, *Florenco, o cego dos Vilares* (Santiago de Compostela: aCentral Folque, 2015), p. 11.

testimonio de Johannes Tinctoris en su *De inventione et usu musicae*¹³ acerca de los hermanos Carolus y Johannes Fernandes, hijos del igualmente "violinista" ciego castellano Jehan Fernandes, que se había trasladado a la corte de Borgoña a mediados del siglo XV, mientras que sus hijos, residentes en Brujas, habían servido en la corte de Carlos VIII hacia 1480. De ellos se decía que poseían un gran virtuosismo, tocando el primero la voz del *superius* y su hermano Johannes el *tenor* de piezas como el motete *Gaudet in celis*¹⁴ de Agricola, y que además fueron profesores en París. Estos músicos, de los que muy poco se sabe, podrían ser considerados un importante antecedente de la tradición de fidulistas o violinistas ciegos que se desarrolló a lo largo de los siglos posteriores, con la mencionada relevancia del Camino de Santiago.

1.2 Contexto socio-cultural y repercusión social en Galicia

En una sociedad cada vez más industrializada y centralizada en las grandes metrópolis, Galicia conserva aún en la actualidad, pero con mayor fuerza durante el siglo pasado, un ámbito rural muy desarrollado. Esto, junto con el valor que el pueblo gallego, particularmente arraigado a sus raíces, ha dado de forma bastante característica al mundo campesino y a su cultura tradicional, y gracias también al movimiento conocido como *Rexurdimento* originado en el siglo XIX (tras varios siglos en los que se llegó a despreciar todo lo gallego y lo que remitiese al mundo campesino), constituye una de las causas por las que la música tradicional gallega ha sido –casi– siempre tan estimada por su gente, y por lo que se ha llevado a cabo desde el mencionado movimiento romántico nacionalista hasta nuestros días, con el paréntesis que constituyó el franquismo, una importante tarea de recopilación, conservación y estudio de su folklore.

La importancia y desarrollo del ámbito rural, así como la significativa atracción que supuso durante los siglos pasados el Camino de Santiago, propiciaron el desarrollo de este fenómeno de ciegos copleros que fundamentalmente transitaba por aldeas y pueblos, aunque también nos encontramos con algunas figuras de ciegos que se buscaban la vida de esta manera en ciudades como Pontevedra o A Coruña.

¹³ Johannes Tinctoris, *De inventione et usu musicae* (Nápoles : Nathias Moravus, ca. 1482), citado en Richard Taruskin, *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century* (Oxford: Oxford University Press, 2010), p. 536.

¹⁴ Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380-1500* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), pp. 293 y 366.

Fundamentalmente considero que la trascendencia o repercusión social de estos ciegos músicos a finales del siglo XIX y durante todo el siglo pasado era ser los transmisores de noticias, sucesos, crímenes e historias en un mundo aún rural, sin televisión y muchas veces ni periódicos. Eran, como afirman Caseiro y Castro, los cronistas del mundo rural¹⁵, además de ser quienes animaban las fiestas y romerías de los pueblos del norte de la Península. Al mismo tiempo, sufrieron procesos de censura y marginalización tanto por mantener en muchas ocasiones un carácter satírico y de crítica social, como por estar asociados, debido a ser músicos ambulantes y a llevar una vida austera, a la mendicidad y las clases bajas, a pesar de que, como afirma Joaquín Díaz, en muchos casos los propios ciegos se alejaban de estos sectores por considerarse algo similar a comerciantes con sus coplas, y no simples mendigos¹⁶.

Creo asimismo conveniente destacar algunas líneas del texto introductorio del libreto que acompaña al álbum *Florencio, cego dos Vilares* que será analizado posteriormente, "Del folclore marginal". Este texto fue precisamente encargado a Xosé Luís Rivas Cruz (Mini) y refleja la visión acerca del contexto socio-cultural de los ciegos copleros proporcionada por un gallego que se dedicó, en parte, a la recopilación de la música que estos interpretaban:

Fui niño y adolescente en las décadas de los cincuenta y sesenta [...] los que hablaban "castrapo" (mezcla de castellano y gallego) eran paletos y, sobre todo, más pobres. La música de la radio y de las orquestas era la buena; los gaiteros y las canciones de los labradores y de los viejos eran cosas "pueblerinas" e incultas. [...] Cuando pasé de los veinte comencé a recoger música y tradición. Descubrí que la gente sentía de otra manera, [...] gustaba de la gaita, de las cantigas y los romances. Y cuando cantaban delante de una grabadora se emocionaban por el valor que se comenzaba a dar a aquello que había sido vida postergada y despreciada durante años de franquismo y nacional-catolicismo brutal. Pero todavía había una forma musical que tenía connotaciones peyorativas: los cantos de ciegos. Eran cosas de faranduleros. Cantares sin aprecio social. Curioso... Casi toda la gente sabía cantarlos de memoria con quince, veinte o más estrofas. Mi cabeza estaba ya hecha a las contradicciones de mi País, pero ésta era exagerada. Traté con algunos ciegos que habían ejercido la profesión de cantores de ferias y romerías y aprendí a apreciar su "castrapo", su poesía simple aunque cargada de claves de entendimiento populares y hondas, la otra cultura, la otra vida y, sobre todo las melodías, el canto semigutural, el arte de atraer y mantener la atención de la gente cantando y tocando el violín, con sus adornos y mordentes con sabor barroco, de exhibición, la difusión de sucesos célebres, la exageración de las letras [...] cuando acontecía un crimen o un suceso digno de ser cantado, el ciego acudía a un instruido (maestro, cura, secretario de ayuntamiento, poeta de mala o buena muerte) y previo pago, le encomendaba la composición de la letra para la feria siguiente. Los derechos de autor eran liquidados por cinco, diez o quince duros y la imprenta se encargaba del resto [...]

¹⁵ Delfín Caseiro y Castor Castro, "O cego da Gándara", en *Lethes: Taboas Cadernos culturais da Limia* (Ourense: Centro da Cultura Popular da Limia, 2006), p. 15; citado en Alfonso Franco, "The Galician fiddle style", en Russell, Ian y Anna Kearney Guigné, *Crossing Over: Fiddle and Dance Studies from around the North Atlantic 3* (Aberdeen: Elphinstone Institute, 2010), p. 204.

¹⁶ Joaquín Díaz, *El ciego y sus coplas: selección de pliegos en el siglo XIX* (Madrid: Ed. Escuela Libre, 1996), p. 15.

Considero esencial remarcar que el proceso gradual de desaparición de este fenómeno se debió, como acertadamente refleja Alba de Pablo Zamora en su trabajo ya mencionado acerca del ciego coplero Juan de la Cruz, a diversas causas: a una etapa de censura que se produjo durante el franquismo pero que se venía fraguando desde finales del siglo XIX, acompañada del carácter de marginalidad que siempre se ha atribuido al músico ambulante, proceso que culminaría con la prohibición de la mendicidad en España¹⁷.

1.3 Violinistas principales dentro del fenómeno del ciego coplero

Como he mencionado anteriormente, el tránsito de ciegos cantores de coplas que se acompañaban de un instrumento fue enormemente desarrollado en Galicia ya desde los últimos siglos de la Edad Media, lo cual es arduamente difícil de rastrear en épocas anteriores. Al haber focalizado este Trabajo de Fin de Grado en el violín, no he tenido en consideración a los zanfonistas ambulantes, que también jugaron un papel importante en este fenómeno y probablemente superasen en número a los violinistas, pero sí creo conveniente al menos poner de relieve su existencia dentro de un todo.

Muy poco se conoce de los ciegos que formaron parte del fenómeno del violinista coplero ambulante en la Península Ibérica. Sin embargo, y gracias a testimonios vivenciales por parte de vecinos de las aldeas por las que transitaban y a proyectos de recopilación (muchas veces basados en esos testimonios) como el Proxecto Virtual Recuperación do Patrimonio Musical Galego Séculos XIX-XX o *A Música en Mondoñedo*, tenemos constancia de algunos de estos personajes y su recorrido, tratados casi siempre con un interés más biográfico que propiamente musicológico.

Para ilustrar la relevancia que tuvo este fenómeno en Galicia a finales del siglo XIX y especialmente durante el siglo XX, y comprobar que Florencio dos Vilares no fue un caso aislado sino que se enmarca dentro de una tradición más amplia que constituía una importante parte de las fiestas populares de la Galicia rural y de regiones colindantes como León o Asturias, considero oportuno hacer algunos apuntes acerca de varios de estos ciegos músicos¹⁸.

¹⁷ Alba de Pablo Zamora, op. cit., p. 32.

¹⁸ Para los cuales me he servido de las informaciones recogidas en la página de Facebook del *Proxecto Virtual Recuperación do Patrimonio Musical Galego Séculos XIX-XX*, en

Éste no era un oficio reservado únicamente a hombres, tal como es ilustrado por casos como el de la ciega conocida como a Pachacha, o el de la ciega de Peredo.

A Pachacha (Ilustr. 1) era una invidente natural de Couto de Outeiro (Mondoñedo) que durante la segunda mitad del siglo XIX recorría con sus cantares y romances de ciego las romerías y fiestas de pueblos de toda Galicia, León, Asturias e incluso el norte de Portugal. Una evidencia que tenemos de su presencia en estas fiestas data de 1869, en la fiesta de San Ramón en Viloalle, donde interpretaba piezas populares como "Me gustan todas" para los ejecutantes de los bailes "agarradiños" (pasodobles, rumbas, polkas, tangos...).

Dolores Gómez Lage (Ilustr. 2), conocida como la ciega de Peredo o de Miranda, nació en Peredo de Castroverde (Lugo) en 1874 y recorría las fiestas de los pueblos de la región tocando y cantando romances como "Na vila de Castroverde", "A rapaza vai no rio", "O rabo do raposo" o "A burra de Manuel do Campo".



Ilustr. 1: *Cega a Pachacha de Mondoñedo acompañada de una pandereteira.*



Ilustr. 2: *A ciega de Miranda acompañada por su marido al bombo*

Fuente de ambas ilustr.: Proxecto Virtual Recuperación do Patrimonio Musical Galego Séculos XIX-XX

Otro de estos músicos ambulantes fue Antonio Lexide Fernández, conocido como el Cego de Viloalle (Ilustr. 3) por la parroquia en la que nació en 1895 y murió en 1976. Transitaba principalmente por la zona de Mondoñedo, aunque de igual manera recorrió toda la geografía gallega y parte de León, Asturias, e incluso llegó a Medina de Rioseco,

<https://www.facebook.com/RecuperacionPatrimonioMusicalGalego> [última consulta: 20 de mayo de 2016] y en la publicación online *A música en Mondoñedo* (2002) de Andrés García Doural y Xosé Ramón García González que puede consultarse en <https://es.scribd.com/doc/14663395/A-Musica-en-Mondonedo> [última consulta: 22 de mayo de 2016]

lugares en los que cantaba las coplas acompañado por su violín y su hija Sabina, que en ocasiones era la que las cantaba mientras Antonio interpretaba los coros. También fue acompañado por sus hermanos Ramón y Marcial, en otros momentos por su mujer, o su sobrino Rafael. Normalmente su "gira" anual comenzaba al pasar carnaval y concluía en la fiesta de San Juan. Al igual que en el caso de Florencio, como luego comentaré, la causa de su ceguera fue el padecimiento de una viruela cuando era niño, tras lo cual entró en un colegio de Santiago de Compostela a aprender a tocar el violín. Cantaba y tocaba romances, cuplés, coplas basadas en acontecimientos reales como crímenes (muchas de las cuales sacaba del diario El Caso). En el repertorio que interpretaba nos podemos encontrar con piezas como el "Romance de las dos gemelas", "Cuatro niños envenenados", "Vinde mociños e mozas", "Carta de Pepe a Rosa" o "A tola de Cangas de Onís".



Ilustr. 3: *Cego de Vilalle con su esposa Sabina.*



Ilustr. 4: *Cego dos Muños en una celebración*

Fuente de ambas ilustr.: Andrés García Doural y Xosé Ramón García González, A música en Mondoñedo.

Uno de los últimos ciegos violinistas de Galicia, si no el último, fue Eladio Fernández Rodríguez, conocido como el Cego dos Muños (Ilustr. 4). Nació en Aldixe (condado de Abadín) en 1927. Ingresó en un colegio de ciegos en Santiago, al igual que el Cego de Vilalle, donde complementó sus estudios de cultura general y braille con el

aprendizaje de varios instrumentos, principalmente el violín y la gaita, pero también el acordeón, los platillos o el bombo. Tocaba en las foliadas de los condados de Abadín, Vilalba y Mondoñedo, municipio al que se trasladó en 1963, año en el que dejó de dedicarse a las coplas de ciego que había estado vendiendo por las ferias de diversos municipios como Gontán, Vilalba, Meira o Cospeito, para ganarse la vida entonces con la venta de lotería, pero ocasionalmente tocando el violín o la gaita en algún festejo vecinal, como en el foliódos Muíños que se celebraba en la noche de San Juan. También se le reconoce tocando en la fiesta del entroido en la parroquia de San Vicente. Dentro de su repertorio nos encontramos parrafeos, pasodobles, mazurcas, rumbas, cantares de carácter pícaro, etc. Entre algunas de las piezas de su repertorio más conocidas por la gente podríamos destacar los pasodobles "Lugo-Ferrol" de Gregorio Baudot y el tan conocido y representativo "Gato Montés" de Manuel Penella, así como la "Alborada de Veiga" o los parrafeos "As mozas de Aldixe" y "¡Ouh Marica! ¿estás na casa?" que, junto a la "Mazurca do Cadramón", fueron recogidos por Xosé Luís Rivas y Baldomero Iglesias en sus "expediciones" de campo desde los años 70 hasta 1996, antes de que Eladio comenzase una larga enfermedad, tras la que falleció el 6 de enero del año 2000 en A Coruña¹⁹.

Por último, me gustaría mostrar que el del ciego coplero violinista no fue un fenómeno desarrollado únicamente en Galicia, aunque este fuese su centro, sino que también se produjo en regiones colindantes como Asturias o León. Por lo tanto, y alejándome del ámbito geográfico gallego, creo oportuno mencionar un caso como el de Juan Somohano Merodio (Ilustr. 5), nacido en 1852 en Llanes (Asturias). Conocido como Juan de Andrín, perdió la vista a los 9 años a causa de una viruela, al igual que Florencio y que el ciego de Viloalle, aprendió a tocar el violín con Félix Segura Ricci y a los 15 años ya transitaba los pueblos que llegaban hasta Bayona. A los 20 años viajó a Cuba y se dice que se trajo de vuelta un Jacobus Stainer²⁰. Continuó recorriendo los pueblos del norte de la Península hasta 1920, acompañado en numerosas ocasiones de uno o dos niños que hacían las veces de lazarillos y tocaban el bombo o la flauta. Fue profesor de gaiteros

¹⁹ Xosé Luis Rivas Cruz y Baldomero Iglesias Dobarrío, *Cantos Coplas e Romances de Cego*, Vol. II (Lugo: Ophiusa, 2000), p. 16.

²⁰ Resulta curioso que varias fuentes den por hecho que era un violín original de este importantísimo lutier, con asombro por el precio por el que el ciego lo compró en La Habana -80 pesos-, y lo denominen "Jacobus Stainer 1713", sin percatarse de que este constructor murió en 1683 sin haber dejado una escuela de aprendices.

como Manuel Rivas (muchos gaiteros aprendían a tocar el violín para interpretar los bailes "agarrados" en espacios cerrados) hasta que falleció en 1938²¹.



Ilustr. 5: *El ciego Juan de Andrín junto a sus lazarillos tocando la flauta y el bombo.* Tomada de <http://cancionesdeciego.blogspot.com.es/> [última consulta: 23 de mayo de 2016]. Museo de la Gaita de Gijón.

Considero remarcable que en la mayor parte de casos fuesen acompañados por lazarillos, casi siempre miembros de su familia, que en algunos ocasiones únicamente los respaldaban o vendían las coplas impresas, pero en muchas otras también los acompañaban con instrumentos como el bombo o la pandereta o interpretando los coros. Algunas veces, como podemos comprobar en esta copla de ciego (Ej. 1), incluso creaban una textura responsorial entre ellos:

Ej. 1: *Copla de ciego.* Cancionero musical de Galicia (1982) de Casto Sampedro y Folgar, Vol. II: Melodías, p. 30

²¹ Guillermo F. Buergo, "El violín de Juan de Andrín", *El Comercio*, 5 de mayo de 2010, en <http://www.elcomercio.es/v/20100505/oriente/violin-juan-andrin-20100505.html> [última consulta: 25 de mayo de 2016]

Nos encontramos pues con un fenómeno muy complejo de rastrear debido a la falta de documentación acerca de las vidas de estos músicos ambulantes, de los cuales tenemos a disposición en muchas ocasiones únicamente fotografías que reflejan la existencia y el contexto de estos ciegos violinistas (ver Anexos 2-9). Sin embargo, podemos verificar a través de éstas y de los desgraciadamente escasos testimonios recogidos que la figura del músico ciego ambulante solía ejercer un papel bastante relevante en la animación de las fiestas y romerías populares de las zonas rurales gallegas, así como de parte del noroeste de nuestra Península, en las cuales interpretaban piezas tradicionales para animar al baile, como muñeiras, jotas, rumbas, polkas o pasodobles, pero también los importantes romances de ciego que reflejaban los sucesos que acontecían en las vidas de la gente del entorno rural. En unas ocasiones tomaban estas piezas del "inventario popular" y en otras eran de invención propia, muchas veces haciendo uso de la improvisación en sus coplas, sobre anécdotas o incluso sobre algún individuo del público.

Las principales funciones que podemos observar en la música que cantaban y tocaban estos ciegos violinistas dentro de sus contextos mayoritariamente rurales son, fundamentalmente, de entretenimiento y comunicación, pero su repertorio también tenía una importantísima función de integración social, la de los propios intérpretes, que, a pesar de su "discapacidad", y gracias precisamente a entretener y comunicar con su música, conseguían no sólo poder vivir de ello sino también ser unas figuras muy apreciadas en su entorno.

Asimismo, han constituido unos muy valiosos árboles de cantos²² con los extensos repertorios que poseían (en los casos en los que la recogida fue posible) y contribuyeron de igual forma al mantenimiento de una tradición musical que vino desarrollándose desde la Edad Media, desde hace tres décadas desgraciadamente extinta, pero que en los últimos años ha sido objeto de tenues proyectos de revitalización que estudiaremos en el capítulo 3 y que ojalá sirvan como referente para futuros músicos interesados en la recuperación de este folklore.

²² Alusión al término de Béla Bartók en *Escritos sobre música popular* (Madrid: Siglo XXI, 1979).

CAPÍTULO 2: FLORENCIO DOS VILARES: VIDA, REPERTORIO Y TÉCNICA

2.1 Contextualización biográfica de la figura de Florencio dos Vilares

Florencio López Fernández nació en el seno de una familia dedicada a la agricultura y la ebanistería, el 13 de abril del año 1914 en Pim, una pequeña aldea que forma parte de la parroquia de Bruicedo, en el condado de Fonsagrada (Lugo, noreste de Galicia)²³. Durante su infancia sufrió una parálisis cuyas secuelas le acompañarían toda la vida, así como una viruela que sería la causa de su ceguera. En 1927, Florencio y su familia se trasladaron a Vilares de Pinheira, en Cubilhedo (condado de Baleira), aldea por la que recibiría otro de sus sobrenombres. A los 14 años, fue enviado a aprender canto y violín con Xosé Santamaría, conocido como el *Cego de Valeira*, para que pudiese desarrollar una forma de ganarse la vida. Algunos testimonios, probablemente los más fidedignos, afirman que de este mentor aprendió su técnica y parte de su repertorio; los menos, sin embargo, sostienen que el ciego de Valeira lo rechazó y consecuentemente Florencio comenzó un aprendizaje musical completamente autodidacta.



Ilustr. 6: Florencio en A Fonsagrada, 26 de octubre de 1981. Fot.: Pablo Quintana. Proxecto Virtual Recuperación do Patrimonio Musical Galego Séculos XIX-XX.

²³ Dorothe Schubart, Antón Santamarina et alii, *Florencio, o cego dos Vilares* (Santiago de Compostela: aCentral Folque, 2015), p. 14-15.

De cualquier manera, es indudable que Florencio llegó a ser considerado incluso una celebridad entre las gentes de las áreas por las que transitaba ferias y romerías con su voz y violín: desde Fonsagrada y Valeira, condados que le vieron crecer, hasta zonas como la Ribeira Sacra e incluso el oeste de Asturias. Normalmente era acompañado por su hermano Pascasio, que además tocaba con él el bombo y vendía las coplas. A la muerte de su hermano fue acogido por un matrimonio de Fontaneira (Valeira), por lo que también se le conocía como el *Cego da Fontaneira*.

El violín que acompañó a Florencio toda su vida fue custodiado tras su muerte, el 28 de abril de 1986, por el matrimonio que lo había acogido en Fontaneira, hasta que fue donado al Museo Comarcal de Fonsagrada.

Al igual que he mencionado en el capítulo anterior en relación con las funciones sociales de otros ciegos copleros violinistas, el repertorio y grabaciones conservados de Florencio reflejan que era principalmente una figura de animación de encuentros y fiestas, así como de transmisión de un repertorio y conservación de un estilo.

2.2 Análisis de transcripciones y grabaciones recogidas en los cancioneros

Como ya hemos visto, el fenómeno del ciego coplero violinista no ha sido apenas estudiado de forma académica o musicológica; sin embargo, ha sido considerado relevante y digno de ser recogido por parte de algunos etnomusicólogos como Dorothé Schubart y su compañero lingüista Antón Santamarina, recopiladores de folklore como Mini y Mero o Pablo Quintana López con su álbum *Recolleita Vol. 1* (en el cual incluye piezas recogidas a Florencio y a la *pandereteira* Eva Castiñeira), así como para un pequeño número de músicos tradicionales o del folk actual gallego. Florencio dos Vilares supone una importante figura para la música tradicional que ha dejado un enorme legado de piezas de transmisión oral, que se hubiesen perdido de no ser por el trabajo de recopilación que muchos de los mencionados han llevado a cabo. Esto no es más que otro ejemplo de ese gran interés, legado por el Romanticismo, por parte de algunos estudiosos en la música tradicional y en el propio individuo transmisor de ésta.

Para ilustrar la relevancia que tuvo la figura de Florencio en el trabajo de estos recopiladores, haré un recorrido analítico por las obras que formaban parte de su repertorio que han sido recogidas en los cancioneros de los que me he servido para este

trabajo, tras haber rastreado gran parte de los cancioneros de música tradicional gallega, citados en el estado de la cuestión.

Ya he mencionado la enorme trascendencia que considero que tiene el *Cancioneiro Popular Galego* de Schubart y Santamarina para la música tradicional gallega y la etnomusicología en general. Formado por seis volúmenes divididos en dos tomos cada uno, uno dedicado a las melodías (recogidas por Dorothé) y otro a las letras (a cargo de Santamarina), constituye la mayor y más importante antología de cantos de carácter tradicional de toda Galicia. Como musicóloga y violinista, he decidido focalizar el estudio en los tomos dedicados a las melodías, aunque música y texto sean indisociables y estime de gran interés las letras, especialmente de los romances de ciego –puesto que podríamos decir que en ellos la música en ocasiones era una "excusa" para conducir el texto–, ya que lo que considero atractivo del fenómeno del ciego coplero violinista es la interacción entre la melodía vocal y la que dirige el violín, con sus diferencias ornamentales.

Además, los criterios de clasificación de las melodías son dignos de remarcar. En primer lugar, el cancionero divide sus tomos de acuerdo a las características textuales o a los contextos interpretativos:

- Volumen I. Oficios y labores.
- Volumen II. Fiestas anuales.
- Volumen III. Romances tradicionales.
- Volumen IV. Romances nuevos, cantos narrativos, sucesos y coplas locales.
- Volumen V. Cantos dialogados.
- Volumen VI. Coplas diversas, cantos enumerativos y estróficos.

Asimismo, todos los volúmenes cuenta con una tabla de escalas, en cada una de las cuales se numera qué cantos la utilizan; se clasifican las melodías en cantos viejos (distribuidos por cantidad de versos y tipos de cadencias), jotas (ordenadas por criterios formales), muñeiras viejas y nuevas, melodías nuevas con tonalidad funcional (organizadas por género, número de versos y ámbito), tipos de oficio a los que están asociadas, cantos eclesiásticos, etc., criterios estos que facilitan enormemente el trabajo sobre los materiales. Aunque en algunas ocasiones parezcan ambiguos, Schubart los explica y defiende en la introducción del Volumen I: como ejemplo, la clasificación de melodías ‘nuevas’, que podría dar lugar a muchos cuestionamientos, es justificada por la etnomusicóloga con criterios de adaptación de melodías al canto popular gallego y de

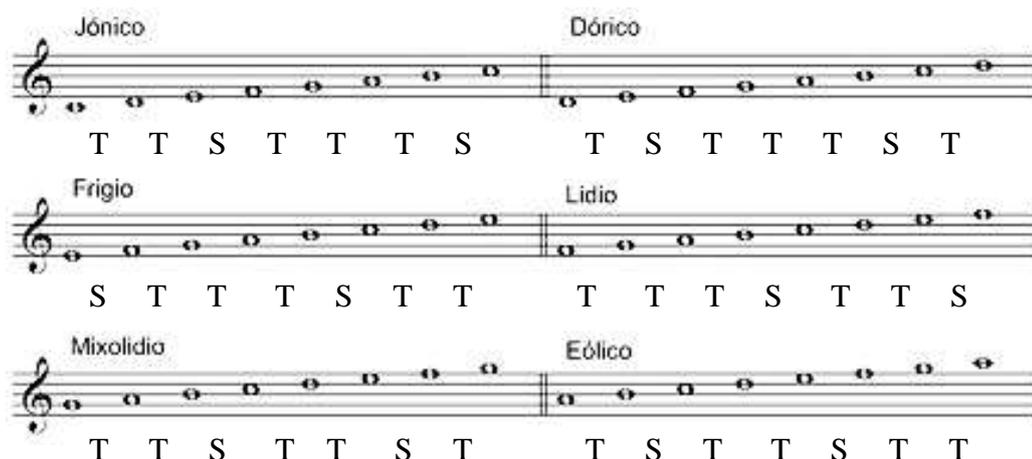
melodías ‘viejas’ tan modificadas en cuanto a fórmulas y giros melódicos que llegan a perder su identidad. También aclara que los cantos ‘sin función determinada’ corresponden a los que de forma casual hacen referencia a labores u oficios pero son disociables del oficio en cuestión y se cantan en diferentes contextos²⁴.

He decidido utilizar para el análisis las transcripciones recogidas en el *Cancioneiro*, y no las que aparecen en *Cantos, coplas e romances de cego* o en el proyecto virtual O Canto do Pobo, puesto que son las únicas en las que se reflejan los ornamentos que ejecuta el violín, uno de los mayores intereses para este trabajo, así como cuestiones de entonación, clasificaciones por género e indicaciones de tempo y acentos. El resto de partituras que tenemos a nuestra disposición en las recopilaciones mencionadas serán utilizadas para llevar a cabo un análisis comparativo de las mismas en relación con las primeras.

Procedo a continuación a hacer un compendio analítico de las obras (tomando como referencia el *incipit* de cada canto) que en este cancionero se recogen y de las cuales Florencio dos Vilares fue informante en el municipio de Vilares (Ribeira de Piquín) entre los años 1979 y 1981. Éstas serán comparadas con las transcripciones de Mini y Mero y las grabaciones recogidas en los CDs que acompañan *Cantos, coplas e romances de cego* y las recogidas por Schubart en el libro *Florencio, cego dos Vilares*. Se comentarán, asimismo, los rasgos más característicos del estilo de Florencio y se relacionarán en algunos casos las piezas analizadas con versiones de grupos gallegos actuales de folk o con repertorio de otros cancioneros.

Los parámetros y criterios que he tenido en cuenta para la realización del análisis son, principalmente, los ornamentos ejecutados por el violín y si estos originan que la relación entre voz y violín sea heterofónica y no homofónica, la heterocronía o isocronía presente en el pulso, el perfil melódico de las piezas, las entonaciones particulares de Florencio, los géneros músico-textuales y, por supuesto, las diferentes escalas utilizadas, para las que he decidido tomar un enfoque modal, con la referencia de los modos griegos dórico, frigio, lidio y mixolidio, a los que el teórico musical Glareanus añadió jónico y eólico en su *Dodekachordon* (1547), ya que considero que son los que más se adecúan a las características melódicas de las piezas y los que presentan una terminología utilizada mayoritariamente en la actualidad:

²⁴ Dorothe Schubart, "Introducción", en op. cit., Vol. I, p. XIV.



Cuadro 1: Modos utilizados para el análisis con su relación de Tonos y Semitonos

VOLUMEN I: OFICIOS Y LABORES

1. "O cantar do arrieiro" (p. 3)²⁵: canto de arriero de tempo lento y pulso heterócrono, aunque predominan los pies binarios frente a pies ternarios puntuales²⁶. La melodía, silábica pero con algunos melismas y en modo eólico de Sol, normalmente se mueve por grados conjuntos, pero aparecen algunos intervalos de 4ª y 5ª ascendente, y tiene un perfil de arco (ascendente-descendente). En el final del cuarto verso comienza la heterofonía con los elaborados ornamentos del violín, destacando grupetos de 5 ó 6 alturas.
2. "Teño tres estriguiñas"(pp. 9-13): recopilada también por Mini y Mero como "Teño tres estreliñas", es una pieza de carácter silábico que se cantaba al mazar el lino²⁷, recogida en octubre y diciembre de 1979, gracias a lo cual se comprueban ciertas diferencias de interpretación: II (La), III (Si) y VII (Fa) grados difieren en cuanto a alteraciones, por lo que podemos apreciar que el uso de diferentes escalas para una misma copla era común incluso en el mismo intérprete. En ambas versiones utiliza un *pentacordo* de Sol con el VII grado, pero en octubre la melodía utiliza claramente un

²⁵ Serán incluidos entre paréntesis el número o números de página en las que se encuentra cada pieza en los diferentes volúmenes del CPG.

²⁶ Todas las obras transcritas en estos volúmenes carecen de indicación de compás, pues se producen en muchos casos heterocronías. Los ritmos de estas piezas son considerados por Schubart como aditivos.

²⁷ *Maza-lo liño*: labor que consiste en golpear el lino con una maza sobre una piedra y que solía ser llevada a cabo por las mujeres jóvenes de las comarcas gallegas donde se cultivaba esta planta textil. Durante esta tarea era muy común que cantasen coplas, muy presentes en diferentes cancioneros gallegos.

modo dórico y en diciembre alterna los modos jónico y frigio. Asimismo, se observan diferentes tipos de ornamentación, ya que en la versión recogida en octubre los ornamentos son más elaborados, con quintetos de semicorcheas descendentes (y algunos ascendentes), apoyaturas ascendentes y descendentes, mientras que en la recogida en diciembre sólo hace uso de grupetos de tresillo descendentes en los fines de frase. Podemos apreciar algunas de esas diferencias en el final del primer verso:



Ej. 2: "Teño tres estriguiñas", octubre 1979. CPG Vol. I, p. 12 Ej. 3: "Teño tres estriguiñas", diciembre 1979. CPG Vol. I, p. 9

3. "O meu fouciño non corta" (p. 49): canto de siega en el que se produce una heterofonía entre voz y violín. Constituye una de las piezas más interpretadas por Florencio, y es recogida también en *Cantos, coplas e romances de cego*. Los ornamentos están muy desarrollados en el violín, con numerosas apoyaturas y grupetos; el canto, aunque es silábico, en algunos casos también presenta melismas. En ocasiones se alternan libremente pies binarios con ternarios. Alterna los modos jónico, dórico y frigio, con los grados II y III alterados o naturales en diferentes versos. Se puede comprobar aquí que la entonación no siempre es temperada, ya que se utiliza la llamada "tercera neutra" (anotada por Schubart con una flecha ascendente sobre la nota en cuestión) que, como afirma el músico tradicional y estudioso Alberto Jambrina, es muy representativa del folklore musical del occidente de la Península Ibérica, pues está presente a menudo en la técnica de gaita y otros aerófonos propios de este área, así como en el canto²⁸. Este III grado, en este caso un Si, en ocasiones es denominado por los músicos tradicionales –especialmente gaiteros–, como un Si "abemolado". Está a medio camino del Si bemol y el Si natural, un cuarto de tono por debajo de éste. Esto constituye un rasgo muy característico de la afinación de Florencio, lo que consigue que el gran número de cantos en los que lo utiliza presenten una ambigüedad

²⁸ Alberto Jambrina Leal, "La Gaita en Zamora, escalas y repertorio en las distintas comarcas" (conferencia en las I Xornadas arredor da Música Tradicional, centro Lug2 de Lugo, 16 diciembre 2012).

entre "sonoridad" mayor y menor, y, además, les proporciona el carácter arcaico que Schubart atribuye a su entonación:



Ej. 4: "O meu fouciño non corta", diciembre 1979. CPG Vol. I, p. 49

4. "A vella perdeu o vello" (pp. 58-59): canto también de siega, con pies ternarios y alargamientos ocasionales. En la segunda parte de este canto, Florencio intercala los versos de "Nenas qu'ides co ganado", versos que también pertenecen a otra pieza recogida en este mismo volumen. En la voz se produce un gran número de *glissandi*, y los giros melódicos son normalmente ascendentes, casi siempre con un movimiento por grados conjuntos. El II grado indica una alternancia entre los modos dórico y frigio. El ámbito melódico es estrecho, con una 5ª (de Fa a Do) en la voz, mientras que en el violín utiliza el *pentacordo* de Sol con el VII grado. Los ornamentos del violín se producen especialmente a final de frase y presentan numerosos grupos de fusas con un perfil de arco ascendente-descendente:



Ej. 5: "A vella perdeu o vello", diciembre 1979. CPG Vol. I, p. 59

5. "E no medio do camino" (p. 74): canto muy silábico, con pies binarios y homofónico con el violín, solamente presenta algún floreo puntual. En esta pieza, como en muchas otras que veremos en este repertorio, podemos destacar la alternancia entre el III grado alterado y el natural, entre modo dórico y mixolidio, lo cual, unido a un II grado ambiguo, produce esa ambivalencia mayor-menor ya mencionada, tan característica de la música tradicional.



Ej. 6: "E no medio do camino", diciembre 1979. CPG Vol. I, p. 74

6. "Unha noite no muíño" (p. 76): voz y violín producen homofonía, en un canto silábico con pies binarios, con muy pocos ornamentos, que podríamos considerar en modo frigio con el VI grado omitido y un II grado ambiguo en cuanto a afinación.
7. "Miña nai non quere" (pp. 96-97): en la melodía se presenta un *pentacordo* dórico de Sol con el VII grado puntualmente alterado ascendentemente, a modo de sensible. De tempo libre, el violín realiza algunos trinos y grupetos en los finales de verso. En la segunda parte del canto también comprobamos la ambigüedad entre la melodía mayor y menor. En el Proxecto Florencio se versionó esta pieza, utilizando una melodía ligeramente modificada con el *pentacordo* mayor de Do y el III grado descendido hacia final de frase, pero manteniendo la letra, como se estudiará en el capítulo 3.
8. "Contesta el buen del pastor" (p. 138): jota, por lo tanto con pies ternarios²⁹, aunque alterna también binarios especialmente por las respiraciones. En modo frigio, presenta algunos saltos de 4ª y 5ª y hay muy pocos ornamentos. Schubart menciona que es conocida como "La dama y el pastor" en toda Galicia central y oriental.
9. "Nenas qu'ides co ganado" (p. 145): mencionada en "A vella perdeu o vello", en este caso esta copla es presentada con una melodía diferente, en modo eólico de Re (comenzando en el V grado) y pies binarios. Es una pieza muy silábica y no hay ornamentos muy desarrollados, solamente floreos y apoyaturas ocasionales. Destaca

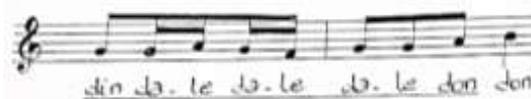
²⁹ La jota ha sido generalmente concebida en compás ternario de subdivisión binaria (3/4), en otras ocasiones se transcribe como 3/8; sin embargo, algunos estudiosos como Miguel Manzano consideran que la subdivisión ternaria en compás de agrupación binaria (6/8) se adecúa mejor al carácter rápido del baile, en Miguel Manzano Alonso, *La jota como género musical* (Madrid: Ed. Alpuerto, 1995), pp. 49-55.

una cadencia poco común, desarrollada por una sucesión de intervalos de 3ª descendentes.



Ej. 7: "Nenas qu'ides co ganado", febrero 1981. CPG Vol. I, p. 145

10. "El presidente de Europa" (p. 242): melodía clasificada como "nueva" que proviene, según Schubart, del romance "El segador de la Juana", utilizada en el este de Lugo y en ocasiones en Ourense. Utiliza el *pentacordo* jónico de Sol. Presenta floreos ascendentes y apoyaturas, pero lo más característico de este canto, que veremos también en otras piezas de Florencio, son las glosolalias:



Ej. 8: Glosolalia en "El presidente de Europa", febrero 1981. CPG Vol. I, p. 242

11. "Ay que panadera" (pp. 248-248): se conoce como "La panadera" y, según Schubart, tiene su origen inmediato en Asturias. Tiene una forma ABA, puesto que repite los primeros versos al final. Se produce igualmente heterofonía con numerosos adornos del violín (grupetos normalmente en arco y ondulantes, muy característicos de Florencio, apoyaturas, quintillos de fusas...), mientras que la melodía vocal se mueve silábicamente, a excepción del melisma en la palabra lleva. Utiliza el *pentacordo* dórico de Sol, aunque presenta el VII grado a modo de sensible en algunas cadencias.
12. "Baselisa en el baile" (p. 252): según Schubart, es una canción de guadañadores, conocida en el oriente de Lugo, pero está clasificada como melodía nueva, por lo que ha sido modificada su melodía. Aparece en el cancionero de Santander de Codova y Oña, lo que muestra un intercambio cultural entre el este de Galicia, Asturias y Santander. Utiliza el modo eólico con el III grado neutro, pero el II grado rebajado en

la cadencia final hace de ésta una cadencia frigia, muy propio de la sonoridad de Florencio. Podemos destacar los intervallos de 6ª en los comienzos de los dos primeros versos. En este caso, no hay heterofonía, solamente algunos grupetos del violín alrededor del II grado:



Ej. 9: "Baselisa en el baile", diciembre 1979. CPG Vol. I, p. 252

VOLUMEN II: FIESTAS ANUALES

1. "Camina la Virgen pura" (p. 25): melodía muy arcaica difundida por toda Galicia con diferentes variaciones. Transcrita en un compás de 2/4, la heterofonía está muy desarrollada, con numerosos grupetos casi siempre descendentes en el violín. Aparecen de forma continua el III grado neutro y el II rebajado un semitono en las cadencias, en ocasiones también neutro, lo que produce una ambigüedad entre la sonoridad mayor y menor de los modos jónico (más presente al comienzo de la pieza) y el modo frigio.
2. "Los tres Reyes buscan al Rey Celestial" (pp. 136-139): en esta melodía, grabada en diciembre de 1979 y febrero de 1981 (aunque sólo contamos con una transcripción), Schubart afirma que los cambios en los adornos son mínimos, lo que hace pensar que los giros que parecen improvisados están completamente asumidos por Florencio. De pulso heterócrono (en el que se alternan pies binarios y ternarios), utiliza el *pentacordo* dórico o menor de Sol, pero añadiendo el VII grado de nuevo a modo de sensible. Los ornamentos principales del violín en esta pieza son pequeños trinos y mordentes, aunque también hace uso de apoyaturas y grupetos, y en la voz podemos destacar algunos *glissandi*:



Ej. 10: "Los tres Reyes buscan al Rey Celestial", diciembre 1979. CPG Vol. II, p. 137

3. "A la puerta hay un niño" (pp. 180-182): utiliza el modo mixolidio de Re y presenta un pulso heterócrono. Nos encontramos también con algunas entonaciones ambiguas

y una cadencia final con el II grado rebajado. Las melodías de voz y violín, que comienzan con un intervalo de 4ª ascendente, se desarrollan en forma de arco ascendente-descendente, y su relación es heterofónica debido a los numerosos ornamentos del violín, entre los cuales destacan los floreos ascendentes.

4. "Dianolo aguinaldo" (pp. 187-188): canto de aguinaldo de pulso binario isócrono y con una relación voz-violín fundamentalmente homofónica, con mínimos adornos en el violín. Al final del canto no sólo se ralentiza el pulso, sino que la sonoridad mayor del modo jónico utilizado al comienzo de la pieza es transformada por el uso del modo dórico –aunque con ambigüedad en el III grado– y la cadencia frigia final.

VOLUMEN III: ROMANCES TRADICIONALES

1. "Eran tres hermanitas" (pp. 20-21): clasificada por Schubart como "melodía vieja" (al igual que las cuatro piezas que siguen), tiene un pulso isócrono binario, utiliza el *pentacordo* frigio de Sol, y en ocasiones asciende el III grado creando nuevamente ambigüedad entre los modos jónico y frigio. Su melodía es prácticamente idéntica a la que presenta "Teño tres estriguiñas" (Volumen I). La relación entre la voz y el violín es prácticamente homofónica, ya que el violín solamente ejecuta algunas notas de paso.
2. "Gerinaldo Gerinaldo en las orillas del mar" (p. 40): melodía muy conocida en Galicia, con muchas variantes especialmente en cuanto a letra. Se intercalan algunos pies binarios entre pies generalmente ternarios, por lo que su pulso es heterócrono. La melodía, en modo eólico de Sol, presenta un ámbito amplio en comparación con la mayor parte de las piezas, puesto que abarca una 8ª más una 3ª (de Re a Fa). Esencialmente homofónico, el violín solamente ejecuta algunos trinos.
3. "El rey tenía tres hijas" (pp. 47-48): este romance hace uso de un pulso binario y del modo mixolidio de Re, aunque presenta puntualmente el II y VI grado neutros en las cadencias de final de verso. El canto es silábico y homofónico con el violín, y tiene un ámbito de 6ª.
4. "Mi atención pido señores" (pp. 59-61): romance introducido por una frase melódica en arco interpretada por el violín, a modo de entonación. Sus tres estrofas utilizan la misma melodía –en modo eólico de Sol con el VII grado neutro, a modo de sensible–, pero el tratamiento rítmico de ésta varía: la primera presenta un pulso heterócrono ternario con algunos pies binarios, mientras que la segunda y tercera tienen un pulso

isócrono binario. La ornamentación en el violín está bastante desarrollada, con floreos y grupetos amplios en las sílabas largas, además de un característico *glissando* en la voz que es acompañado por las alturas concretas en el violín.



Ej. 11: *Glissando en "Mi atención pido señores", febrero 1981. CPG Vol. III, p.60*



Ej. 12 y 13: *Primer verso de la 1ª y 2ª estrofa en "Mi atención pido señores", febrero 1981. CPG Vol. III, p. 59*

5. "Sube arriba caballero" (p. 107): una de las melodías más conocidas en Lugo y Ourense, utilizada normalmente para sucesos. Alterna los modos dórico y eólico de Do y mantiene un pulso isócrono de subdivisión binaria. Presenta un solo del violín entre estrofas, con un gran número de floreos. Es destacable también el uso de *glissandi*.
6. "Ese señor zapatero" (pp. 112-114): con pulso heterócrono y la recurrida ambivalencia entre la sonoridad mayor y menor, con una primera parte que utiliza el modo jónico contrapuesta al final en modo frigio, aunque el II grado es bastante ambiguo. El violín desarrolla grupetos y floreos ascendentes.
7. "Estando el señor gato" (p. 115): canción infantil muy conocida en España, cuya grabación está recogida en el Volumen 1 del álbum *Recolleita* coordinado por Pablo Quintana. Florencio la interpreta de forma homofónica, con pulso ternario. La

melodía fundamentalmente gira en torno a los tres primeros grados del hexacordo jónico de Sol. Destacan, de nuevo, las glosolalias:



Ej. 14: Glosolalias en "Estando el señor gato", mayo 1980. CPG Vol. III, p. 115

VOLUMEN IV: ROMANCES NUEVOS, CANTOS NARRATIVOS, SUCESOS Y COPLAS LOCALES

1. "Se superas Maruxiña" (p. 1): canto "viejo" con pulso binario, cuya melodía utiliza el modo frigio de Sol, aunque en la cadencia final el II grado es ascendido. La relación voz-violín en este caso es homofónica, pero podemos destacar el III grado neutro tan presente en el estilo de Florencio, así como la aparición de glosolalias entre versos. El movimiento general de la melodía es de arco ascendente-descendente.
2. "Cuando salí de la Habana" (pp. 23-24): en esta pieza, se intercalan pies binarios y ternarios, y la melodía hace uso del modo dórico de Re. El violín realiza algunos floreos ascendentes, pero el ornamento a destacar es el grupeto ascendente-descendente del final.
3. "I el chamábase Cristovo" (pp. 24-25): introducida por una "entonación" del violín, esta pieza utiliza el modo eólico de Sol. Una vez más, nos encontramos con pies ternarios intercalados en un pulso fundamentalmente de subdivisión binaria. Violín y voz presentan una relación homofónica.
4. "Alá cuand'era bon mozo" (pp. 58-60): utiliza el *pentacordo* jónico de Sol, y presenta un pulso de subdivisión binario isócrono. A pesar de desarrollar algunas partes de forma homofónica, tiene ornamentos muy desarrollados, especialmente en el segundo verso, en cuyo final desarrolla una consecución de grupetos de gran extensión. Este canto viejo ha sido interpretado también en otras partes de la geografía gallega, como muestra el ejemplo recogido en el Cancionero de Ourense; sin embargo, presenta una musicalización muy diferente, especialmente en cuanto a rítmica:



Ej. 15: "Alá cuand'era bon mozo", diciembre 1979. CPG Vol. IV, p. 58



Ej. 16: "Aló cuando era mozo", recogido en Cualedro en 1995. Cancionero de Ourense Vol. II, p. 99

5. "Lévet'o diaño Manolo" (pp. 65-66): en esta copla, fundamentalmente homofónica, pero con algunos floreos en el violín, se produce de nuevo una alternancia entre pies binarios y ternarios. La melodía tiene un perfil ondulante, y utiliza el modo jónico al comienzo, pero un II grado rebajado y neutro transforma la cadencia en frigia.
6. "No lugarín de Palmeán" (pp. 67-68): pieza recogida en octubre de 1979 y en mayo del año siguiente, en la que podemos ver diferencias en cuanto a figuraciones rítmicas (alargamientos o acortamientos de ciertas sílabas). El violín apenas ejecuta ornamentos, por lo que se produce homofonía. Se genera de nuevo una ambigüedad entre sonoridad mayor y menor con el III grado ascendido en la cadencia del primer verso (modo jónico) en contraposición al pentacordo frigio de Sol que se utiliza en el resto de la pieza.
7. "E chegou a Filomena" (p. 82): de pulso binario, utiliza el pentacordo dórico de Sol, con un comienzo en el que el V grado es la única nota de recitación. En este caso, canto y violín mantienen la homofonía.
8. "O señor cura miroume" (pp. 85-86): de nuevo aparecen algunas de las características interpretativas de Florencio: la transformación del modo en el verso final (de modo eólico a frigio), un III grado neutro ocasional en voz y violín, pulso heterométrico

alternando pies binarios y ternarios, y una ralentización de los últimos versos de la pieza. En esta obra, la ornamentación del violín está muy desarrollada. Nos encontramos con numerosos floreos ascendentes y descendentes, así como un quintillo de fusas que corresponde a dos corcheas en la voz:



Ej. 17: "O señor cura miroume", diciembre 1979. CPG Vol. IV, p. 85

9. "As rapazas do meu pueblo" (pp. 129-130): canto y violín interactúan principalmente homofónicamente. Tiene un pulso isócrono binario, alterna el III grado descendido y natural (aunque predomina el modo dórico) y hace uso de la cadencia frigia característica.
10. "Señora María do Val de Viveiro" (p. 130): utiliza el tetracordo dórico de Sol con el VII grado añadido como sensible (por lo que se podría considerar un tetracordo menor) y lo alterna con el tetracordo jónico. Lo más destacable de esta pieza, de pies binarios y homofónica, es el uso de glosolalias al final de cada estrofa ("cau carrau cau"). Voz y violín están en homofonía.
11. "Bartolo tiñ' ònha filla" (pp. 170-171): clasificada como "melodía nueva" (al igual que las dos siguientes), constituye una de las piezas más interpretadas por Florencio y de las más representativas de su repertorio, puesto que ha sido recogida no sólo por Schubart, sino también por Mini y Mero, además de lo cual, exclusivamente se ha conservado un vídeo de su interpretación, y ha sido versionada por Pancho Álvarez, así como por el grupo Fuxan os Ventos, al cual pertenecen los recopiladores Mini y Mero. Utiliza el *pentacordo* jónico de Sol con el VII grado y presenta pies binarios; asimismo, forma parte de sus cantos homofónicos con el violín, como podemos comprobar en el vídeo mencionado³⁰.

³⁰ "Florencio, cego dos Vilares 'A filla de Bartolo'", vídeo de YouTube, 2:32, grabado por José Díaz Pin para "Filmaciones Penelas" a principios de los años 80, subido por "aCentral Folque", 23 de abril de 2015, en <https://youtu.be/HM8sYXUuNPw> [última consulta: 21 de junio de 2016].

12. "Sonche da villa de meira" (pp. 179-180): también aquí se utilizan numerosos adornos a veces mixtos, con floreos y grupetos. Hace uso del modo jónico de Sol, aunque en ocasiones incluye un III grado descendido o neutro, lo cual lleva la melodía al modo dórico. De igual forma, es notable el *ritardando* al final de la pieza.
13. "Todas las chicas de Fonsagrada" (pp. 185-186): pulso heterócrono, predominantemente binario. Utiliza el modo eólico de Do. Los adornos se realizan fundamentalmente en los finales de verso, destacando algunas consecuciones de floreos y grupetos.

VOLUMEN V: CANTOS DIALOGADOS

Todas las piezas recogidas a Florencio en este volumen son clasificadas por Schubart como cantos "viejos" sin función determinada.

1. "Escucha mozo bizarro" (pp. 21-22): de pulso binario, con adornos bastante desarrollados que pueden verse en las variantes estróficas, desde consecuciones de grupetos a trinos. Hace uso del modo dórico de Sol y aparece el III grado neutro.
2. "Escuita mozo lavado" (pp. 37-38): esta pieza, versionada por Pancho Álvarez –por lo que será mencionada en el capítulo siguiente–, presenta un pulso completamente heterócrono, aunque podríamos considerar que su tempo es libre, ya que lo varía de forma constante y ralentiza los finales de estrofa. Se alternan dos versos homofónicos con dos heterofónicos entre voz y violín, el cual, de forma característica al final del octavo verso, ejecuta un trino seguido de un motivo en arco ascendente-descendente con el *pentacordo* frigio de Re –que es el modo de la pieza– y su II grado descendido:



Ej. 18: "Escuita mozo lavado", diciembre 1979. CPG Vol. V, p. 37

3. "Escucha blanca paloma" (pp. 42-46): pieza bastante amplia en cuanto a número de versos, con pulso binario. Utiliza el modo frigio de Re. El violín interpreta apoyaturas, floreos y grupetos simples, y se puede comprobar que Florencio en muchos casos ejecutaba la primera nota del diapasón mediante un *glissando* desde la cuerda al aire, normalmente en los finales de estrofa, muy característico de la música tradicional:



Ej. 19: "Escucha blanca paloma", mayo 1980. CPG Vol. V, p. 45

4. "Vinde a parrafeear nenas" (p. 53): de nuevo Florencio crea una ambigüedad en el hexacordo de Sol con el III grado neutro (entre los modos jónico y dórico), en una obra de pulso binario y fundamentalmente homofónica, a excepción de algunos floreos y grupetos recogidos en las variantes estróficas.
5. "Carmiña do meu agrado" (pp. 59-60): de pulso isócrono binario, en modo eólico de Re con el III grado neutro. Se producen numerosas variantes melódicas en las diferentes estrofas, en las cuales se pueden observar los diferentes ornamentos ejecutados por el violín de Florencio, especialmente grupetos con un perfil ascendente-descendente.

VOLUMEN VI: COPLAS DIVERSAS, CANTOS ENUMERATIVOS Y ESTRÓFICOS

1. "Madre me quiero casar" (p. 17): canto de boda de pulso heterócrono que utiliza el hexacordo dórico de Sol, alterando ascendentemente el VII grado en la primera cadencia, como sensible. Lo más destacable de esta pieza, principalmente homofónica, es el uso, de nuevo, de glosolalias:



Ej. 20: "Madre me quiero casar", diciembre 1979. CPG Vol. VI, p. 17

2. "Anda que non te quero" (p. 25): utiliza el *pentacordo* jónico o mayor de Sol. Schubart transcribe esta pieza mayoritariamente con pies ternarios, aunque alarga alguna sílaba. El violín interpreta algunos floreos y un grupeto al final del primer verso con un perfil ascendente-descendente-ascendente.
3. "A miña muller morreume" (p. 31): presenta el modo jónico de Sol y pulso binario. El perfil melódico es fundamentalmente en arco ascendente-descendente, y se puede comprobar otra de las características del estilo de Florencio: en muchas ocasiones interpreta la repetición de una estrofa más ornamentada que en la primera ejecución.
4. "Teño un niño de carrizo" (p. 39): esta pieza, de pulso binario con ritmos puntillados, está en modo frigio de Re y presenta, una vez más, las glosolalias ejecutadas por la voz. La relación entre canto y violín es homofónica, a excepción de los floreos en la cadencia final. Cada primer verso de estrofa (separadas por las mencionadas glosolalias) tiene un perfil melódico ascendente, y es respondido por una melodía descendente en el verso siguiente.



Ej. 21: "Teño un niño de carrizo", diciembre 1979. CPG Vol. VI, p. 39

5. "E vístesme por eí" (p. 71): copla de carácter silábico, con un pulso binario pero con algunos pies ternarios intercalados. Utiliza el modo eólico de Sol, y predomina el V grado como altura de recitado, con algunos versos que básicamente consisten en la repetición de este grado y mínimos movimientos por grados conjuntos. La voz presenta homofonía con el violín, que apenas ejecuta un floreio y un grupeto descendente en la cadencia del sexto verso.



Ej. 22: "E vístesme por eí", diciembre 1979. CPG Vol. VI, p. 71

6. "Miña nai por me casar" (p. 81): la primera estrofa utiliza el modo frigio de Sol con el III grado en ocasiones neutro, mientras que la segunda estrofa está en modo eólico. Presenta de manera general pies binarios, aunque aparecen algunos pies ternarios y síncopas, y el canto es silábico. Los ornamentos del violín se reducen a floreos, predominantemente descendentes:



Ej. 23: "Miña nai por me casar", diciembre 1979. CPG Vol. VI, p. 81

7. "E parta d'aí vella" (p. 82): canto silábico y violín se relacionan de forma homofónica. Utiliza un pulso binario y alterna los modos jónico y dórico de Sol.
8. "Nenas hainas nenos hainas" (pp. 92-93): al igual que la copla anterior, el canto es silábico y el ritmo es binario, pero el violín sí ejecuta en ésta ornamentos, especialmente combinaciones de floreos ascendentes y descendentes. Utiliza el hexacordo eólico de Sol con el III grado ocasionalmente neutro.
9. "Que dame la mano" (pp. 96-97): con una estructura ABA, utiliza el modo mixolidio en Sol y en la cadencia final aparece el III grado neutro. El pulso es heterócrono, aunque predominantemente binario. El violín interpreta algunos floreos y grupetos ascendentes en los finales de verso.
10. "Carminha tén pernas gordas" (pp. 97-98): Schubart menciona que ésta es una melodía con letra fija interpretada en el este de Galicia, aunque ha sido recogida al mismo Florencio en *Cantos, coplas y romances de ciego* como "Ven bailar, Carminha", con letra y melodía ligeramente modificadas, sin la primera estrofa presente en el *Cancioneiro* y con una estrofa añadida que no aparece en este último. En la transcripción de Mini y Mero, una 2ª mayor por encima de la transcripción de Schubart, se "tonaliza" (en La Mayor) una melodía que la etnomusicóloga suiza transcribe en modo dórico de Re. La adaptación llevada a cabo en el Proxecto Florencio presumiblemente se basó en la recogida por Mini y Mero, lo cual será tratado en el capítulo próximo. El perfil melódico general de la pieza es descendente, desde un V grado que funciona como "nota de recitado" en los primeros versos, hasta

la cadencia en el I grado. El canto es silábico y se mueve en pies binarios, y el violín solamente realiza algunos floreos.

329. Car - mi - ña tén per - nas gor - das que llas vintod'ò re - dor
 e non vñ per - nas tan gua - pas da fi - lla dun la - brã - dor

ven bai - lar Car - mi - ña Car - mi - ña Car - me - la co - za pa - to bai -

Ej. 24: Comienzo de "Car miña tén pernas gordas", diciembre 1979. CPG Vol. VI, p. 97

Ven bai lar Car mi ña Car mi ña Car me la co za pa to

bai xo e-a me dia ma re la

Ej. 25: Comienzo de "Ven bailar, Car miña", en Cantos, coplas e romances de cego, recogida en 1979, partitura nº 70

11. "Palmeira nena Palmeira" (pp. 99-100): canto silábico con algunas inflexiones descendentes en los finales de verso, con pulso binario. En esta pieza se alternan tres modos: jónico, frigio (utilizado en la cadencia del segundo verso) y eólico, el cual aparece en la cadencia final. El violín ejecuta varios tipos de ornamentos: apoyaturas, notas de paso, floreos ascendentes y grupetos mixtos, destacando el final del verso "Palmeira da miña vida":

vi - da

Ej. 26: "Palmeira nena Palmeira", diciembre 1979. CPG Vol. VI, p. 99

12. "Áí vos vai o gaiteiro" (pp. 116-117 y 127): recogida en dos ocasiones en el mismo volumen, esta jota es transcrita por Schubart con una alternancia de pies binarios y ternarios, que remite a la ambigüedad que plantea la transcripción rítmica de este género, mencionada con anterioridad. La etnomusicóloga contempla la estructura de esta pieza como ABA, aunque considero que debería plantearse como ABA', ya que A es la introducción en la cual el violín ejecuta la melodía a solo, mientras que en la repetición, tras la parte B, se incluye la voz que canta la copla, además de variar la parte A especialmente en cuanto a rítmica y ornamentos. La melodía de A (y A') utiliza el modo frigio de Re, con la alternancia de un III grado ascendido o natural y ornamentos como floreos, trinos y un *glissando*. La parte B, con un tempo más rápido que A y A', utiliza el *pentacordo* jónico de Sol, al que se añade en el penúltimo verso el VI grado rebajado en un floreo del violín, creando un intervalo de 3ª menor con la voz, y convierte el *pentacordo* jónico en dórico, descendiendo el III grado, en la cadencia final. El perfil melódico general de esta parte es descendente, a diferencia de A y A', que presentan un perfil de arco ascendente-descendente. La letra de la parte B ("Áí vos vai o gaiteiro, aí vos vai aí vos vai, aí vos vai o gaiteiro por detrás do pinar") hace referencia a una estrofa recurrentemente utilizada en la música tradicional gallega, recogida, como ejemplo, en el cancionero publicado en 2014 *Eu non canto por cantar*³¹, de Manuel Rico Vereá junto a Santamarina. Asimismo, ha sido incluida en piezas de grupos de recuperación del folklore gallego como Fuxan os Ventos ("Foliada de Nabela"³²) o A Roda ("O gaiteiro"³³).



Ej. 27: Introducción del violín en "Áí vos vai o gaiteiro", diciembre 1979. CPG Vol. VI, p. 116

³¹ Manuel Rico Vereá y Antón Santamarina, *Eu non canto por cantar* (Santiago de Compostela: Gadis, 2014).

³² El término *foliada* o *folía* en origen designaba a las fiestas nocturnas en las que la gente bailaba, cantaba e interpretaba instrumentos, sin embargo, como apunta Schubart, alrededor de 1910-1920 se comenzó a identificar a la jota en Galicia con este término, al ser uno de los géneros que más se ejecutaban en estas fiestas. Este tema aparece en el CD+DVD *Terra de soños*, © 2009, por FOL Música, 2009, 100FOL1090.

³³ A Roda, *Pra os amigos*, © 1980, por Dial Discos, B001LERDNG, CD.



Ej. 28: Comienzo de la parte denominada A' en "Ái vos vai o gaiteiro". Compruébense los cambios rítmicos y la omisión del trino y ciertas notas de paso en relación con el Ej. 27. CPG Vol. VI, p. 116

13. "A muller do tío Mateu" (pp. 136-137): clasificada por Schubart como muñeira, ya que presenta un compás binario de subdivisión ternaria, aunque en algunos finales de verso hace uso de dosillos para ralentizar la cadencia. Utiliza el modo jónico de Do y cadencia en los grados III y V. El canto es silábico y presenta algunas glosolalias, mientras el violín es bastante homofónico con la voz, pues ejecuta pocos ornamentos, aunque podemos destacar la concatenación de grupeto y trino al final de las glosolalias:



Ej. 29: Glosolalias y ornamento mixto en "A muller do tío Mateu", diciembre 1979. CPG Vol. VI, p. 137

14. "Unha vella sete tazadas" (pp. 137-138): de nuevo, esta pieza es clasificada como muñeira, pero presenta algunos pies binarios intercalados en la subdivisión ternaria propia de este género, tanto al comienzo como al final de la pieza, y en algunos finales de verso: considero que esta "binarización" responde a la intención de ralentizar estos pasajes. Utiliza el modo eólico de Do, aunque únicamente al comienzo de la pieza el III grado está ascendido. El canto es silábico, y, puesto que no hay transcripción de ornamentos, se entiende que la ejecución del violín es homofónica con la voz.
15. "Durme meu neniño" (p. 142): Schubart clasifica esta pieza como una 'melodía nueva' e indica que constituye la transformación rítmica de una jota, desde su consideración de este género con subdivisión ternaria, por lo que transcribe esta pieza con un pulso isócrono binario. Utiliza, con un perfil melódico de arco, el tetracordo frigio de Mi, aunque el primer verso finaliza con el VII grado (que aparece de forma

puntual). El violín, en homofonía con la voz, ejecuta de forma aislada un floreio en la cadencia final de la pieza.

16. "Véndeme la túa gaita" (p. 159): clasificado como canto estrófico, podría ser considerado una muñeira por su pulso isócrono de subdivisión ternaria, pero su tempo es bastante lento. La melodía, en modo jónico de Sol, presenta un perfil de arco. En esta pieza podemos ver nuevamente cómo en ocasiones Florencio utilizaba *glissandi* (presumiblemente por la manera de notarlos, haciendo referencia al violín, aunque es probable que lo interpretase también con la voz) desde la altura de la cuerda al aire hasta llegar a la nota del comienzo del verso, en 2ª o 3ª posición:



Ej. 30: "Véndeme la túa gaita", diciembre 1979. CPG Vol. VI, p. 159

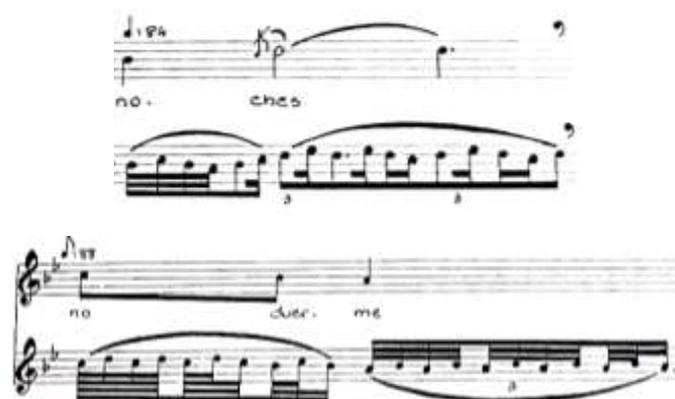
17. "A orillas de una fuente" (pp. 160-161): canto estrófico con pulso de subdivisión ternaria predominantemente, aunque se intercalan algunos pies binarios. Aparecen también algunos cambios de tempo al comienzo de la pieza. Utiliza el modo frigio de Mi y una vez más se produce una relación heterofónica entre voz y violín: éste ejecuta numerosos floreos ascendentes, notas de paso no interpretadas por la voz, apoyaturas –en ocasiones no desde la nota inmediatamente anterior o posterior, sino con un intervalo de 3ª mayor o menor–, grupetos y combinaciones de éstos, como en la cadencia final:



Ej. 31: Combinación de grupetos en el final de "A orillas de una fuente", diciembre 1979. CPG Vol. VI, p. 161

18. "A los mocitos solteros" (pp. 167-169): este canto estrófico utiliza el hexacordo eólico de Sol, aunque puntualmente aparece el VII grado alterado ascendente, por lo que podría considerarse de forma tonal como sensible de Sol menor. Predomina la

subdivisión binaria, aunque al final de la primera estrofa se transcriben algunos pies ternarios alternados con binarios. Los últimos versos, correspondientes al final de la octava estrofa, presentan un tempo más lento que el resto de la pieza, como hemos visto en otros cantos, además de una mayor ornamentación en el violín. El violín ejecuta en esta parte floreos ascendentes, trinos y combinaciones de trinos y grupetos, en todas las sílabas a excepción de la cadencia final, mientras que en las estrofas anteriores se ejecutaban únicamente algunos grupetos y floreos a final de verso.



Ej. 32 y 33: *Ornamentos mixtos (trinos y grupetos) en "A los mocitos solteros", diciembre 1979. CPG Vol. VI, p. 168*

Para finalizar, considero oportuno mencionar las piezas recogidas en 1979 en Fonsagrada por Mini y Mero que han sido recopiladas en *Cantos, Coplas e Romances de cego* y no aparecen en el *Cancioneiro* de Schubart y Santamarina. Presentan piezas como el alalá "María se vas á herba", "Carminha, Carmela" o "Perdín a vista querida", la cual fue versionada en el álbum ya mencionado de Fuxan os Ventos, *Terra de Soños*, con el título "Cantar de cego". Recogen también la muñeira "Ai Maruxiña, por Dios, dame un bico", que Schubart menciona su interpretación por parte de Florencio pero no se recoge (hace referencia a esta muñeira nueva interpretada por otros informantes en el Vol. I). Asimismo, incluyen la pieza "Viva Orense", de la cual indican que no era parte del repertorio habitual del ciego violinista y éste no parecía seguro en su interpretación.

Cabe destacar también el método de recopilación llevado a cabo en el proyecto virtual O canto do Pobo, en el cual las obras son clasificadas geográfica y temáticamente, además de incluir cuando es posible el nombre del informante. En cada entrada (ver Anexo 10) se incluyen letra y partitura y, si se ha conservado, se incorpora asimismo una grabación (que en algunos casos corresponde a otro músico).

2.3 Conclusiones del análisis del repertorio y estilo performativo

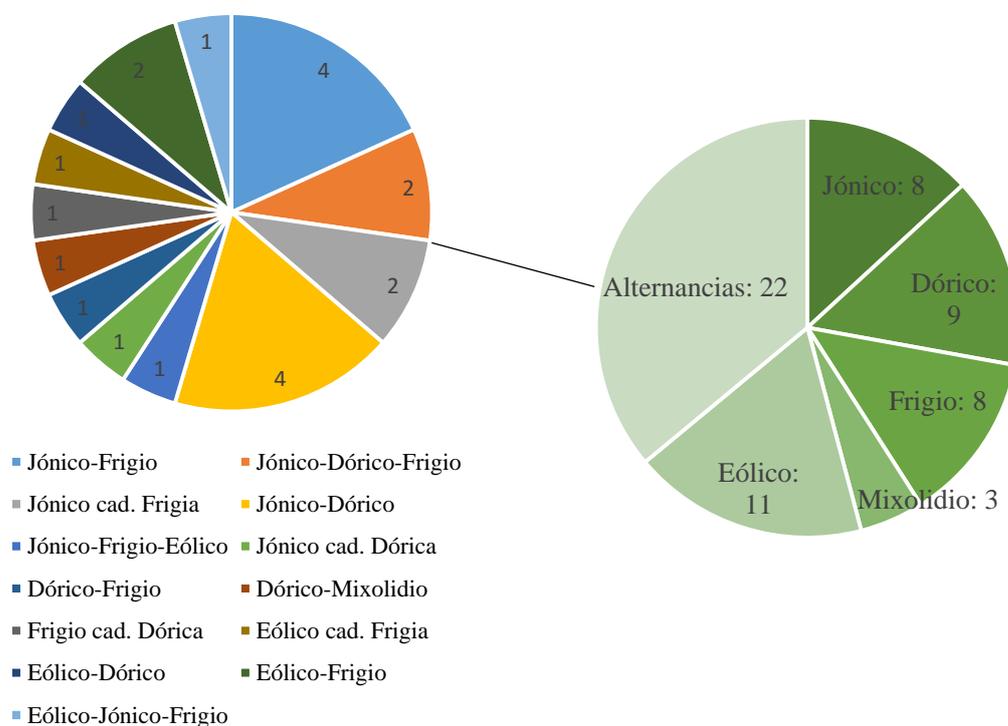
A lo largo de las páginas precedentes y de los ejemplos extraídos de las partituras se han podido comprobar ciertas características del estilo interpretativo de Florencio, algunas de ellas predominantes en el repertorio, otras puntuales. La mayor parte de ellas responde a rasgos estilísticos propios de la música tradicional gallega; otras, especialmente en cuanto a ornamentos, presentan similitudes con el folklore musical de países como Irlanda, Escocia o Hungría; algunas reflejan elementos distintivos individuales.

Al igual que ocurre en regiones en las que, como en Galicia, la gaita constituye el instrumento principal o uno de los más emblemáticos de su música tradicional (Irlanda, Escocia, Bretaña francesa...), ciertos rasgos singulares del repertorio y el estilo de ejecución de este aerófono se han trasladado a otros instrumentos, y de forma particular al violín –que también tiene un papel primordial en la tradición musical de esos países "celtas"–, a pesar de ser instrumentos tan dispares. Entre esos rasgos derivados de la técnica de gaita, son destacables la entonación y los ornamentos, que han sido tratados con especial énfasis en el análisis. La entonación ambigua que resulta del uso de alturas neutras, especialmente en el III grado pero presente en algunas ocasiones en los grados II, VI y VII, bebe de la afinación de algunas gaitas utilizadas en el noroeste peninsular.

Los ornamentos más recurridos por Florencio, que consiguen que se produzca la heterofonía entre voz y violín en gran parte de su repertorio, son mordentes o floreos, apoyaturas, trinos y especialmente grupetos; en ocasiones ejecuta combinaciones de adornos en las cadencias finales de estrofa, pero hace uso de la ornamentación indistintamente en diferentes partes de las piezas. Todos ellos están muy presentes en la música tradicional de los países celtas mencionados, y sería interesante establecer comparaciones entre sus usos en cada región. Algunos de los citados, como los mordentes, derivan igualmente de la técnica de gaita (en la que, para ejecutar la repetición de una nota tiene que realizarse inevitablemente el adorno mencionado).

Una importante peculiaridad del estilo de Florencio es también el uso de diferentes modos en una misma pieza mediante la alternancia de estos o la transformación del modo en la cadencia final: utiliza predominantemente cadencias frigias, incluso en piezas en modo jónico, lo cual remite a una ambigüedad entre sonoridad mayor y menor muy

presente en su repertorio. Los modos utilizados por Florencio son jónico, dórico, frigio, eólico y mixolidio, en la siguiente proporción:



Cuadro 2: Relación de modos utilizados en el repertorio de Florencio

Asimismo, nos encontramos con un ritmo aditivo en la mayor parte de los casos, con una alternancia de pies binarios y ternarios que podría derivar del carácter de tempo libre de algunos cantos.

Una de las facetas características en cuanto a la técnica performativa de Florencio y que podemos verificar en las fotografías y vídeos conservados es su forma de sostener el violín, muy diferente a la técnica "clásica" (entre el mentón y la clavícula izquierda): sujetaba el instrumento de la misma manera que se sostenían las fídulas y rabeles, próximo a la clavícula izquierda pero apoyándolo en el pecho, una técnica muy característica de los siglos XVII y XVIII³⁴, además no utilizaba barbada ni almohadilla, accesorios utilizados por una gran parte de violinistas en nuestros días. Esta manera de sostener el instrumento presumiblemente se debe a una mayor comodidad a la hora de cantar las coplas simultáneamente. Su técnica de arco también remite a la del rabel, en concreto al estilo *a lo pesado*: en las muñeiras, por ejemplo, cada movimiento de arco

³⁴ Pablo Carpintero, op. cit., en <http://www.consellodacultura.gal/asg/instrumentos/os-cordofonos/violin> [última consulta: 22 de junio de 2016]

corresponde a tres notas, y cada cambio de dirección acentúa la primera nota. En este estilo, la cuerda melódica se ejecuta al mismo tiempo que una cuerda grave a modo de nota pedal, y Florencio tocaba siempre que podía una segunda cuerda, especialmente para destacar los acentos, lo cual no se refleja en las transcripciones pero se puede comprobar en las grabaciones. Esta técnica remite nuevamente a la gaita, con su particular bordón.

Es asimismo interesante la comparación que lleva a cabo Andrés Vavrinecz entre la técnica de interpretación de Florencio con la desarrollada entre los violinistas tradicionales húngaros de la zona de los Cárpatos. Una comparación compleja en la cual se reflejan grandes diferencias, pero que sostiene que la semejanza principal reside en el uso de la melodía como marcadora del ritmo a través de los acentos enfatizados por la técnica del arco, así como los ornamentos. Concluye con la idea de que el arcaico estilo performativo de Florencio probablemente era el que dominaba homogéneamente en toda Europa en el contexto tradicional de siglos posteriores³⁵, un estilo que ha conocido ya su ocaso, pero que, como veremos en el capítulo siguiente, ha sido *revivido* por parte de figuras como la de Pancho Álvarez.

El compendio analítico realizado comprueba no sólo el gran número de obras que aunaba el repertorio de Florencio, sino la versatilidad de este músico ambulante en cuanto a géneros: interpretaba coplas de ciego, alalás, muñeiras, romances, jotas y diferentes cantos relacionados con oficios del mundo rural, además de melodías conocidas para adecuarse a la audiencia; diversidad de géneros que refleja los procesos de adaptación y asimilación llevados a cabo por los ciegos copleros violinistas para conformar un repertorio sólido.

Como ya ha sido mencionado anteriormente, este análisis tiene como interés principal el fenómeno meramente musical, pero sería interesante y se propone para líneas de investigación futuras el análisis de las letras de este repertorio y su contextualización en el marco rural del que proviene.

³⁵ Dorothe Schubart, Antón Santamarina et alii, *Florencio, o cego dos Vilares* (Santiago de Compostela: aCentral Folque, 2015), p. 58.

CAPÍTULO 3: REVIVAL DEL REPERTORIO DEL VIOLINISTA CANTOR DE COPLAS CIEGO

Ya he mencionado con anterioridad que la figura de Florencio López ha sido la más relevante entre todos los ciegos copleros violinistas estudiados; por una parte, por el gran número de obras de su repertorio que han sido recogidas en los diversos cancioneros ya tratados, lo cual, unido a que haya sido uno de los últimos (y por ello más fácilmente accesible) y más prolíficos representantes de esta tradición, refleja el especial interés que suscitaba este músico en los recopiladores de folklore gallego. Por otra parte, su trascendencia reside igualmente en varios procesos de recuperación y revitalización de su repertorio, llevados a cabo en las últimas décadas por parte de músicos y asociaciones como Pancho Álvarez o aCentral Folque en colaboración con Germán Díaz.

Para ilustrar de qué manera han sido desarrollados los diferentes procesos de *revival* alrededor de esta figura y su repertorio, considero oportuno, en primer lugar, realizar un análisis comparativo del disco *Florencio, o cego dos Vilares*, publicado por Pancho Álvarez. En segundo lugar, presentaré el Proxecto Florencio, dirigido por Germán Díaz, y analizaré igualmente, de manera comparativa, algunos de los arreglos realizados en el taller para ejemplificar la adaptación de un repertorio propio de voz y violinista a un conjunto más amplio y con una gran diversidad de instrumentos.

3.1 Análisis comparativo de los temas de *Florencio, o cego dos Vilares* de Pancho Álvarez

Pancho Álvarez nació en O Porriño (Pontevedra), y completó sus estudios de violín en el Conservatorio de Vigo, aunque hay que considerarlo multi-instrumentista puesto que interpreta un gran número de instrumentos como se desarrollará posteriormente. Ha formado parte de algunos de los más importantes grupos del panorama de la música tradicional y folk de Galicia, como Na Lúa, Matto Congrio o la banda dirigida por el reconocido gaitero Carlos Núñez (desde 1995 hasta la actualidad)³⁶,

³⁶ <http://www.panchoalvarez.com/gl/biografia> [última consulta: 20 de junio de 2016]

Para conocer más acerca de la figura de Pancho Álvarez, consúltese "Alalá nº 100 'Pancho Alvarez' - TVG", vídeo de YouTube, 33:44, emitido en la TVG el 29 de febrero de 2009, subido por "Alalá TVG", 11 de septiembre de 2015, en <https://youtu.be/zJNu2AxueIY> [última consulta: 28 de junio de 2016]

entre otros proyectos, lo cual muestra que es uno de los músicos más activos del panorama tradicional gallego en las últimas décadas.

Comenzó su carrera en solitario con la publicación en 1998, con la discográfica BOA Music (Do Fol Edicións), del álbum *Florencio, o cego dos Vilares*. A un gran número de obras tomadas del repertorio de Florencio, en algunas ocasiones "reinventadas" o modificadas de acuerdo con el estilo más contemporáneo de este intérprete, otras en las que se ha querido mantener una técnica de ejecución tanto instrumental como vocal muy similar a la del ciego violinista, se añaden piezas que no son específicas de su repertorio, pero que indudablemente pretenden remitir a la esencia del repertorio que los ciegos copleros interpretaban. En este trabajo, no solamente utiliza voz y violín, sino que él mismo interpreta mandolina, bouzouki, bajo eléctrico, guitarra, concertina, teclados, pandero, pandereta, bombo y otras percusiones³⁷.



Ilustr. 7 Carátula del álbum *Florencio, o Cego dos Vilares* (1998)

Ya he citado en el apartado sobre el contexto socio-cultural del ciego coplero el texto de Rivas Cruz que introduce al libreto adjunto a este álbum, pero incluyo aquí un extracto de su comentario acerca del trabajo de Pancho Álvarez:

Pancho ha escogido el último ciego de categoría del que yo he sabido: el Sr. Florencio, como ejemplo-inspiración para hacer su disco. Sé que va a haber, como siempre, muchos que le pongan pegas y peros: no voy a ser uno de ellos. En el trabajo de Pancho participan dos artistas como la copa de un pino, uno tradicional: Florencio y otro moderno: Pancho. La simbiosis me parece acertada y agradable. Cada uno pone lo que tiene, que es como tiene que ser. Te saludo, Pancho, y sé bienvenido al mundo del folklore marginal, el mundo de la música de los feriantes; bienvenido con toda la dignidad que le pones.

³⁷ Libreto de Pancho Álvarez, *Florencio, o Cego dos Vilares*, © 1998, por Do Fol Edicións (BOA Music), DF-013, CD.

Desde un enfoque comparativo, y apoyándome en algunas anotaciones al CD, procedo a analizar los temas que han sido especificados como recuperados del repertorio del *cego dos Vilares*:

· "Xota de Riotorto" (corte nº 2): jota instrumental muy recurrida en el repertorio del ciego Florencio, cuyo nombre procede del municipio en el que emprendió su educación musical con el ciego de Valeira, Xosé Santamarta. En la grabación recogida a Florencio en 1978, se le oye decir que es la pieza más antigua que conoce. Al ser instrumental, la transcripción no ha sido recogida en el *Cancioneiro Popular Galego* y por tanto no se ha mencionado en el análisis; sin embargo, en el CD que acompaña al libro *Florencio, cego dos Vilares* con los audios recogidos por Schubart y Santamarina se conserva la grabación original de Florencio (último corte), y se remite a la transcripción compilada en el APOI (Arquivo do Patrimonio Oral da Identidade)³⁸ con la signatura "MUS065", acompañada por una ficha informativa y la grabación mencionada. En la versión de este álbum, el violín conduce la melodía principal, con una introducción a solo, tras la cual se incluyen algunos instrumentos de carácter rítmico, como mandolina, guitarra (que ejecuta un pequeño solo melódico) o bajo eléctrico, además de pandereta y bombo. Se observa que Álvarez únicamente ha tomado y desarrollado el tema principal de la grabación de Florencio, pero en la técnica de violín ha mantenido algunas características del estilo del ciego, como las dobles cuerdas y los ornamentos típicos ya comentados en el capítulo anterior. Presenta la jota en 6/8 –al igual que las recogidas por Schubart– pero con un tempo algo más rápido que en la interpretación de Florencio, lo cual, junto con la omisión de grados neutros, le concede un carácter mucho más alegre.

· "A filla de Bartolo" (corte nº 3): una de las piezas más ejecutadas por el ciego violinista, que he mencionado entre las recogidas en el volumen VI del *Cancioneiro* de Schubart y Santamarina como "Bartolo tiñ'ònha filla" y de la cual se conserva un vídeo original en el que Florencio la interpreta. Podemos comprobar de esta manera que Pancho, que anticipa las coplas con una introducción del violín, recrea esta pieza con una técnica semejante a la de Florencio y mantiene su estilo interpretativo sin añadir un lenguaje más contemporáneo. Hace uso únicamente de voz y violín, el cual desarrolla ornamentos muy similares a los estudiados en el capítulo anterior, entre los cuales destacan algún *glissando* y especialmente los extensos trinos ejecutados en los finales de verso, pero los realiza en ocasiones en las que Florencio cadencia de forma súbita (como se puede observar en el

³⁸ En <http://www.apoi-mpg.org> [última consulta: 27 de junio de 2016]

vídeo mencionado), aunque otros versos son concluidos de esa misma forma, con un *staccato* o picado.

De igual forma, he aludido brevemente en el capítulo anterior a la versión llevada a cabo por el grupo de folk gallego Fuxan os Ventos en su álbum *Sementeira* (1978), con la melodía original (interpretada por zanfona en lugar de violín) pero modificando la letra, método bastante habitual incluso entre los propios ciegos.

· "Muiñeiras de Vai e Ven" (corte nº 4): una de las danzas más reclamadas por el público del ciego violinista que, al ser instrumental, no se recoge en los cancioneros que he estado tratando. De esta pieza se publicó un vídeo³⁹ en 2009, en el cual es interpretada por Pancho junto a los hermanos y estudiosos de folklore musical Cástor y Félix Castro (flauta y concertina respectivamente) y el guitarrista Álvaro Iglesias, formato que ha utilizado el violinista para interpretar en directo lo que en el álbum había grabado él únicamente. En el vídeo, Pancho ejecuta una introducción a solo similar a las interpretadas por Florencio y la melodía principal es conducida por violín, concertina y flauta. El carácter innovador de esta pieza reside en el acompañamiento armónico-rítmico de la guitarra.

· "Parrafeo dos namorados" (corte nº 7): romance de ciego que formaba parte del repertorio de Florencio, a pesar de que Pancho se basase en la versión interpretada por un labriego de Toques (A Coruña), Amadeo, conocido como "O cura". Este tipo de romance, con estructura de diálogo entre enamorados, era bastante habitual entre las coplas de ciego. Con una breve introducción de guitarra que se mantiene a lo largo de la pieza, voz y violín interactúan de forma semejante a las piezas homofónicas de Florencio, solamente con algunos floreos y un amplio *vibrato* por parte del instrumento de arco. A mediados de la obra, se añaden otras melodías ejecutadas también por violín.

· "Xota da Fontaneira" (corte nº 8): al igual que la de Riotorto, esta era otra de las jotas instrumentales que conformaban el repertorio de Florencio, llamada *da Fontaneira* por la parroquia en la que vivió sus últimos años. Con la melodía principal interpretada por el violín y en algunas ocasiones por la guitarra, incluye también diversas percusiones y bajo. Los ornamentos desarrollados en el violín son muy similares a los utilizados por Florencio, entre los cuales destacan grupetos, floreos y algunos trinos. Asimismo, alterna sonoridades mayores y menores, fenómeno tan propio del repertorio

³⁹ "Pancho Álvarez - Muiñeira de vai e ven - Ao vivo nos directos de Casa de Tolos", vídeo de YouTube, 2:41, subido por "PAI Musica", 7 de octubre de 2009, en <https://youtu.be/vvENDztohk> [última consulta: 21 de junio de 2016]

del ciego violinista, y concluye la pieza con un acorde arpegiado en el violín, lo cual era también muy recurrido por Florencio.

· "Ondas do Danubio" (corte nº 10): vals que, como se indica en el libreto, Florencio había aprendido de oído e interpretaba en bodas y otras celebraciones. Se trata de una variación de la obra "Olas del Danubio" del compositor rumano I. Ivanovici (1845-1902) y constituye un ejemplo de la asimilación de melodías por parte de los ciegos copleros mencionada en el capítulo anterior. La adaptación llevada a cabo por Pancho Álvarez constituye una especie de *galleguización* del ritmo de vals, modificando el característico 3/4 de esta tipología a un 6/8 propio de la muñeira. La melodía principal es interpretada nuevamente por el violín, el cual ejecuta algunos de los ornamentos ya citados anteriormente, al estilo de Florencio. Asimismo, aparecen instrumentos armónico-rítmicos (guitarra, mandolina, bajo, percusiones) que dotan a esta pieza de un carácter más contemporáneo.

· "A gaita de Cristovo" (corte nº 11): una de las piezas recogidas en el Volumen IV del CPG, en la cual Pancho mantiene el estilo de Florencio, aunque utiliza técnicas y ornamentos diferentes a los que interpretaba el músico ciego en esta misma obra, pues, como podemos comprobar en la grabación recogida en O Canto do Pobo⁴⁰, Florencio la interpretaba de forma mucho más homofónica, sin adornos, mientras que Álvarez ejecuta consecuciones de grupetos en los finales de verso. Sí se mantiene la introducción a modo de entonación por parte del violín, aunque es diferente a la transcrita por Schubart. También imita la ralentización del pulso hacia el final de la pieza.

· "Muñeiras de Florencio" (corte nº 13): en este tema se suceden tres muñeiras del repertorio de Florencio, la primera de las cuales, como se indica en el libreto, era conocida por Pancho desde su infancia pues su madre se la cantaba. La primera presenta un tempo más lento que las siguientes y su melodía principal es llevada por la concertina, a la cual se van añadiendo gradualmente instrumentos, lo cual crea una textura más densa. La segunda presenta brevemente la melodía brevemente a modo de transición entre las otras dos piezas, con la guitarra conduciendo la melodía principal y un *tremolo* continuo en la mandolina y el bouzouki. La melodía de la última pieza nuevamente es dirigida por el violín, acompañada por los arpegios de la guitarra, a los que luego se incorporan el resto de instrumentos armónico-rítmicos mencionados en otras piezas, tras lo cual guitarra y bouzouki, acompañados por el bajo eléctrico, desarrollan una transición,

⁴⁰ <http://ocantodopobo.ophiusa.com/content/venda-da-gaita-sr-florencio-os-vilares> [última consulta: 23 de junio de 2016]

antes de aparecer finalmente el tema principal. En la misma serie de vídeos mencionados anteriormente⁴¹, se interpretan estas muñeiras con una disposición muy similar a la grabación incluida en el álbum.

Finalmente, considero oportuno remarcar que este álbum no fue el único "tributo" a Florencio por parte de Álvarez, sino que en dos discos posteriores, también en solitario, este músico incluyó otras piezas del repertorio del ciego violinista. En *Nas Cordas* (2001)⁴² incluye "Vinde parrafear" y "Carmiña" (analizadas como "Vinde parrafear nenas" y "Carmiña do meu agrado", ambas en el Volumen v del CPG), temas en los que incorpora un lenguaje mucho más innovador y propio que en el álbum de 1998. En 2009 publica *Sólidos Galicianos*⁴³, álbum en el que incluye "A miña burriña", pieza muy habitual en el repertorio del ciego violinista, aunque no ha sido analizada por no estar recogida en el CPG (al ser instrumental), pero de la cual se conserva partitura en el proyecto virtual Folkoteca Galega⁴⁴ (ver Anexo 11), clasificada como foliada. Álvarez únicamente interpreta las dos últimas partes de la composición, algo variadas, con la guitarra como instrumento principal que conduce la melodía, a la que luego se añaden violín, bajo y percusión. También nos encontramos de este tema un vídeo⁴⁵ junto a los hermanos Castro y Álvaro Iglesias, con la formación mencionada previamente a excepción del violín, ya que Álvarez ejecuta la guitarra principal.

Como se ha podido verificar en este análisis, Pancho Álvarez no sólo recrea parte del repertorio de Florencio, sino que incorpora el lenguaje y estilo del ciego violinista y lo amalgama con el suyo propio, más innovador, creando unos arreglos con un carácter mucho más contemporáneo en gran parte de las piezas. Sin embargo, logra conservar la esencia de la música interpretada por el *cego dos Vilares* y de esta manera consigue crear un álbum-homenaje no sólo a la figura de Florencio, sino a la de todos aquellos ciegos músicos ambulantes. En menor medida, alguna pieza –como "A filla de Bartolo"– mantiene la interpretación propia de Florencio: únicamente voz y violín, y una

⁴¹ "Pancho Álvarez - Muñeiras de Florencio - Ao vivo en Casa de Tolos", vídeo de YouTube, 4:31, subido por "PAI Musica", el 8 de octubre de 2009, en <https://youtu.be/MMx4ZhJ4wF0> [última consulta: 21 de junio de 2016]

⁴² Pancho Álvarez, *Nas Cordas*, © 2001, por BOA Music, 10002027, CD.

⁴³ Pancho Álvarez, *Sólidos Galicianos*, © 2009, por PAI Musica, 2094, CD.

⁴⁴ <http://www.folkotecagalega.com/pezas/foliadas/a-mina-burriña> [última consulta: 21 de junio de 2016]

⁴⁵ "Pancho Álvarez - Ahí vai - A miña burriña - Ao vivo en Casa de Tolos", vídeo de YouTube, 3:59, subido por "PAI Musica", 29 de octubre de 2009, en <https://youtu.be/dSYDP7RmJ5k> [última consulta: 21 de junio de 2016]

ornamentación muy similar. Constituye así el mayor exponente de *revival* sobre el repertorio de los ciegos copleros violinistas en Galicia.

Considero que los motivos principales para llevar a cabo esta revitalización del repertorio de Florencio (y, por supuesto, resemantización del mismo al trasladarlo a contextos muy diferentes) son de carácter identitario y artístico, pero creo que es fundamental en este caso la función, en términos de Merriam, de contribución a la continuidad de una cultura, aunque más bien haya constituido una revitalización de una tradición musical ya desaparecida, así como un afán de revalorizarla tras haber sido denostada durante varias décadas.

3.2 Germán Díaz, aCentral Folque y el *Proxecto Florencio*

El Centro Gallego de Música Popular aCentral Folque es un proyecto interesado en el estudio, divulgación y promoción de la música popular gallega, a través de la docencia y la programación profesional de eventos, que lleva en actividad 16 años, entre los años 2000 y 2007 en el Conservatorio de Música Tradicional y Folk de Lalín, y, a partir de 2008, como entidad ya llamada aCentral Folque en Santiago de Compostela. El centro mantiene proyectos de colaboración con países como Hungría, Portugal o Cuba, para ofrecer salidas profesionales a su alumnado. El currículo docente de la escuela plantea el estudio de lenguaje musical, instrumento, historia, interpretación colectiva a través de combos, improvisación, artesanía instrumental, técnica vocal o danza, entre otros cursos. Asimismo, ofrece cada año lectivo cursos monográficos como el proyecto del que hablaré a continuación.

Organizado por aCentral Folque, el *Proxecto Florencio* se desarrolló entre diciembre de 2011 y junio de 2012, una propuesta escénica y pedagógica alrededor de la figura y el repertorio de Florencio dos Vilares, siguiendo la línea de producción y enseñanza de aCentral Folque y la Escola Livre da MPG (Escuela Libre de la Música Popular Gallega). Este proyecto consistió en un taller-combo instrumental de convocatoria libre, al que se podía matricular cualquier músico interesado, y cuya finalidad era tratar la figura de Florencio, conocer su repertorio y poder interpretar parte de él. El papel de director musical fue realizado por el conocido zanfonia vallsolletano, residente en Galicia, Germán Díaz, quien ya había colaborado con el centro en algunos talleres, como un curso de zanfona que impartió en el Conservatorio de Música

Tradicional de Lalín. Además de la preparación de arreglos sobre el repertorio de Florencio y su posterior interpretación en dos conciertos, el 7 de julio en el Auditorio Municipal de A Fonsagrada⁴⁶ y el 6 de septiembre de 2012 en el Museo Provincial de Lugo, se incluyeron jornadas teóricas con la participación de Dorothé Schubarth, Pancho Álvarez y Gutier Álvarez, Ramón Pinheiro (historiador y director artístico y de documentación de aCentral Folque) y el musicólogo especialista en análisis musical Sergio de la Ossa⁴⁷. Asimismo, se llevaron a cabo algunos talleres divulgativos en torno a la figura de Florencio en centros didácticos como el IES Fontem Albei de A Fonsagrada (realizado en este caso por la violinista Gema Pérez)⁴⁸.

El Proxecto Florencio reunió a un conjunto de instrumentistas de muy diferentes trayectorias e intereses: asistieron músicos profesionales y otros que no lo eran. Unos pertenecían a la esfera de la música tradicional, mientras que algunos otros eran clásicos (con formación de conservatorio), lo cual, como afirma Germán Díaz, se reflejó en los modos diferentes de trabajar de los músicos, pero siempre hubo una búsqueda de intereses comunes entre ellos. Al ser una convocatoria libre, no sólo participaron violinistas, sino que el combo contó con guitarra en afinación abierta en Re, bouzouki, percusión, acordeones (diatónico y piano), así como una gaita en Sol, flauta travesera, zanfonas y voz. Esto provocó que fuese complicada una interpretación a la manera de Florencio, al contar con instrumentos armónicos, además de los melódicos; por ello, los arreglos, llevados a cabo por Díaz, tenían que adaptarse a los instrumentos con los que contaban y a lo que podía interpretarse con un conjunto tan heterogéneo, aunque el zanfonista también tuvo en cuenta los estudios (tradicionales o clásicos) de cada alumno.

Para los arreglos, Germán Díaz trabajó con las grabaciones y transcripciones del *Cancioneiro* de Schubart y Santamarina, algunas no incluidas que le proporcionó este último, así como con los escasos vídeos de Florencio con los que contamos, y con la recopilación de Mini y Mero.

⁴⁶ "Concerto presentación do Proxecto Florencio, música, palabra e imaxes en A Fonsagrada", en *Ghastas Pista?* (Portal de Música Gallega), en <http://www.ghastaspista.com/novas/leenova.php?id=3413> [última consulta: 23 de junio de 2016]

⁴⁷ "Proxecto Florencio 'O Cego dos Vilares' no Museo Provincial de Lugo", en Rede Museística Provincial de Lugo, 2 de septiembre de 2012. En <http://redemuseisticalugo.org/documentos.asp?mat=10&id=1801> [última consulta: 22 de junio de 2016]

⁴⁸ Página de Facebook "IES Plurilingüe Fontem Albei", en https://www.facebook.com/IES-Pluriling%C3%BCe-Fontem-Albei-305127986180350/photos/?tab=album&album_id=428113457215135 [última consulta: 20 de mayo de 2016]

Hubo algunas piezas únicamente instrumentales, pero gran parte del repertorio del proyecto incluía el canto. Algunas de las obras que se trabajaron fueron, "Ven bailar Carmiña", el "Alalá do arador" fusionado con "Miña nai non quere", o "Teño un neno" y "O cantar do arrieiro" dentro de la pieza "Mediapolaina", cuyas contrapartidas originales del repertorio de Florencio han sido analizadas en el capítulo anterior. De estas obras mencionadas, Díaz me proporcionó amablemente las partituras, en las cuales me he basado para el análisis de la adaptación que se llevó a cabo en el taller y más tarde fue presentado en conciertos, al no contar más que con una fuente audiovisual, el vídeo-presentación del proyecto que mencionaré posteriormente.

"Ven bailar, Carmiña", como he mencionado con anterioridad, está basada en la pieza recogida por Mini y Mero en *Cantos, coplas e romances de cego* y no en la transcripción de Schubart que he denominado con su *incipit* en el análisis, "Carmiña tén as pernas gordas" (Volumen VI: Coplas diversas, cantos enumerativos y estróficos), que presenta una estrofa más al inicio y una menos al final que la versión incluida en *Cantos, coplas e romances de cego*. Díaz realizó el arreglo para flauta travesera, tres violines, dos zanfonas, dos acordeones, percusión, guitarra, bouzouki y voz. El conjunto de instrumentos que conducen la melodía transcrita en los cancioneros (correspondiente a la segunda estrofa en el de Schubart y Santamarina) está formado por flauta, violín I, acordeón I y voz. La melodía principal comienza tras una breve introducción de carácter armónico-rítmico excepto en el acordeón I y el bouzouki que interpretan una especie de *walking bass* y la flauta travesera ejecuta unos arpeggios. Es característica la técnica que llevan a cabo los violines, conocida como "chicharra" y propia del violín *tanguístico*, en lo que se observa, de nuevo, un uso rítmico de un instrumento concebido melódicamente. El bouzouki y la guitarra llevan el peso armónico-rítmico hasta el final de la pieza, donde se les une el acordeón II. Violines II y III, zanfonas y acordeón II interpretan melodías para formar armonías y un "contrapunto" con la melodía principal que en ocasiones remite a los ornamentos propios de la técnica de Florencio, como apoyaturas y floreos, pero con un lenguaje menos "arcaico", mediante lo cual podemos comprobar que estos arreglos mantienen el estilo del director del proyecto y lo fusionan con el del ciego violinista. Al final de la pieza se incluye un tema diferente con *swing*, fundamentalmente armónico-rítmico con homofonía entre los instrumentos melódicos por un lado, y entre los rítmicos

por otro. En el vídeo-presentación del Proxecto⁴⁹ es precisamente este tema el interpretado, y en él podemos observar las diferentes técnicas más contemporáneas de cada instrumento mencionadas previamente, además de los pasajes de improvisación libre, individuales como el ejecutado por la violinista Carmen Gallego, o grupales como en la última mitad de la pieza.

Las piezas "Alalá do arador" (recogida en O Canto do Pobo⁵⁰) y "Miña nai non quere"⁵¹ fueron enlazadas en un único arreglo, para flauta travesera, percusión (bombo), cuatro voces, cuatro acordeones, guitarra, tres violines, gaita en Sol y dos zanfonas, también en Sol. La introducción presenta la primera estrofa del "Alalá do arador", iniciada por una voz solista a la que se añade el resto, además de la flauta y las zanfonas, respetando la melodía y rítmica de la copla recogida a Florencio. Como transición hacia la siguiente copla, se desarrolla un pasaje de carácter armónico en todos los instrumentos, algunos como las zanfonas con notas "pedal", otros con notas de larga duración, excepto la guitarra, que ejecuta arpeggios. En esta transición podemos comprobar el uso del lenguaje tonal contemporáneo, con acordes que incluyen el VI o VII grado. En "Miña nai non quere", la melodía principal es interpretada por una voz solista que canta la primera estrofa, además de la flauta travesera, acordeones I y II y zanfona. El pentacordo dórico con el VII grado en ocasiones añadido (alterado a modo de sensible) que presenta la transcripción de Schubart ha sido transformado a la tonalidad de Do Mayor, aunque aparece el III grado descendido hacia la cadencia, remitiendo a ese peculiar cambio de modo hacia final de frase tan recurrido por el ciego violinista. Sin embargo, se mantienen el perfil melódico, la letra y los valores rítmicos de la versión de Florencio. Tras la estrofa, una especie de coda con el lenguaje propio de Germán Díaz nos indica nuevamente esa fusión intencionada entre lo tradicional y lo contemporáneo, al presentar al mismo tiempo en la flauta, acordeones, violines, gaita y zanfonas algunos ornamentos característicos del estilo del ciego violinista, como grupetos y mordentes.

Por último, en el arreglo "Mediapolaina", se intercalan "Nenas hainas nenas hainas", "Teño un niño de carrizo" (ambas del Volumen VI del CPG) y "O cantar do arrieiro" (perteneciente al Vol. I). La primera es interpretada por una voz solista y tres

⁴⁹ "Proxecto Florencio", vídeo de YouTube, 6:52, grabado en el concierto que tuvo lugar el 6 de septiembre de 2012 en el Museo Provincial de Lugo y editado por Sabela Vázquez, subido por "aCentral Folque", 6 de noviembre de 2012, en <https://youtu.be/LGUjCDo8LOk> [última consulta: 23 de junio de 2016].

⁵⁰ <http://ocantodopobo.ophiusa.com/content/alal%C3%A1-do-arador-sr-florencio-os-vilares> [última consulta: 23 de junio de 2016]

⁵¹ Pieza nº 7 entre las analizadas en el Volumen I del CPG.

violines y conserva la melodía principal pero con tempo libre. La melodía de "Teño un niño de carrizo" es ejecutada por flauta travesera y zanfona, con el acompañamiento armónico de acordeón, guitarra y bouzouki, a los que posteriormente se incorporan los tres violines que, mediante notas de larga duración y arpegios, también poseen un carácter armónico. Esta pieza culmina con un acorde mantenido de Sol menor con el VII grado añadido. El arreglo finaliza con "O cantar do arrieiro", en el cual se mantiene la melodía principal –dirigida por flauta travesera, acordeón I y zanfona, mientras acordeón II, guitarra, bouzouki y tres violines siguen poseyendo su naturaleza armónica– pero con un ritmo variado, ya que transforma la alternancia de pies binarios y ternarios de la interpretación de Florencio en un compás de 12/8 isócrono. Tras un pasaje improvisatorio a modo de transición, repite como coda la melodía principal del canto de arriero, pero finaliza en el V grado.

Lo interesante de este método didáctico de *revival* reside en que no sólo tenía como objetivo la interpretación del repertorio, sino que ha acercado a los músicos tanto la figura como individuo, cuya relevancia en muchas ocasiones es olvidada, como las diferentes técnicas interpretativas del *cego dos Vilares* para una aplicación individual a cada instrumento.

Se ha podido comprobar, a través del análisis de las piezas precedentes, que Germán Díaz consigue adaptar un repertorio interpretado únicamente por voz y violín a un conjunto mucho más amplio y formado por instrumentos de muy diversa índole, lo cual enriquece el repertorio al agregar una dimensión armónico-rítmica que no poseía. Considero que la fusión o hibridación entre el estilo más arcaico de Florencio y el lenguaje contemporáneo aportado por el director y arreglista constituye una manera no sólo de revitalizar y recrear la música del ciego violinista, sino también de propiciar el interés por parte tanto de los músicos participantes en el taller-combo como de la audiencia en un repertorio perteneciente, en palabras de Rivas Cruz, al ámbito del folklore marginal, con lo que se verifica nuevamente un afán por la conservación de esta tradición musical.

CONCLUSIONES

A lo largo de este Trabajo de Fin de Grado se ha podido comprobar de qué manera funcionaba el repertorio de los ciegos copleros violinistas, mediante el análisis del repertorio de Florencio dos Vilares, así como las funciones que estos desempeñaban tanto musical como socialmente: a través de sus coplas y por su carácter ambulante, fueron importantísimos comunicadores de noticias y sucesos, pero también tuvieron un fuerte papel de entretenimiento en las fiestas populares de las zonas rurales del noroeste de la Península. Ha sido posible constatar que estos ciegos músicos constituyeron un fenómeno marginal pero de gran relevancia para la música tradicional gallega, no sólo por las particulares técnicas que utilizaban y la influencia que han ejercido sobre algunos músicos actuales, sino porque jugaban un importante papel de transmisión o expansión de repertorio y ya no sólo de noticias, además de haber sido los introductores del violín en el folklore musical de Galicia, dentro del cual constituye uno de los instrumentos más representativos e interpretados en la actualidad, tras la gaita, la zanfona o la pandereta.

Asimismo, se verifica la relevancia de la figura de Florencio dos Vilares en este contexto tanto por el interés que ha suscitado en compiladores del folklore gallego y músicos de las últimas tres décadas como por el gran número de piezas que conforman su repertorio y han sido conservadas gracias precisamente a ese interés por parte de los estudiosos de este fenómeno. No hay que olvidar que Florencio fue uno de los últimos representantes y contribuidores al mantenimiento de esta tradición desarrollada durante siglos y que, al fallecer en la década de 1980, pudo ser un valioso informante para recopiladores como Dorothé Schubart, Antón Santamarina, Xosé Luís Rivas Cruz, Baldomero Iglesias o Pablo Quintana, que durante las últimas décadas del siglo XX han llevado significativas labores de recopilación y catalogación de transcripciones y grabaciones. Entre los mencionados, cabe destacar el trabajo de Schubart, con una pulcritud técnica propia de una etnomusicóloga que me ha permitido analizar en mayor profundidad la relación heterofónica entre voz e instrumento en el caso de Florencio.

Mediante el análisis del repertorio del *cego dos Vilares* se ha comprobado que la heterofonía mencionada es producida en gran parte del repertorio a través de la gran cantidad de ornamentos que ejecuta con el violín, de muy diversa índole: grupetos, trinos,

mordentes o floreos ascendentes y descendentes, apoyaturas y *glissandi*, así como amplias combinaciones de algunos de estos tipos de adornos, especialmente en los finales de frase.

Se ha evidenciado igualmente que algunas de estas técnicas de ornamentación, especialmente los floreos y apoyaturas, derivan en gran parte de la técnica de gaita –al igual que las afinaciones neutras, especialmente en el III grado–, instrumento gallego por antonomasia. Adornos de este tipo son igualmente utilizados de manera habitual en la música tradicional de otros países o regiones en los que la gaita también ejerce un importante papel, como Irlanda, todo Reino Unido o la Bretaña francesa. Asimismo, destaca el uso de modos, su alternancia y la ambigüedad sonora que ésta produce, propia de muchas melodías tradicionales de Galicia.

El estudio comparativo de los temas del repertorio del ciego violinista incluidos por Pancho Álvarez en sus álbumes en solitario y la contextualización del Proxecto Florencio organizado por aCentral Folque y dirigido por Germán Díaz y el análisis de los arreglos interpretados muestran dos ejemplos distintos de revitalización musical: por un lado, la recreación de un repertorio (o incorporación de éste en el suyo propio) en álbumes-homenaje a través del mantenimiento de la técnica y el estilo propios del ciego, o la hibridación entre el lenguaje arcaico que caracteriza al repertorio tradicional y el carácter y estilo más innovador que incorpora Álvarez mediante la inclusión de armonía y ritmo; por otro, la producción de un taller-combo instrumental de carácter didáctico en el que se aborda la figura del ciego como individuo, se proporcionan conocimientos teóricos acerca de su estilo para posteriormente poner en práctica al interpretar los arreglos sobre el repertorio de Florencio, con un lenguaje contemporáneo. Los dos casos suponen prototipos de *revival* muy diferentes, pero presentan unos objetivos comunes: recuperar y dar vida de nuevo al repertorio de Florencio, poner de relieve el fenómeno de los ciegos copleros y acercar este folklore marginal a un público mayor, además de inclinarse ambos por la fusión de elementos tradicionales y contemporáneos.

Tengo la esperanza de haber conseguido con este Trabajo de Fin de Grado una revalorización tanto del particular fenómeno de los ciegos copleros violinistas desarrollado en Galicia desde la Edad Media y con el influjo del Camino de Santiago, como de su repertorio y estilo. Esta música, como se ha podido constatar, ha sido denostada por su carácter marginal, su aparente sencillez y *arcaicidad* hasta las últimas décadas del pasado siglo, a partir de las cuales el interés en esta tradición por parte de

estudiosos y recopiladores ha logrado dar una "vuelta de tuerca" a las connotaciones negativas a las que se había asociado. Esto se refleja en el afán por recuperar y revitalizar este fenómeno musical a partir de la década de 1990 por parte de los músicos y asociaciones tratados, además de las diferentes influencias estilísticas que el estilo de los ciegos músicos ha ejercido sobre otros violinistas gallegos, como Gutier Álvarez o Alfonso Franco.

Durante la elaboración de este trabajo se ha comprobado que existe un gran número de violinistas ligados a la música tradicional y folklórica en Galicia, al igual que asociaciones como Galicia Fiddle (dirigida por Alfonso Franco) e incluso cursos o campamentos infantiles, como San Simón Fiddle Camp, dedicados exclusivamente al repertorio gallego para violín tradicional, con tintes más cercanos al *fiddle* 'celta' o 'atlántico' que al repertorio de los ciegos copleros. A raíz de ello, se propone para futuras líneas de investigación un estudio acerca del papel que desempeña el violín en la vertiente folk desarrollada en Galicia, un análisis comparativo entre el uso que se hace de los ornamentos en los países o regiones consideradas 'celtas' –que, como se ha manifestado, presentan una gran semejanza–, un rastreo de similitudes entre las melodías y tipologías rítmicas de los repertorios de sus músicas tradicionales (como ejemplo, entre *jigs* y *muñeiras*) y su vínculo con el 'celtismo' desarrollado en Galicia por cuestiones musicales, en relación con la búsqueda de identidad musical y raíces culturales por parte de los músicos gallegos.

BIBLIOGRAFÍA

- Albán Laxe, Calixto. *O saber do pobo: Enciclopedia do traxe, danza e música tradicionais*. 2003.
- Alén, María Pilar. *Hacia una 'Historia de la música gallega': pasado, presente y futuro*. 1999.
- _____. *Breve historia da música galega*. 2004.
- Cámara de Landa, Enrique. *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU, 2003.
- Campos Calvo-Sotelo, Javier. "La música popular gallega en los años de la Transición política (1975-1982): reificaciones expresivas del paradigma identitario". Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2008.
- Carnelos, Laura. "Street Voices: The Role of Blind Performers in Early Modern Italy". *Italian Studies* 71, 2016.
- Caro Baroja, Julio. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Revista de Occidente, 1969.
- _____. "Significaciones simbólicas de las leyendas", *Gazeta de Antropología*, nº 9, 1992.
- Cascón Góñez, Sabela. "El violín y la música gallega durante los siglos XIX y XX: cambios y transformaciones entre dos siglos, 1850-1950". Trabajo de Fin de Grado, Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC), 2015.
- Caseiro, Delfín y Cástor Castro. "O cego da Gándara". En *Lethes: Taboas Cadernos culturais da Limia*. Ourense: Centro da Cultura Popular da Limia, 2006.
- Cátedra, Pedro Manuel. *Invención, difusión y recepción de la literatura popular impresa*. 2002. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2002.
- Costa Vázquez-Mariño, Luis. *La música popular*. A Coruña: Hercules de Ediciones, 1998.
- _____. "Las rumbas olvidadas: transculturalidad y etnicización en la música popular gallega". *Revista Transcultural de Música* 8, 2004.

- Cruces, Francisco (ed.) et alii. *Las culturas musicales: lecturas de Etnomusicología*. Madrid: Trotta, 2008.
- Díaz González, Joaquín. *El ciego y sus coplas: selección de pliegos en el siglo XIX*. Madrid: Ed. Escuela Libre, 1996.
- _____. *Coplas de ciegos: antología de pliegos de cordel*. Valladolid: Ed. Ámbito, 1992.
- Díaz Viana, Luis. *Literatura popular. Pliegos y copleros*. 1987.
- _____. *Una voz continuada: estudios históricos y antropológicos sobre la literatura oral*. 1988.
- Fernández Durán, David. "Sistemas de organización melódica en la música tradicional española". Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- Franco Vásquez, Alfonso. "The Galician fiddle style". En Russell, Ian y Anna Kearney Guigné, *Crossing Over: Fiddle and Dance Studies from around the North Atlantic* 3. Aberdeen: Elphinstone Institute, 2010.
- García Doural, Andrés y Xosé Ramón García González. *A música en Mondoñedo*. Mondoñedo: Imp. Suc. de Mancebo, 2002.
- Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973.
- Hobsbawn, Eric. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Jambrina Leal, Alberto. "La Gaita en Zamora, escalas y repertorio en las distintas comarcas". Conferencia en las I Xornadas arredor da Música Tradicional, centro Lug2 en Lugo, 16 diciembre 2012.
- López-Calo, José. *La música en Galicia*. Barcelona: Nauta, 1988.
- _____. *La música medieval en Galicia*. 1982.
- Lubet, Alex. *Music, Disability and Society*. Philadelphia: Temple University Press, 2010.
- Manzano Alonso, Miguel. *La jota como género musical*. Madrid: Ed. Alpuerto, 1995.
- Martí i Pérez, Josep. *El Folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel, 1996.

- _____. "Folk Music Studies and Ethnomusicology in Spain", *Yearbook for Traditional Music* 29, 1997.
- Martínez Torner, Eduardo y Jesús Bal y Gay. *Cancionero Gallego*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1973.
- Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- Pablo Zamora, Alba de. "El repertorio del ciego coplero a través de la figura de Juan de la Cruz (1871-1960)". Trabajo de Fin de Máster, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2013.
- Rico Vereza, Manuel y Antón Santamarina. *Eu non canto por cantar*. Santiago de Compostela: Gadis, 2014.
- Rivas Cruz, Xosé Luis y Baldomero Iglesias Dobarrio. *Cantos Coplas e Romances de Cego*. Vol. II. Lugo: Ophiusa, 2000.
- Sacks, Oliver. *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*. Toronto: Alfred A. Knopf, 2007.
- Sampedro y Folgar, Casto. *Cancionero musical de Galicia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982.
- Santiago, Rodrigo A. de. *La música popular gallega: generalidades, análisis técnico, las melodías codacianas*. A Coruña: Roel, 1959.
- Schubart, Dorothé y Antón Santamarina. *Cancioneiro Popular Galego*. Vols. 1-6. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1988.
- Schubart, Dorothé, Antón Santamarina, Andrés Vavrinecz y Ramón Pinheiro. *Florencio, o cego dos Vilares*. Santiago de Compostela: aCentral Folque, 2015.
- Straus, Joseph N. *Extraordinary Measures: Disability in Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Strohm, Reinhard. *The Rise of European Music, 1380-1500*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Szczęchula, Katarzyna. "Cómo los músicos contemporáneos gallegos expresan su identidad cultural basándose en sus raíces culturales". Trabajo de investigación, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de Varsovia, 2014.

Taruskin, Richard. *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Vélez Barreiro, Marco. "Globalización versus celtismo en la música folk de Galicia: la reacción cultural contra el mito celta y la 'fiebre irlandiña' en los años 80 y 90". En *Multidisciplinary Views on Popular Culture: Proceedings of the 5th International SELICUP Conference*. 2014.

Villanueva, Carlos (coord.). *O Feito Diferencial Galego*. Vol. 2 (Música). Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego, 1998.

Wagner, Roy. *The Invention of Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1975.

NOTICIAS DIGITALES

Buergo, Guillermo F. "El violín de Juan de Andrín", *El Comercio*, 5 de mayo de 2010, en <http://www.elcomercio.es/v/20100505/oriente/violin-juan-andrin-20100505.html> [última consulta: 25 de mayo de 2016]

"Concerto presentación do Proxecto Florencio, música, palabra e imaxes en A Fonsagrada", en *Ghastas Pista?* (Portal de Música Gallega), en <http://www.ghastaspista.com/novas/leenova.php?id=3413> [última consulta: 23 de junio de 2016]

"Proxecto Florencio 'O Cego dos Vilares' no Museo Provincial de Lugo", en Rede Museística Provincial de Lugo, 2 de septiembre de 2012. En <http://redemuseisticalugo.org/documentos.asp?mat=10&id=1801> [última consulta: 23 de junio de 2016]

WEBGRAFÍA

Bará Viñas, Milagros (admin.). *Proxecto de Recuperación do Patrimonio Musical Galego Séculos XIX e XX*, en <https://www.facebook.com/RecuperacionPatrimonioMusicalGalego> [última consulta: 20 de mayo de 2016]

Carpintero Arias, Pablo. *Os instrumentos musicais na tradición galega*, en <http://www.consellodacultura.gal/asg/instrumentos/conxuntos-instrumentais/os-cegos-cantores> [última consulta: 22 de junio de 2016]

Echevarría, María Luisa. Canciones de ciego ante la Puerta Santa de Santiago de Compostela <http://cancionesdeciego.blogspot.com.es> [última consulta: 23 de mayo de 2016]

Solana, Alberto. *Ciegos Juglares en el Camino de Santiago*, en <https://albertosolana.wordpress.com/2014/04/01/13-ciegos-juglares-en-el-camino-de-santiago> [última consulta: 5 de junio de 2016]

Álbum de fotos 'Etnografía' de Bieito Romero (integrante del grupo folk Luar na Lubre), en <http://www.phottic.com/albums/view/76> [última consulta: 17 de mayo de 2016]

Arquivo do Patrimonio Oral da Identidade <http://www.apoi-mpg.org> [última consulta: 27 de junio de 2016]

Folkoteca Galega, en <http://www.folkotecagalega.com> [última consulta: 21 de junio de 2016]

O Canto do Pobo, en <http://ocantodopobo.ophiusa.com> [última consulta: 23 de junio de 2016]

Página de Facebook "IES Plurilingüe Fontem Albei", en https://www.facebook.com/IES-Pluriling%C3%BCe-Fontem-Albei-305127986180350/photos/?tab=album&album_id=428113457215135 [última consulta: 20 de mayo de 2016]

Web oficial de Pancho Álvarez. <http://www.panchoalvarez.com/gl/biografia> [última consulta: 20 de junio de 2016]

DISCOGRAFÍA

Álvarez, Pancho. *Florencio, o Cego dos Vilares*. © 1998, por Do Fol Edicións (BOA Music). DF-013. CD.

_____. *Nas Cordas*. © 2001, por BOA Music. 10002027. CD.

_____. *Sólidos Galicianos*. © 2009, por PAI Musica. 2094. CD.

A Roda, *Pra os amigos*. © 1980, por Dial Discos. B001LERDNG. CD.

Fuxan os Ventos. *Terra de soños*. © 2009, por FOL Música, 2009. 100FOL1090.
CD+DVD.

_____. *Sementeira*. © 1978, por Philips. 6328249. CD.

Pablo Quintana. *O cego andante*. © 1982, por Ruada. R-154-D. CD.

_____. *Recolleita Vol. I*. © 1984, por Edigal. EDCH 70004. CD.

FUENTES AUDIOVISUALES

"Florencio, cego dos Vilares 'A filla de Bartolo'". Vídeo de YouTube, 2:32, grabado por José Díaz Pin para "Filmaciones Penelas" a principios de los años 80. Subido por "aCentral Folque", 23 de abril de 2015. En <https://youtu.be/HM8sYXUuNPw> [última consulta: 21 de junio de 2016]

"O CEGO FLORENCIO". Vídeo de YouTube, 0:58, grabado por José Díaz Pin para "Filmaciones Penelas" a principios de los años 80. Subido por "Miguel", 26 de marzo de 2010. En https://youtu.be/Wve9s4Vrn_M [última consulta: 21 de junio de 2016]

"Alalá nº 100 'Pancho Alvarez' - TVG". Vídeo de YouTube, 33:44, emitido en la TVG el 29 de febrero de 2009. Subido por "Alalá TVG", 11 de septiembre de 2015. En <https://youtu.be/zJNu2AxueIY> [última consulta: 28 de junio de 2016]

"Pancho Alvarez - A filla de Bartolo - TVG". Vídeo de YouTube, 2:30. Subido por "Jesús S.D.", 5 de mayo de 2012. En <https://youtu.be/drWY9xAcYA4> [última consulta: 27 de junio de 2016]

"Pancho Álvarez - Muiñeira de vai e ven - Ao vivo nos directos de Casa de Tolos". Vídeo de YouTube, 2:41. Subido por "PAI Musica", 7 de octubre de 2009. En https://youtu.be/vvENDztoh_k [última consulta: 21 de junio de 2016]

"Pancho Álvarez - Muiñeiras de Florencio - Ao vivo en Casa de Tolos". Vídeo de YouTube, 4:31. Subido por "PAI Musica", el 8 de octubre de 2009. En <https://youtu.be/MMx4ZhJ4wF0> [última consulta: 21 de junio de 2016]

"Pancho Álvarez - Ahí vai - A miña burriña - Ao vivo en Casa de Tolos". Vídeo de YouTube, 3:59. Subido por "PAI Musica", 29 de octubre de 2009. En <https://youtu.be/dSYDP7RmJ5k> [última consulta: 21 de junio de 2016]

"Proxecto Florencio". Vídeo de YouTube, 6:52. Subido por "aCentral Folque", 6 de noviembre de 2012, en <https://youtu.be/LGUjCDo8LOk> [última consulta: 23 de junio de 2016]

ANEXOS

ANEXO 1. Transcripción de la entrevista realizada a Germán Díaz.

Fecha de la entrevista: 16 de junio de 2016 (vía telefónica).

África: El tema principal para mi trabajo son los ciegos copleros violinistas, y sobre todo lo estoy centrando en Florencio. Entonces, quería hablar contigo porque también estoy haciendo un apartado de *revival* y voy a hablar de Pancho Álvarez, que es familiar de Gutier [Álvarez, violinista] y también quería tratar sobre el Proxecto Florencio que hicisteis. Lo que ya he visto es que se hizo una especie de taller-combo instrumental, pero realmente ¿cómo comenzó y por qué decidieron llevarlo a cabo en aCentral Folque?

Germán: Bueno, eso tendrías que preguntárselo a ellos, pero bueno, yo creo que la figura de Florencio da para eso y para mucho más. Siempre hay que encontrar un argumento para hacer este tipo de trabajos, y aCentral siempre intenta buscar en el archivo la historia musical de Galicia, porque Ramón Pinheiro [director artístico y de documentación de aCentral Folque] está especializado en eso y han editado muchas cosas, no sé cómo estará la situación ahora porque antes tenía una discográfica editora que creo que ya no tiene, bueno, no sé cómo acabaron ellos, pero lo que hacían era estudios sobre grabaciones históricas o sobre personajes históricos, cosas sobre acordeón diatónico, etc., o sea que es una entidad, una asociación que siempre ha trabajado en torno a eso. Y la figura de Florencio es una figura capital para todo eso aunque no sea muy conocido.

Á: ¿Y por qué decidieron darte a ti la dirección del proyecto? ¿Tenías ya alguna relación con la asociación?

G: Con aCentral sí, yo creo que todos tenemos relación porque... La primera vez que vine a Galicia hace... 15 años o así, vine por ellos porque di un curso de zanfona en el Conservatorio Tradicional que había en Lalín, que tenían en el área pedagógica. Después he colaborado mucho con ellos en muchas cosas, como todos los músicos de aquí yo creo, porque al final es una entidad activa y todos nos conocemos y se hacen trabajos conjuntos. Pero bueno, yo creo que en un primer momento habían pensado en Alejandro Vargas, que es un pianista cubano que está aquí que es buenísimo, hemos tocado juntos y le admiro

mucho. Vargas no podía, entonces me llamaron a mí, pero bueno, yo creo que Vargas no tenía mucha relación ni conocía la figura de Florencio, o sea que la actividad pedagógica era más bien un combo instrumental. Después vino Dorothe Schubart, vino Pancho [Álvarez], etc., se amplió la información. Pero bueno, la finalidad era, digamos... Había ensayos mensuales, había... Bueno, los arreglos que ellos tenían que tocar, había que improvisar, en fin, era una especie de práctica musical.

Á: ¿Cuánto tiempo duró el taller?

G: Pues no recuerdo, pero yo creo que un año lectivo.

Á: ¿Un año entero?

G: Un año lectivo, ¿qué son, 7, 8, 9 meses?

Á: 9 meses, sí.

G: Creo que empezó un poco tarde porque al final empezó en octubre o algo así, no sé, y duró hasta junio o julio, por ahí, sí.

Á: ¿Estaba enfocado a algún tipo de alumnado en particular, era alumnado del propio centro o estaba abierto a otra gente?

G: Estaba abierto, y se matriculó gente con la que se hizo el proyecto. Claro, no podíamos contar sólo con violines o con instrumentos que trabajasen sólo un apartado muy importante que es la afinación, la tercera neutra, todo eso que hacía Florencio con el violín que podía hacer. Si tocas con un acordeón diatónico eso cambia muchísimo... O con un bouzouki, con una guitarra... Había guitarra, bouzouki, había percusión, había acordeones y violines, había flauta, había zanfonas... Claro, yo al final soy zanfonista entonces se apuntaron varios zanfonistas y bueno, al final se hizo un poco en relación a lo que había, y a como tocaba la gente también. Y a lo que estudiaba.

Á: ¿Pero esa gente era de música tradicional principalmente?

G: Sí, bueno... Había una... Carmen es violinista clásica. Hombre, todos han estudiado... Al final el violín por ejemplo es un instrumento que todo el mundo estudia en el conservatorio, la gran mayoría. La zanfona no porque no hay pero bueno, una de las chicas que tocaba la zanfona es la profesora de gaita en el Profesional de Vigo, flautista de formación, quiero decir, era músico profesional... Había músicos profesionales, había

no profesionales, era un poco... complejo en ese aspecto, porque tenías que intentar dar algo de interés para todos.

Á: Lo que mencionas de que normalmente se estudia en conservatorio, que pasa en muchísimos casos, como en el mío, que empezamos en conservatorio y después nos decantamos más por lo tradicional... Pero siempre están ahí de lo que hablabas.. intereses comunes, que hay que buscarlos también para estos proyectos.

G: Claro, por ejemplo aquí en Galicia, Gutier da violín tradicional, daba en aCentral Folque, yo no sé ahora... Pero había también espacio para eso. En general es un instrumento que se estudia... técnica en el conservatorio, se adquiere soltura y luego se hacen otras cosas.

Á: Eso es.

G: Por lo menos en este país, vamos.

Á: Ya... Porque en otros sí que hay escuelas que están especializadas...

G: Claro, en Francia... Exactamente, hay conservatorios tradicionales. La gente estudia zanfona, o violín, o gaita en esos conservatorios.

Á: ¿Hay estudios de zanfona en Francia en los conservatorios? No lo sabía...

G: Hay conservatorios tradicionales que tienen eso, no es una carrera profesional, por así decirlo. Que yo sepa hasta el día de hoy no hay módulo... no hay ni grado medio ni profesional de zanfona ahora mismo en el plan de estudios.

Á: Respecto a lo que me comentabas antes, te quería preguntar si... ¿Había una parte de instrumentos melódicos y otros que se centraban más en la armonía?

G: Sí.

Á: Vale, y los instrumentos me imagino que... Bueno, había una guitarra...

G: Sí, había una guitarra en afinación abierta, y un bouzouki también, y eso claro, da el carácter a la formación, y también había un acordeón diatónico que está temperado totalmente... Después había algo de espacio para la improvisación y hablamos sobre la afinación... la particular afinación de Florencio... que yo creo que eso es algo que todos los músicos tradicionales, o muchos, tienen en cuenta, o por lo menos deberían.

Á: Sí, esa no-temperación...

G: Exactamente. Yo con la zanfona lo trabajo, lo remarco siempre mucho... o el hecho de tener instrumentos que tienen un bordón, como la gaita, había uno que tocaba la gaita en Sol, el que tocaba el bouzouki... y la zanfona también tiene un bordón, pues el hecho de afinar sobre ese bordón, no temperarlo con el afinador...

Á: Respecto al trabajo con las partituras... ¿la adaptación de las piezas la llevaste tú a cabo o había otra persona encargada de ello?

G: Sí, la hice yo, teniendo en cuenta lo que tenía. Quiero decir, lo que estudiaban, lo que podíamos tocar y lo que se podía hacer.

Á: ¿Pero teniendo como fuente el cancionero de Schubart y Santamarina?

G: Ese y otras grabaciones que me pasó que tenía más... Santamarina, que tenía alguna grabación, otra que apareció que tenía Genma [representante de aCentral Folque] y los vídeos antiguos que hay de Florencio, supongo que tendrás todo el material...

Á: Bueno, vídeos tengo un par de ellos nada más, que he encontrado por YouTube, porque vídeos hay muy pocos. Grabaciones sí, grabaciones hay, bastantes.

G: Y en las grabaciones del *Cancioneiro Galego*, en las grabaciones de Mini y Mero también aparece también Florencio... Y bueno, hay bastante. Claro, es singular porque es un ciego, el último ciego que tiene grabaciones... Hasta en vídeo, quiero decir, eso es insólito totalmente.

Á: Por lo que he estado viendo estos meses... Había más ciegos violinistas también, y Florencio no es realmente el último, sí que ha habido alguno más, lo que pasa es que no hay nada de ellos, no hay nada recogido... Eladio dos Muíños, que murió en el 2000, o sea, que fue bastante posterior a Florencio... pero es que no hay nada, hay alguna foto...

G: Ah, ¿sí? ¿De dónde es? ¿Pero él tocó hasta su muerte?

Á: Estuvo tocando hasta su muerte, sí... Sí que había muchos que después dejaban de tocar...

G: Ya no vivían de eso.

Á: ... Y se dedicaban por ejemplo a la venta de cupones, pero Eladio no, siguió tocando hasta su muerte, en el 2000. Es de Aldixe, en Abadín.

G: Ah, de Abadín, está aquí al lado de donde vivo, lo conozco.

Á: Pero lo conocían como el ciego dos Muñíos... y por ejemplo de su caso solamente se dan pinceladas de algunas de las piezas que tocaba, también tocaba muchas cosas conocidas o famosas que ya no son tradicionales.

G: Bueno, Florencio igual.

Á: Sí, eso yo creo que lo tienen todos.

G: Lo tienen todos siempre, quiero decir, porque en el siglo XIX también había adaptación de piezas así, es una forma de adaptarse a lo que la gente escucha y puede comprar con más facilidad, obviamente.

Á: Vale... ¿Entonces ese proceso de adaptación tenía en cuenta los instrumentos que estaban en el taller?

G: Claro.

Á: O sea que fue un proceso posterior al inicio del curso, ¿no?

G: Sí. Yo tenía hechas unas cosas antes que no valieron, o que eran difíciles y no se iban a poder tocar. Así que bueno, al final con los que hubo... nos tuvimos que adaptar a eso, y a la manera de trabajar. El mayor problema que había es que había una gente que era profesional y otra que no lo era, y el trabajo es muy distinto, todo... el compromiso... Al final se intentó que sonara a... tocar juntos.

Á: Y al final el resultado me imagino que...

G: Fue bien, se tocó unas cuantas veces y quedamos contentos, sí.

Á: Después del taller se llevaron a cabo conciertos.

G: Se hicieron dos presentaciones o tres, no me acuerdo.

Á: ¿Y cómo fue la recepción de esos conciertos por parte del público?

G: Pues... fue muy bien, fue muy emotivo, porque también vino Antón Santamarina, me acuerdo en Fonsagrada... Lo presentamos en Fonsagrada... Después en el Museo do Pobo Galego... No, en el museo de aquí de Lugo [Museo Provincial de Lugo], no recuerdo. Seguro que eso lo tiene registrado a Central en la información sobre el proyecto, pero... Bueno, generó interés, y logramos dar un concierto juntos. Luego se pretendía hacer una grabación o alargar el proyecto pero bueno, tampoco... las circunstancias no

eran... Ni todos teníamos tiempo ni había el mismo compromiso por parte de todos... Es un poco más complicado.

Á: Claro... También quería preguntarte sobre la repercusión mediática que tuvo, porque yo he visto algún artículo en prensa digital, pero tampoco he encontrado mucho sobre el proyecto... Hay cosas en la página web de aCentral, por supuesto, y alguna que otra noticia, pero no he visto más. ¿Se llevó a otro tipo de prensa?

G: Bueno, yo creo que salió en la prensa ordinaria escrita... y se presentó aquí también con la Diputación, creo que la Diputación colaboró... Realmente la gestión, todo eso lo llevaba una chica, Genma, que ella también estaba en el proyecto, violinista, que trabajaba en aCentral Folque, o sea que eran ellos los que llevaban todo, el seguimiento de medios, la producción, todo. Yo me limitaba a hacer los arreglos y a ensayar con toda la gente. Realmente tuvo la repercusión que tienen las cosas que hacemos que es poca, bueno, poca, no sé qué medida tomar para eso. Tampoco era un proyecto para perpetuarlo en el tiempo y hacer conciertos o un grupo estable, no era esa la idea, tenía un objetivo didáctico.

Á: Vale... Antes se me ha olvidado preguntarte cuando hablábamos de los instrumentos y demás, si seguían o hacías tú que siguiesen algún tipo de pauta performativa, por ejemplo en cuanto a ornamentos... Si se dejaba libre o si se intentaba buscar esa sonoridad de Florencio.

G: No, la verdad es que no, sobre todo porque teníamos instrumentos armónicos que dificultaban mucho eso. Como te he dicho antes, se escuchó mucho a Florencio, se habló mucho de la afinación, se dejaron partes libres para que se pudiera improvisar... cada uno como pudiera, siguiendo esas pautas pero claro, el hecho de tener unos instrumentos que cumplían una función armónica tan estricta, porque son instrumentos que no se puede... el acordeón... bueno, podrías afinarlo, pero no se hace nunca ni ellos iban a cambiar su instrumento para eso, pues... dificultaba eso, que podría haber sido interesante.

Á: ¿Entonces los instrumentos melódicos tampoco...? Sí que estaban más libres en cuanto a eso, no se ceñían a los adornos...

G: Lo que había era bastantes partes de improvisación. Cada uno podía improvisar en varias partes... Escuchábamos un tema y correspondía con un modo y hacíamos la improvisación en ese modo... improvisaciones modales sobre un determinado tema, pero

más allá de eso era complicado poderlo hacer juntos. Hablar de ello sí, pero luego llevarlo a cabo en una formación así era un poco difícil.

Á: Ya... Bueno, ¿y fue puramente instrumental? ¿No hubo ninguna pieza que se cantase?

G: No, se cantó también, cantamos todos. Había alguna instrumental sólo. No me acuerdo muy bien, pero se cantaron varias piezas.

[...]

G: Al final... es lo que te digo, fue un proyecto didáctico que era más un proyecto de combo instrumental a partir de la figura de Florencio, y se habló mucho de ella, se revitalizó un poco, porque tampoco es tan conocido aquí en Galicia.

Á: Claro, lo es simplemente entre los músicos tradicionales.

G: Claro.

Á: Y en esa corriente, digamos, tradicional, porque luego está la "folkie"...

G: Bueno, en general aquí la gente del folk conocen bastante lo tradicional, yo he tocado bastantes temas de aquí, la gente valora mucho el patrimonio gallego, no toca tanto de fuera, aunque sea "folkie". Aunque ya te habrá hablado Gutier que hay otra línea... Pero bueno, en general goza de buena salud aquí la música tradicional.

Á: Sí... la verdad es que es algo que veo que pasa de forma bastante característica en Galicia, porque en otras comunidades... Sí que hay asociaciones y grupos de música tradicional, y aquí en Castilla y León hay bastantes, pero no está tan desarrollado y no de la misma manera... No sé cómo explicarlo tampoco, pero...

G: Sí, sí, es tal cual lo dices. Yo porque vivo aquí veo... Porque no sólo interesan o gustan los músicos, aquí todo el mundo apoya la música y la cultura de Galicia, aquí tienen interés... No es que no tengan vergüenza por lo propio, sino que lo valoran. Eso es algo que en Castilla y León pasa menos.

Á: Y muchas veces todo lo contrario...

G: Exactamente.

[...]

ANEXO 2. Violinistas ciegos ambulantes acompañados de *pandereteiras* (Tui, Pontevedra, 1925).

Fot.: Gonzalo Gutiérrez. Tomada de: Casto Sampedro y Folgar, *Cancionero musical de Galicia* (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982), vol. I, p. 193.



ANEXO 3. Dolores Lage, la *cega* de Miranda (San Andrés de Teixido).

Tomada de: Proxecto Virtual Recuperación do Patrimonio Musical Galego Séculos XIX-XX.



ANEXO 4. Ciega violinista y pandereteira (Ourense, 1918).

Fot.: Dalmacio García. Tomada de: Proxecto Virtual Recuperación do Patrimonio Musical Galego Séculos XIX-XX.



ANEXO 5. Os copleiros da rúa (Pontevedra, c. 1890).

Fot.: Francisco Zagala. Fuente: Archivo del Museo de Pontevedra. Tomada de: Proxecto Virtual Recuperación do Patrimonio Musical Galego Séculos XIX-XX.



ANEXO 6. Eladio, *cego* de Eiré (Ferreira de Pantón, Lugo, c. 1950).

Fuente: archivo de Luis F. Guitián. Tomada de: Pablo Carpintero Arias, Os instrumentos musicais na tradición galega, en <http://www.consellodacultura.gal/asg/instrumentos/conxuntos-instrumentais/os-cegos-cantores> [última consulta: 22 de junio de 2016]



ANEXO 7. *O cego das historias* (Baio, 1946).

Tomada de: CPG, Vol. IV, p. 225.



ANEXO 8. Tamborilero, gaitero y violinista (Valdoviño, A Coruña, c. 1890).

Tomada de: álbum 'Etnografía' de Bieito Romero (integrante del grupo folk Luar na Lubre), en <http://www.phottic.com/albums/view/76> [última consulta: 17 de mayo de 2016]



ANEXO 9. Florencio dos Vilares (Fontaneira, A Fonsagrada, 1981).

Fot.: Pablo Quintana. Tomada de: Dorothé Schubart et alii, *Florencio...*, p. 60.



ANEXO 10. Prototipo de visualización de las piezas recogidas en el proyecto virtual *O Canto do Pobo*.

En: <http://ocantodopobo.ophiusa.com/content/ala%C3%A1-do-arador-sr-florencio-os-vilares>

[última consulta: 23 de junio de 2016]

Alalá do arador (Sr. Florencio, Os Vilares)

Título: Alalá do arador
Temática: Outros Cantares
Informante: Sr. Florencio

Lugar: Os Vilares
Concello: A Fonsagrada
Comarca: A Fonsagrada
Provincia: Lugo

Canto:



Letra:

Aquel mozo que está arando
ha sido un novio mío
y ahora voy muy contenta
al lado del mio manao, eh.

¡Pasa Gallardo!|Baixa boi ó rego
que esta vai pra min!:

Hará cosa de un año
la novia durmió conmigo
leva el camino hecho,
la Virgen vaia contigo, eh.

La novia que hoy se casa
y la madrina también
dejemos la racha al novio
de la cintura a los pies-es.

Nena que vas co ganado
lévame a miña Marela
que está berrando na corte
por unha gabela de herba, eh.

Partitura:

A quel mozo que es tá-a ras da ha si do un no vio mi
a ya a ha ra voy muy con ten ta al la
do del mio ma ri do, eh.

ANEXO 11. Prototipo de visualización de las piezas recogidas en el proyecto virtual *Folkoteca Galega*.

En: <http://www.folkotecagalega.com/pezas/foiliadas/a-mina-burrina> [última consulta: 21 de junio de 2016]

A Miña Burriña

- **Xénero:** Foliada

A Miña Burriña - Partitura

- **Lugar:** Piñeira, A Fonsagrada, Lugo
- **Intérprete:** Florencio "O Ceigo dos Vilares"

A Miña Burriña

Prestissimo

es maior Transp. A/La

ANEXO 12. Cartel del concierto del Proxecto Florencio realizado en A Fonsagrada el 7 de julio de 2011.

Tomado de: "Concerto presentación do Proxecto Florencio, música, palabra e imaxes en A Fonsagrada", en *Ghastas Pista?* (Portal de Música Gallega), en <http://www.ghastaspista.com/novas/leenova.php?id=3413> [última consulta: 23 de junio de 2016]

PROXECTO FLORENCIO

MÚSICA, PALABRA E IMAXE

.....
Orchestra PROXECTO FLORENCIO
Dirección e zanfona **GERMÁN DÍAZ**

.....
Narración CELSO SANMARTÍN
.....

Proxección de vídeos orixinais de FLORENCIO, O CEGO DOS VILARES
.....

Auditorio Municipal A Fonsagrada

7 de xullo 21 horas
Entrada de balde

+ info www.folque.com



aCentral folque
centro gallego de música popular



CONCELLO DA FONSAGRADA

