



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Facultad de Filosofía y Letras

Máster en Música Hispana

**El gaitero gallego: creación y consolidación de
un referente identitario (1671-1904)**

MANUEL GARRIDO RODRÍGUEZ

Tutor:

Dr. Matías Isolabella

Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal

CURSO ACADÉMICO 2023/2024

RESUMEN

El personaje del gaitero gallego es un referente fundamental mediante el cual se puede comprender cómo se crea una identidad musical propia para Galicia

Este trabajo estudia el proceso que lleva a un músico cuyo origen no presenta vínculos especiales la región a adquirir fuerza simbólica en la construcción política, social y cultural de la identidad gallega como portador de su esencia musical. Para ello se localiza el punto de encuentro entre el gaitero y Galicia, estudiando su transformación y su consolidación mediante el concurso de la aristocracia y de la burguesía decimonónica, con especial atención a las presiones ejercidas por parte de las élites políticas y culturales nacionalistas.

Además, se lleva a cabo una revisión crítica del personaje literario para compararlo con la realidad del oficio que se deduce del estudio de fuentes documentales del período. Todo ello permite comprobar hasta qué punto su canonización.

Palabras clave: gaita, gaitero gallego, estereotipo, identidad, revisión crítica.

AGRADECIMIENTOS

Toda obra es creada gracias a la concurrencia de múltiples esfuerzos, a veces el ejecutor simplemente compacta lo que gratuitamente le es ofrecido adquiriendo, de este modo, una deuda múltiple y de obligado reconocimiento, lo cual honra tanto al beneficiado como a sus acreedores, merecedores estos del mayor de los galardones.

El resultado de este trabajo es consecuencia de la colaboración decidida de muchas personas, cuyo aporte, por minúsculo que fuese, resulto ser fundamental en la construcción de la tan necesaria estructura, proporcionando un necesario soporte al resto.

Con cada una de vuestras aportaciones habéis impedido el colapso de los restantes esfuerzos y todo ello sin ser, muchas veces, conscientes de la nobleza de vuestros actos.

Por lo tanto, este trabajo es también resultado de vuestro esfuerzo.

Muchas gracias a todos

Gracias emocionadas a mi tutor Matías Nicolás Isolabella.

Pero sobre todo gracias a mis hijas Irina y María Salomé.

ÍNDICE GENERAL

Introducción	17
Presentación y justificación.....	19
Objetivos	21
Estado de la cuestión.....	22
Marco teórico	27
Metodología y Fuentes.....	34
Estructura del trabajo.	35
Capítulo 1. El gallego y la gaita en los villancicos. Punto de encuentro	37
1.1 Gaita gallega.....	39
1.1.1 Bayle de la gayta gallega.....	39
1.1.2 Fiestas de Toledo 1671	41
1.1.3 Villancicos de la Catedral de Málaga 1676.....	42
1.1.4 Fiestas de Valencia 1686.....	43
1.2 Proceso de transformación de gaitero a gaitero gallego. La gaita y el gallego en los villancicos: punto de encuentro.	43
1.3 Gallego y gaita en los villancicos de la Encarnación 1649-1700.....	59
1.4 Traslación del personaje de gallego de los villancicos a la música escénica.....	62
Capítulo 2. El gaitero gallego en la literatura y en los cancioneros: la consolidación de un estereotipo.....	65
2.1 Música, identidad y <i>galeguismo</i> en la creación de la figura del gaitero gallego.	67
2.1.1 La música como potenciador de identidades.....	73
2.2 La aparición del personaje del gaitero gallego.....	75
2.2.1 El gaitero gallego en la literatura hispana.	77
2.2.2 El gaitero gallego en la literatura gallega o de autores gallegos	84
2.2.2.a Antonio Neira de Mosquera (1823-1854).....	85
2.2.2.b Xoán Manuel Pintos (1811-1876).....	90
2.2.2.c Rosalía de Castro (1837-1885)	91
2.2.2.d Emilia Pardo Bazán (1851-1821)	93
2.2.2.e Benito Vicetto (1824-1878)	97
2.2.2.f Manuel Curros Enríquez (1851-1908).....	97

3.2.2.g Valentín Lamas Carvajal (1849-1906)	100
2.2.2.h Enrique Labarta Pose (1863-1925)	101
2.2.2.i Manuel Meilán Gil (1867-1933).....	101
2.2.2.j Emilio Fernández Vaamonde (1867-1913)	103
2.2.2.k Juan Neira Cancela (1849- 1909)	104
2.3 La presencia del del gaitero gallego en, cancioneros y otros estudios sobre el folclore.....	107
2.3.1 Marcial Valladares Núñez (1821-1903)	108
2.3.2 Lázaro Núñez Robles (1827-1896)	109
2.3.4 Marcial del Adalid (1826-1881).....	109
2.3.5 José Pérez Ballesteros (1833-1918).....	110
2.3.6 José Inzenga y Castellanos (1828-1921)	111
2.3.7 Isidoro Hernández (1847-1888)	112
2.3.8 Varela Silvari (1848-1926).....	113
2.3.9 Indalecio Varela Lenzano (1856-1940).....	115
2.4 Conclusión del capítulo 2.....	118
Capítulo 3. Realidad y ficción del gaitero gallego: revisión crítica	121
3.1 El oficio de gaitero a través de las fuentes documentales.	123
3.1.1 El oficio de gaitero en relación con la iglesia católica	123
3.1.2 La pérdida del vínculo entre gaitero e Iglesia Católica	131
3.1.3 Progresiva desacralización de sus funciones y proceso de recuperación del gaitero como emblema identitario.....	135
3.2 Hacia el folklorismo: las presiones del <i>rexionalismo</i> y del nacionalismo decimonónico en la transformación del gaitero gallego.....	146
3.2.1 Manuel Martínez Murguía (1833-1923).....	148
3.2.2. Alfredo Brañas (1859-1900).....	150
3.3 Consecuencias de la elevación a categoría de símbolo del personaje del gaitero gallego.	152
3.3.1 La aristocracia y burguesía gallega decimonónica y su colaboración en la estabilización del gaitero gallego como referente identitario.	152
3.3.1.a la sociedad del Folk-lore gallego	153
3.3.2 Revisión crítica del personaje del gaitero gallego.....	157
3.3.3 Resultado final: el gaitero gallego como constructo idealizado.....	164

Conclusiones	167
Anexos	173
Archivos y fuentes documentales.....	201
Bibliografía	205

Lista de ilustraciones

Ilustración 1, Gaitero en un nacimiento portugués. Autor: Mestre P.M.P.,siglo XVIII, Convento do Barro, Torres Vedras, Portugal. Fuente: Luzía Aurora Rocha, Cegos, Sociedade e Música no Barroco Portugués.	44
Ilustración 2, Gaitero del Nacimiento de la Basílica da Estrela de Lisboa. Autor Machado de Castro, Siglo XVIII, Fuente: elaboración propia.	53
Ilustración 3, Gaitero de la catedral de Santiago de Compostela, Fuente Museo de Pontevedra,	87
Ilustración 4, El Fenix coruñés, publicidad, fuente Bdh, Visualización detallada - Biblioteca Digital Hispánica (BDH).....	107
Ilustración 5, Xan Francisco, gaitero de Pontevedra fuente: Izquierda, La ilustración gallega y asturiana, N° 28. 08 de octubre de 1881 y derecha Revista Galicia Moderna N° 1, 01 de mayo de 1897.	131
Ilustración 6, Perfecto Feijoo. Fuente: «Aires da terra», de José Luis Calle.	156
Ilustración 7, O Rilo de Betanzos en un barco de pasaje, fuente Archivo do Reino de Galicia, signatura 0973.	160
Ilustración 8, cartel del concierto ofrecido por el gaitero de Ventosela en la ciudad de Buenos Aires., Fuente Escola Provincial de Gaitas Deputación de Ourense.....	162

Lista de tablas

Tabla 1, Vilancicos 1601-1700, Fuenete BNE.....	47
Tabla 2, Villancicos 1701-1800, fuente BNE.	48
Tabla 3, Presencia del vocablo Gaitero en obras literarias entre 1671-1868, Fuente Bdh.....	78
Tabla 4, Presencia del vocablo Gaitero en obras literarias 1869-1904, Fuente Bdh.....	81

Siglas y abreviaturas

E-ORahd.....	Archivo Histórico Diocesano de Ourense.
E-Mah.....	Archivo Histórico Nacional.
E-ORah.....	Archivo Histórico Provincial de Ourense.
AMTo.....	Archivo Municipal de Toledo.
ARG.....	Arquivo do Reino de Galicia.
CORDE	Corpus diacrónico del español.
Sic.....	Así.
BNE.....	Biblioteca Nacional de España.
Bdh.....	Biblioteca digital hispana.
Fol.....	folio.
TFM.....	Trabajo fin de máster.
Vid.....	Ver.

Introducción

Presentación y justificación

El gaitero gallego es el referente principal de la música gallega, se ha consolidado como depositario y transmisor de esencias musicales en virtud del impulso recibido por parte de las élites sociales decimonónicas y sin encontrar oposición por parte del pueblo, quien recibe y acepta su figura como un símbolo identitario que sobrepasa su condición de músico. En sí mismo, el gaitero gallego aúna la personificación del alma de Galicia.

Sin embargo, pesar de ocupar tan relevante posición entre los símbolos de la cultura gallega, no existe ningún trabajo que aborde su estudio desde una perspectiva general, por lo que resulta necesario y pertinente un trabajo al respecto. Más aún si se tiene en cuenta que sobre su figura se ha creado un estereotipo literario con fuerte carga semiótica que debe ser deconstruido.

Como se verá, las élites culturales y políticas del galleguismo decimonónico, actuaron con decisión en la amplificación de este personaje previamente establecido en los villancicos y en la tonadilla escénica.

Para obtener beneficios de la imagen creada, el gaitero gallego fue presentado con esplendor. La literatura tenderá a consolidarlo como símbolo en el que confluyen valores positivos de nobleza, raza y elegancia.

Sin embargo, bajo mi percepción personal, condicionada por el hecho de ser natural de una aldea situada en el corazón de la provincia de Ourense, y de haberla conocido cuando no existía medio de comunicación terrestre que facilitase su salida al mundo, ni aún otros beneficios que trajeron el progreso y la modernidad. Esta idea romantizada, ha despertado en mí, ya desde temprana edad más dudas que certezas.

¿Hasta qué punto las pretensiones identitarias que el arte folclórico nos arrogaba eran ciertas? A veces, para los que deberíamos ser depositarios de tales conocimientos, estos nos resultaban ciertamente extraños. Únicamente teníamos noticia de ellos a través de las informaciones proporcionadas desde el exterior, en las que nos decían que dichos elementos conformaban la esencia de una cultura rural que nosotros no conocíamos ni habíamos visto jamás. La figura del músico gaitero era tan extraña que nadie tenía conocimiento directo de la misma ni la recordaba en mi aldea como en las vecinas, por más alejadas que estuviesen.

Por lo tanto, la pregunta resultante es obvia: ¿hasta qué punto este personaje es el representante de esa esencia pura de la música rural incontaminada? ¿Formaba parte del mundo rural tal y como la literatura lo describía?

En las primeras investigaciones adolescentes, consecuentemente viciadas por la pasión juvenil, recuerdo preguntar sobre el tema y las respuestas coincidían. Sí, los habitantes de mi aldea habían visto a un *gaitero* tocar: había sido en el cine, en el NODO franquista, y los más habilidosos siempre procedían a tatarrear la misma melodía, conocida como muiñeira de Lugo.

Cuando me fui introduciendo en el mundo de la interpretación musical a través del repertorio propio de la gaita, enseguida me di cuenta que este le era completamente ajeno. Los habitantes de mi aldea, especialmente los de más avanzada edad, no conocían ninguna de las melodías, exceptuando la mencionada muiñeira, a lo que, yo, con la inocencia propia de la inexperiencia juvenil, trataba de convencerlos de que esa música les tenía que gustar, pues era suya, formaba parte de su esencia y, de alguna forma, estaba grabada en su alma. Ellos me escuchaban con extrañeza y simplemente no decían nada. De esta forma comencé a ser escéptico tras mis primeras experiencias de campo.

El presente trabajo pretende ser una revisión crítica de la construcción del estereotipo del gaitero gallego y del itinerario que este transita hasta constituirse en referente identitario. Una vez realizado este primer paso, procede observar las consecuencias que la creación del mismo tiene sobre los estereotipos que se conforman de la música gallega.

Para comprender qué es la música gallega es necesario conocer los diversos aspectos responsables de la creación de la misma, y de su aceptación por parte de la sociedad a la que dice representar. Por lo tanto, abordar el proceso de creación del gaitero gallego como elemento fundamental e icónico además de pertinente, es necesario, y debe hacerse desde un punto de vista crítico, sin aceptar los aspectos esencialistas que pueden viciar el mismo solo así se podrá comprobar, si este personaje emblemático responde a una realidad musical o si, por otro lado, se trata de una ficción literaria mediante la cual se eleva a la categoría (inmerecida) de héroe a un músico que, en la realidad, cuenta con una presencia muy escasa en el total de la geografía galaica y que, por lo tanto, poco representativo puede ser.

Es posible que este personaje presentase una densidad muy escasa en el área geográfica actual de la comunidad autónoma de Galicia, incluso considerablemente menor a su presencia en otros lugares de la península en los cuales no se ha erigido en referente musical, donde

estaría, al menos por este parámetro, más legitimado para serlo. El estudio de los aspectos, evidencias, explicaciones o interpretaciones que llevaron a la consolidación del personaje del gaitero gallego y de la gaita como centro y referencia de la música gallega puede ser puesto en duda, puesto que su percepción mediante parámetros positivistas puede ser equivocada pues los datos que se conocen sobre su presencia real hacen tambalear al mito, siendo los aspectos como la difusión y creación de preceptos identitarios los responsables de la idea, más fantasiosa que objetiva, que se tiene sobre el personaje real.

Por todo ello parece pertinente investigar el proceso de construcción de este típico tipo gallego, en un contexto, tiempo y lugar donde elementos de sustancia nacionalista e identitaria son clave en la articulación de los movimientos culturales y artísticos urdidos por las respectivas élites.

El marco temporal elegido comienza con la primera referencia conocida que hace uso del denominativo gaita gallega en 1671 y finaliza en 1904 cuando se realiza la primera grabación del instrumento por parte de un gaitero gallego que se puede denominar escénico y se constituye como importante referente identitario más allá de su cometido musical.

Objetivos

Estudiar el proceso de creación y consolidación del gaitero gallego como referente identitario para la música gallega.

Realizar un recorrido histórico desde las primeras referencias que relacionan y/o vinculan al instrumento gaita con Galicia.

Comprender el proceso mediante el cual las élites culturales gallegas hacen que el intérprete del instrumento gaita se transforme en el gaitero gallego y pase a adquirir el estatus de referente musical para Galicia.

Analizar de forma crítica la pertinencia de convertir al gaitero gallego en símbolo identitario y musical de Galicia.

Estado de la cuestión

Por sorprendente que parezca, a estas alturas del siglo XXI no existe una obra cuyo objeto de estudio sea el personaje del gaitero gallego, incluyendo su historia y los diferentes procesos y avatares por los que esta discurre; ni tampoco sobre su idiosincrasia como referente musical para la identidad cultural de Galicia. A pesar de existir aproximaciones a gaiteros concretos, no se ha realizado aún un estudio general y diacrónico.

Para una mejor comprensión de las múltiples perspectivas que presenta el objeto de estudio, se ha dividido el presente estado de la cuestión en dos grandes secciones. Por un lado, se hará referencia a obras relacionadas con la historia de la música, especialmente aquellas que presenten en su contenido mención al músico que interpreta un instrumento dotado de bolsa de aire, tubo insuflador, vara larga como bordón y vara corta como elemento productor de melodías, conocido en la actual comunidad autónoma de Galicia como gaita.

Por otro lado, están aquellos textos que en su contenido tratan sobre la relación entre música e identidad, con especial atención a los que atienden a las particularidades gallegas. La realidad observada constata la escasez de trabajos que, realizados con intencionalidad crítica, traten sobre la pertinencia del personaje de gaitero gallego como símbolo musical para Galicia. Con la finalidad de facilitar la comprensión de las obras relativas a este apartado, estas han sido divididas a su vez en dos taxonomías que, a modo general, abarcan estudios de diferente naturaleza.

Por un lado, trabajos relativos a estudios sobre particularidades de la etnicidad e identidad gallega desde una perspectiva política. Por otro, aquellas obras que incluyen referencias a la tradición musical como base sobre la que cimentar o construir los referidos procesos y posteriores preceptos esencialistas.

Si comenzamos este recorrido crítico por las obras editados bajo un enfoque político, es necesario consultar el estado de la cuestión elaborado por Ramón Maíz, quien, además de citar obras relevantes, propone un análisis histórico del *galeguismo* político y de los personajes

envueltos en el mismo, con referencias concretas a la importancia de las actividades que desempeño cada uno¹.

Por otro lado, Justo Beramendi investiga concienzudamente los procesos políticos y culturales que se desarrollan desde la aparición del más incipiente provincialismo hasta llegar al concepto de nación². La enorme extensión de la obra, y lo metódico de su proceso metodológico, convierten su consulta no solo en conveniente, sino necesaria, especialmente por la inclusión extensiva y detallada de las fuentes primarias analizadas.

Sobre la construcción de un estereotipo, y la forma en que este aparece vinculado a las características particulares que resultan de su relación con Galicia. Se debe mencionar el trabajo de Pérez Vigo, quien investiga cómo se genera, desenvuelve y consolida mediante la literatura³. Este autor lo hace en sentido inverso, pues trata sobre el estereotipo antigalego, pero los mecanismos relativos a su producción se pueden relacionar en paralelo con la construcción del gaitero gallego. A pesar de no focalizar su atención en hechos de naturaleza musical, Pérez Vigo aporta diferentes datos al respecto debido a la magnitud de fuentes a las que recurre, especialmente las hemerográficas, las cuales son de mucha utilidad para la elaboración del presente trabajo.

En lo que se refiere a fuentes secundarias que se ocupen de investigar la música como emblema identitario, es posible enumerar diversas publicaciones. Algunas de ellas, parten de un análisis sobre etnicidad, identidad y música, e incluyen todo tipo de estilos musicales. Otras se concentran en el instrumento gaita, y en ellas también hay referencias al gaitero gallego.

En cuanto a los autores y obras que tratan la primera de las perspectivas, es imprescindible mencionar a Luis Costa, quien, en sus diferentes trabajos, que incluyen su tesis doctoral y diferentes artículos, abarca una temporalidad que concuerda con el período aquí estudiado y presenta trabajos que relacionan las bases del nacionalismo con la música⁴, desde su práctica religiosa hasta las rumbas y otras formas propias del repertorio popular del siglo

¹ Ramón Maiz, «Análise histórica do galegismo político: estado da cuestión», en *Historiografía Galega, IV xornadas de historia de Galicia*, editado por Xavier Castro y Jesús de Juana (Ourense: Deputación provincial, 1988): 191-218.

² Justo Beramendi, *De provincia a nación. Historia do galeguismo político* (Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 2021).

³ Alexandre Pérez Vigo, «O estereotipo antigalego na literatura española moderna: xénese, desenvolvemento e consolidación» Tesis doctoral, Universidade da Coruña, 2020).

⁴ Luis Costa, «La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936» (Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 1999).

XX⁵. Estos trabajos constituyen una referencia básica para conocer cómo la música es utilizada en la construcción de una identidad nacional propia y, a la vez, cómo estos procesos condicionan la creación de una narrativa musical canónica autóctona, considerada como singular, que será dada por válida sin recibir por lo general, grandes críticas ni oposición por parte del pueblo que las recibe⁶. Esto se debe a la necesidad de imponer unas formas musicales que resulten válidas como oposición a las españolas y refuercen la identidad galaica. Además, entre los diversos trabajos que tratan sobre identidad, etnicidad y creación de una cultura propia para Galicia por parte de las élites decimonónicas, se debe hacer referencia a Xosé Manuel González Reboredo quien, en sus obras, trata sobre la construcción de referentes identitarios a nivel musical como base esencial del proceso de construcción nacional con base identitaria, especialmente en la creación de estereotipos⁷.

En lo que se refiere al estudio de la gaita en Galicia y, por extensión, al personaje del gaitero gallego, al cual se alude en referencias más o menos directas, es importante destacar, por lo menos, tres importantes contribuciones. En primer lugar, la de Pablo Pérez Constanti, quien, como cronista de la Catedral de Santiago de Compostela, relata diferentes sucesos que resultan de mucha utilidad para comprender en qué consiste la realización efectiva del trabajo de un músico de gaita en esta ciudad⁸. Constanti expone las obligaciones que el gaitero gallego contrae y los procesos de cambio en su oficio como consecuencia de la implantación de nuevas leyes, como son las diferentes *Reales Cédulas* de Carlos III que afectan y hacen variar la práctica de este oficio, generando conflictos y tensiones en su cumplimiento entre poderes civiles y eclesiásticos. Estos conflictos son sumamente ilustrativos de las particularidades laborales del oficio de gaitero en ese período.

En segundo lugar, se debe dar cuenta de un artículo de Juan Miguel González Fernández, en el que se aporta una valiosísima información sobre lo que es la realidad del oficio de gaitero en la Galicia de los siglos XVII y XVIII⁹. En el texto se detallan anécdotas cotidianas, usos y

⁵ Luis Costa, «As bases do nacionalismo galego no entorno da música religiosa», en *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego*. Música, Vol. 2 (Santiago de Compostela: Edita Museo do Pobo Galego, 1998), 251-293.

⁶ Luis Costa, «Música e galeguismo: estratexias de construción dunha cultura nacional galega a través do feito musical», en *Etnicidade e nacionalismo, simposio internacional de antropoloxía*, editado por X. M. González Reboredo (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2001): 249-283.

⁷ X. Manuel González Reboredo, «A construción de referentes de identidade etno-nacional. Algunhas mostras sobre Galicia», en *Etnicidade e Nacionalismo, Simposio Internacional de Antropoloxía*, editado por X.M. González Reboredo (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2001): 201-248.

⁸ Pablo Pérez Costanti, *Notas Viejas Galicianas* (Santiago de Compostela: Edita Xunta de Galicia, 1993).

⁹ Juan Miguel González Fernández, «El oficio da gaita en la Galicia tradicional de los siglos XVII-XIX», *Revista de Musicología*, enero-diciembre de 1996, Vol. 19, nº2 (1996): 153-177.

funciones, y otros datos de carácter documental, como son, por ejemplo, los diferentes tipos de contrato en vigor, con detallada descripción de las obligaciones del gaitero y aportando una precisa idea de lo que en su día debió ser el oficio en Galicia.

En tercer lugar, Javier Campos Calvo-Sotelo, traza una historia del instrumento gaita en Galicia desde los primeros documentos de los que el autor tiene noticia hasta la actualidad¹⁰. Este estudio está realizado con rigor y detalle, aunque no se detiene en exceso en el período que se pretende estudiar aquí, ni hace grandes referencias al personaje objeto de este trabajo. Sin embargo, se aborda el papel simbólico del instrumento como referente en la construcción identitaria, lo que el autor califica de forma crítica, y con cierta ironía, como «estupendas invenciones»¹¹.

De necesaria consulta han sido también las entradas de diferentes enciclopedias en cuyo contenido se trata sobre la identidad gallega. Entre lo consultado, es imprescindible referenciar la aportación de Miguel Pérez Lorenzo a la colección enciclopédica *Proyecto Galicia*¹². En el tomo destinado a los estudios de antropología aparece un artículo que aporta información sobre el personaje del gaitero gallego, así como las diferentes referencias documentales que se pueden consultar al respecto y que aportan notable rigor a este trabajo.

Xavier Groba González realiza un estudio crítico sobre los cancioneros que recogen la tradición musical de Galicia en el que se presenta un análisis de su contenido y se aporta información detallada acerca de la presencia real de la gaita y de su repertorio en los mismos¹³. El resultado es una clara constatación cuantitativa de la relevancia de su uso dentro del contexto general de las melodías recuperadas y transcritas en dichos cancioneros, entre las que predomina con notable diferencia la música vocal.

Como fecha final del presente estudio ha sido seleccionado el año de 1904, en el cual se realiza la primera grabación sonora de un gaitero gallego. Este particular coopera en ilustrar cómo la más relevante burguesía se adscribe a la práctica folklórica, tal como refleja José Luis Calle García en su estudio sobre el coro Aires da Terra¹⁴, ya que esta no recoge la pericia

¹⁰ Javier Campos Calvo-Sotelo, *Fiesta, identidad y contracultura* (Pontevedra: Edita Deputación Provincial de Pontevedra, 2007).

¹¹ Campos, *Fiesta, identidad y contracultura*, 151.

¹² Miguel Pérez Lorenzo, «Panorámica do instrumental musical popular en Galicia», en *Proyecto Galicia. Antropoloxía*, editado por Xosé Manuel González Reboredo (A Coruña: Hércules ediciones, 1997), 362-401.

¹³ Xavier Groba González, *A recompilación da música tradicional en Galicia*. en *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego*. Música, Vol. 2 (Santiago de Compostela: Edita Museo do Pobo Galego, 1998), 351-403.

¹⁴ José Luis Calle García, *Aires da terra, la poesía musical de Galicia* (Madrid: José Luis Calle García, 1993).

musical de un campesino ágrafo, pobre e inculto como se supone que sean los gaiteros de origen rural. El protagonista de la grabación es un burgués acomodado, con estudios universitarios realizados en Madrid y residente en una ciudad capital de provincia, como es Pontevedra.

En los trabajos de Carlos Villanueva, especialmente en aquellos relativos a los villancicos gallegos, existe sustanciosa información que describe la presencia del instrumento en sus letras y que apunta a la posibilidad de que el personaje del gaitero gallego pueda encontrar su origen en los mismos¹⁵. De esta manera, los villancicos podrían representar uno de los primeros puntos de conexión, al menos literaria, entre el personaje del gallego y el instrumento gaita, resultando así objetivado como tópico esencialista y pasando a ser un estereotipo que, por ser repetido, quedará asignado a la cultura peculiar e identitaria de Galicia.

En cuanto a las obras que tratan de la historia e historiografía de la música gallega, destaca la escasez de información para elementos tan relevantes en su cultura musical e identitaria como son la gaita y el músico que la tañe. Esta falta de referencias es especialmente notoria en obras como la de Xosé Manuel Carreira, quien, a pesar de realizar un estudio sobre la música de los últimos 150 años en Galicia, obvia toda mención a la música tradicional¹⁶. En otros trabajos, como los de María Pilar Alén, existen referencias a todo tipo de géneros musicales; sin embargo, las anotaciones relativas a músicas tradicionales y/o folklóricas apenas cuentan con referencias y, de haberlas, responden a tópicos establecidos, lo que contrasta con la cantidad de datos aportados para otros géneros musicales¹⁷. Esta ausencia de información, en realidad, no es tan sorprendente sino habitual. Responde a la fractura que, durante mucho tiempo, ha marcado los estudios musicales. Lo tradicional, lo folclórico y lo popular tardaron mucho en legitimarse, pues, a pesar de ser una música identitaria que debería estar muy presente en la sociedad, no tiene traslación a trabajos de este rigor académico. Exactamente lo mismo sucede en la obra de Lorena López Cobas¹⁸,

Por otro lado, es interesante destacar el trabajo de Julio Alonso Monteagudo, quien elabora un exhaustivo repaso a todas las Historias de Galicia publicadas en el siglo XIX y destaca lo que en ellas se contiene¹⁹. En referencia a la música gallega, se observa cómo su

¹⁵ Carlos Villanueva Abeleiras, *Los Villancicos gallegos* (A Coruña: Edita Fundación Barrié de la Maza, 1994).

¹⁶ Xosé Manuel Carreira, *150 Anos de música galega* (Pontevedra: Xunta de Galicia, 1979).

¹⁷ M^a Pilar Alén, *Historia da música galega. Cantos, cantigas e cánticos* (Vigo: Edicións A Nosa Terra, 1997).

¹⁸ Lorena López Cobas, *Historia da música en Galicia* (Lugo: Ouvirmos, 2013).

¹⁹ Julio Alonso Monteagudo, «A presenza da música nas Historias de Galicia publicadas no século XIX. A busca dunha identidade», en *European Review of Artistic Studies* 2020, vol. 11 nº 3, (2020): 58-66, acceso el 21 de noviembre de 2022, <https://doi.org/10.37334/eras.v11i3.241>.

tratamiento tenía una finalidad identitaria, influida en exceso por perspectivas románticas y elucubraciones poco ajustadas a la realidad.

Como se ha podido comprobar, el estado de la cuestión trata de fuentes secundarias que no prestan excesiva atención al personaje, de ahí el interés de esta investigación en estudiar el origen y la consolidación del gaitero gallego como referente identitario para la música gallega.

Marco teórico

Para alcanzar los objetivos propuestos y ofrecer una aportación original a la bibliografía existente es necesario adoptar una aproximación teórica que ponga en evidencia a la identidad en tanto constructo histórico social. La bibliografía que se ocupa de estudiar los procesos identitarios de los grupos humanos es muy amplia y abarca diversos ámbitos disciplinarios, entre ellos la música. Para el presente trabajo me ha resultado útil dialogar con algunos estudios clásicos con la clara finalidad de cohesionar y dar sentido al proceso de construcción de la identidad gallega.

Para reflexionar en torno al concepto de etnicidad ha sido fundamental recurrir al texto editado por Frederik Barth quien ofrece una precisa definición del término remarcando algunos aspectos, como el intento de perpetuarse en cuanto a protección biológica y manteniendo rasgos comunes en exclusividad, mediante los cuales los miembros se identifican entre sí²⁰. Para esto cuentan con un campo de interacción específico en el que se observan valores e ítems que pueden ser comunes, a la vez que diferentes de otros que se consideran exógenos. A pesar de ello se debe mantener una perspectiva crítica en cuanto a la idea de que una etnia debe ser sinónimo de cultura específica y diferente del resto, creando la sensación de unidad grupal.

Estas ideas de Barth han sido revisadas recientemente por Thomas Hylland Eriksen y Marek Jakoubek²¹ indicando que, desde la edición de la obra de Barth, el mundo ha cambiado a la vez que las prioridades de los intelectuales se han desplazado, introduciendo nuevas perspectivas, que las fronteras culturales persisten a pesar de la libertad de circulación de las

²⁰ Fredrik Barth, *Ethnic groups and boundaries: the social organization of culture difference* (Long Grove: Waveland Press, inc., 1976).

²¹ Thomas Hylland Eriksen, y Marek Jakoubek, Introducción a *Ethnic Groups and Boundaries Today: A Legacy of Fifty Years*. (New York, NY: Routledge, 2019), 3-9.

personas, lo que justificaría una clasificación constructivista más que esencialista, y que la etnicidad es un aspecto relacional entre las personas y no propiedad de un grupo determinado, ya que estos grupos se identifican por sí mismos y por la percepción de otros. En el interior de las fronteras del grupo, estas similitudes se destacan y se difunden en exceso para prevenir que se actúe sobre estas ideas sin control. Así, se puede reducir la noción de grupo étnico a un grupo que comparte y admite una «unidad cultural», de forma que de esta construye una identidad étnica, hasta ahora definida mediante fronteras que, ahora pueden adquirir significado en nuevas direcciones.

En relación con la propuesta de Barth, Benedict Anderson discute el siglo XVIII y, en especial, el período de la Ilustración como potenciadores de la construcción del estado, que según el autor se realiza sobre elementos precedentes, como comunidades religiosas o reinos dinásticos²². Por su parte, Ernst Gellner, analiza «el nacionalismo en cuanto a teoría de una legitimidad política que prescribe que los límites étnicos no deben contraponerse a los políticos»²³ en una bidireccionalidad que afecta a constructos de ambos tipos. Afirma que «no todas las naciones están provistas de un estado»²⁴, como ocurre en el caso gallego. Para reconocerse componentes de una nación se necesitan dos aspectos: por un lado, compartir «la misma cultura, entendiendo por cultura un sistema de ideas y signos, de asociaciones y de pautas de conducta y comunicación» y, por otro reconocerse como «pertenecientes a la misma nación»²⁵. Lo que puede servir de base para analizar la construcción del argumentario nacionalista gallego y, entre sus actuaciones, la de crear un símbolo identitario en la figura del gaitero gallego.

Para el presente trabajo resultan fundamentales las referencias al siglo XVIII, pues a lo largo de este siglo se comenzó a construir y estabilizar la relación de la gaita con Galicia. De hecho, es cuando el término gaita gallega hizo su aparición y empezó a citarse a su interprete, el gaitero gallego. De igual manera, Anderson identifica diversos factores que participan de la construcción de lo que denomina una comunidad imaginada, entre los que destaca a la literatura, tanto por los imaginarios que evoca como por su importancia a la hora de establecer una conciencia nacional a partir de la lengua. Como se verá a lo largo del trabajo, la literatura gallega

²² Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993).

²³ Ernst Gellert. *Naciones y nacionalismo* (Madrid: Alianza editorial, 1983), 14.

²⁴ Gellert. *Naciones y nacionalismo*, 17.

²⁵ Gellert. *Naciones y nacionalismo*, 20.

y en gallego fue fundamental para la creación, difusión y estabilización del mito del gaitero como referente de la cultura musical de Galicia.

Como indica Gellner a lo largo de su obra, todos estos aspectos, especialmente aquellos vinculados con identidades etnolingüísticas, responden a procesos de construcción que son empleados para establecer diferencias o afianzar preceptos esencialistas que operan en oposición a otros lugares. Con ellos se pretende marcar diferencia y, a la vez, poner límites culturales contra lo foráneo, presentando una oposición contundente contra todo elemento exógeno en la presunción de que se constituye en destructor de lo propio al contaminarlo, aspecto este que siempre se supone negativo. De este modo durante el siglo XIX se crea en Galicia, la ilusión de que el gaitero es únicamente gallego, ya que no interesa confirmar la presencia del instrumento o del músico que lo tañe en otras latitudes peninsulares, tolerando su existencia en Asturias por entender que se trata de una cultura muy próxima, pero obviando otras áreas geográficas en las que su presencia era indiscutible por abundante, como es el caso de Portugal, donde, a pesar de presentar una densidad considerable, no se elevó a la categoría de referente identitario por parte del nacionalismo portugués. Lo anteriormente expuesto para el caso de Galicia coincide plenamente con los factores esgrimidos por Anderson, como son: el alejamiento del latín, que coincide con la expansión de la literatura popular y la potenciación de lenguas vernáculas que empiezan a proporcionar valor a las culturas populares.

Por otro lado, se debe destacar a Eric Hobsbawm y Terence Ranger y su obra *La Invención de la Tradición*, ya que resulta paradigmática para abordar el estudio de la tradición desde una perspectiva crítica²⁶. En ella se define a la tradición como un conjunto de prácticas aceptadas que tienden a inculcar en la sociedad a la que van dirigidas diversos preceptos, que se asientan mediante mecanismos de repetición, los cuales tratan de justificarse y legitimarse mediante la teoría de su procedencia histórica, y cómo su principal objetivo es la invariabilidad. Mediante estos procesos estabilizadores, se crean conceptos que se arrojan la pretensión de portar características y valores esencialistas. Los autores de la literatura gallega que de forma directa o indirecta se ocupan de la invención de las tradiciones en el último tercio del siglo XIX, apoyándose en los recursos anteriormente citados, colaboraron con determinación en la consolidación del gaitero gallego como estereotipo musical de Galicia.

Resulta interesante discutir el propio concepto de tradición, por lo que consultar las aportaciones de Gérard Lenclud al respecto puede ayudar a clarificar nociones, ya que vincula la

²⁶ Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *La Invención de la Tradición*, (Barcelona: Crítica S.L., 2013).

idea de tradición a una percepción moderna de la historia, donde el proceso de cambio/ruptura crea la propia tradición, pasando definiciones más corrientes como: la conservación en el tiempo, el mensaje cultural y la forma de transmisión a ser considerados equívocos, y lo hace obteniendo respuestas a preguntas como. ¿la tradición es de ayer? ¿La tradición oculta un mensaje? y sobre qué es la tradición en el presente²⁷.

Además de los anteriores estudios teóricos generales, existen otros de interés para este trabajo que se ocupan de cuestiones directamente relacionadas con la música. Martin Stokes, discute la etnicidad, la identidad y la música, y su relación con la construcción de determinadas identidades en espacios o áreas geográficas concretas, es decir, cómo establece límites y diferencias en dos direcciones, tanto en relación a capas sociales como a lugares. Ambas se adecuan a este trabajo, pues al igual que sucede con Barth, la idea de poseer un espacio geográfico propio será determinante a la hora de establecer oposición a referentes culturales exógenos, mientras se afianzan los que se consideran endógenos. Para Stokes la etnicidad se debe entender como construcción, mantenimiento y negociación de límites culturales y geográficos²⁸.

Por otra parte, Pablo Vila realiza una crítica inicial a las teorías precedentes con las que se intentaba poner en relación música e identidad, ya que se basaban en cómo se construían las identidades sociales y esto parece proporcionar menos resultados o respuestas que las esperadas²⁹. Entiende el autor que el referido proceso de construcción de identidades se articula mediante un discurso determinado. Este incorpora la idea de las identidades narrativas, en las cuales la música trabaja con experiencias emocionales muy intensas con capacidad para crear identidades, pasando a ser una suerte de definición de las características de una determinada etnia y resultando así la música valorizada, ya que tiene capacidad de llegar a diferentes actores sociales con un significado adquirido previamente, creando una identidad narrativa que devendrá en construcción identitaria.

El concepto de etnicidad se encuentra en la base de postulados nacionalistas, y este está trabajado en detalle por Josep Martí quien hace un detallado recorrido sobre el referido

²⁷ Gérard Lenclud, «La tradition n'est pas plus ce qu'elle était... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie» en Terrain, n.9, (1987):148-163.

²⁸ Martin Stokes, *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place* (New York: Berg Publishers,1994), 6.

²⁹ Pablo Vila, «Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones» *Trans-Revista Transcultural de música* (2), 1996. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones>.

concepto, sus peculiaridades, procesos de creación y significados³⁰. La necesidad de creación de una base etnicitaria como fundamento de postulados nacionalistas es fundamental, y para ello la creación de elementos singulares que la identifiquen y diferencien se vuelve necesaria. Entre estos, a los que se los supone dicha exclusividad como reflejo de las más propias e íntimas esencias nacionales, podemos incluir para el caso de Galicia al personaje del gaitero gallego, portador de ruralidades y arrogándose la característica singular de músico con capacidad para solemnizar actos socialmente relevantes.

En su obra sobre etnicidad Comarof³¹, aporta ideas que presentan cómo en la actualidad los parámetros etnicitarios pasan a ser parte de un proceso similar al que sigue un producto consumible de naturaleza empresarial, es decir, comercial. En realidad, este proceso de transformación de lo «etno» en materia susceptible de producir rentabilidad económica puede encontrarse en el proceso de transformación final del personaje que se pretende estudiar, pues, en las proximidades del siglo XX, el personaje del gaitero gallego, constituido ya como símbolo, recibe una considerable valorización por parte de la burguesía gallega. Gracias a la rentabilidad económica que produce lo étnico con base identitaria, Los músicos de gaita obtienen importantes beneficios, entre los que además del aspecto crematístico destaca el prestigio social alcanzado. De esta forma, el gaitero gallego pasa a transformarse en una suerte de mercancía, lo que le permite mejorar y abrir un nuevo campo de trabajo: el uso institucional de la música considerada identitaria de una manera diferente a lo que eran sus usos, costumbres y funciones en tiempos pretéritos.

Como obra de necesaria consulta para comprender importantes aspectos que relaciona música e identidad, se consulta el libro *Música e identidades: una lectura interdisciplinaria* y, de entre los textos incluidos en el mismo resulta de especial utilidad al presente trabajo el de David Rodríguez de la Peña³², pues aborda la identidad musical como elemento fundamental en la conformación de identidades políticas y en particular se investiga un equilibrio que

³⁰ Josep Martí, «Música y Etnicidad: una introducción a la problemática» *Trans-Revista Transcultural de música* (2), 1996, acceso el 11 de octubre de 2022.

<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/283/musica-y-etnicidad-una-introduccion-a-la-problematica>

—«Etnicidad y nacionalismo del siglo XXI» en *Etnicidade e nacionalismo. Actas do Simposio Internacional de antropoloxía* (Santiago de Compostela: Cansello da Cultura Galega, 2001), 159-173.

³⁰ Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas* (Barcelona: editorial Gedisa, 2003), 24.

³¹ Jhon L. Comaroff y Jean Comaroff, *Etnicidad S.A.* (Buenos Aires, Katz Editores, 2011).

³² David Rodríguez de la Peña, «La identidad musical como ingrediente político en la conformación de las naciones» en *Música e identidades: una lectura interdisciplinaria*, coordinado por Sánchez Usón María José, Mara Lioba Juan Carvajal y Gonzalo de Jesús Castrillo, (México: Plaza y Valdés S.A, de C.V., 2016): 181-187.

gestione las tensiones que se dan a este respecto entre individuo y sociedad, mientras se protegen dentro de un territorio los valores culturales fomentados por parte de los grupos sociales más beneficiados.

También se debe hacer mención al artículo de Luisa Vilar-Payá quien hace referencia a lo que denomina «pliegues metodológicos» sobre identidad, los cuales sustancia en tres formas: la primera sobre la conformación de discursos identitarios, cómo estos son creados y difundidos; la segunda sobre la identidad desde el punto de vista de la identificación, donde se produce una adscripción a los referentes propuestos; y la tercera sobre los elementos que convergen en la producción de un artefacto cultural que es percibido con significado identitario por un grupo humano al que va destinado³³. Lo anterior se adecúa al planteamiento de este trabajo, ya que se pretende demostrar que será la conformación de un discurso político impulsado mediante soportes literarios lo que crea la necesidad de construir al personaje del gaitero gallego con el que se pretende identificar la esencia musical gallega.

Dos obras que versan sobre la cultura burguesa decimonónica han sido de utilidad para comprender su comportamiento y las tensiones que se gestaban en su interior. En la primera de ellas, Jesús Cruz Valenciano aborda la llamada «sociedad del buen tono» y sus particularidades, especialmente comportamientos y prácticas que terminan siendo referentes para la sociedad en general, y que tienen su origen en esta época decimonónica bajo unos determinantes específicos³⁴. Es decir, explica cómo la cultura es direccional y va desde estratos mejor posicionados socialmente a capas más populares, aunque este concepto sea muy problemático ya que se trata de procesos bidireccionales muy complejos.

Las ideas contenidas en el segundo libro versan sobre la época romántica, la burguesía y la creación de la identidad nacional española. Este contenido puede trasplantarse de forma y modo absolutamente paralelo a Galicia. Xavier Andreu trata sobre la creación de una identidad nacional para España desde el mito romántico, y cómo diferentes estereotipos son usados para establecer una idea más literaria que real, plasmando la estrecha relación existente entre la idea de nación y narración, tanto histórica como literaria, que se crea para ella. De ello resulta la propia difusión de ciertos estereotipos o preceptos mediante la literatura altavoz de las ideas y

³³ Luisa Vila-Payá, «Identidad y música: tres pliegues metodológicos dentro del campo de la historiografía crítica» en *Música e identidades: una lectura interdisciplinaria*, coordinado por Sánchez Usón María José, Mara Lioba Juan Carvajal y Gonzalo de Jesús Castrillo, (México: Plaza y Valdés S.A, de C.V., 2016): 87-95.

³⁴ Jesús Cruz Valenciano, *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX* (Madrid: Editorial Siglo XXI, 2014).

personajes creados por intelectuales que termina configurando la idiosincrasia con que se [auto]reconoce a la nación³⁵.

Mediante estos dos estudios sociológicos se comprende mejor la cultura burguesa decimonónica, sus procesos de aparición y las prácticas sociales que se realizan en su interior, y cómo estas articulan procesos identitarios, o simplemente costumbres articuladas mediante procesos de repetición, con el concurso de agentes que pertenecen a posiciones sociales destacadas con capacidad para influir sobre el resto de la sociedad. Todo ello aporta una sólida base para este trabajo, donde se pretende analizar como el propio personaje objeto de estudio fue absorbido por esta élite social y puesto en valor al abrigo de prácticas culturales.

Como trabajos en los cuales abundan datos sobre el fenómeno folklórico y sus procesos, han sido consultadas las dos obras siguientes. Por un lado, *El Folklore y sus paradojas*, donde Honorio M. Velasco trata sobre el inicio de la actividad folklórica por parte de la burguesía y élite social decimonónica³⁶. El autor ve en el folklore, un movimiento gestado desde la modernidad decimonónica y la dedicación de una élite intelectual, con pretensión de enfocar esta actividad hacia la idea de construcción de la nación. El autor propone que el folklore puede ser tratado como una historia social, realizada por personas con voluntad y determinación en afirmar una cultura específica que no cuentan con gran competencia académica (especialmente en temas musicales), consecuencia de la traslación de una actividad que debería haber sido estudiada por las élites académicas competentes a una actividad de ocio realizada por personas entusiastas, amantes de las tradiciones que pretenden una ocupación que sea a la vez arte y ciencia. Así, según el autor, se abren dos caminos: uno de revitalización, como mantenimiento de tradiciones y otro como recuperación. De este modo, la primera paradoja resultante es que personajes adscritos al modernismo, progresismo y de posiciones liberales que deberían prestar atención a la innovación y al futuro, prestan atención a posiciones tradicionalistas sobre materias pretéritas de supuesta etnicidad y, por lo tanto, poco dadas a la variación.

Por otro lado, Juan José Prat Ferrer trata todo tipo de constructos, más o menos simbólicos, que describen la naturaleza singular y paradigmática de los estudios relativos al folklore. En sus páginas se encuentran referencias a gran cantidad de obras, estudios y análisis publicados sobre la identidad de los diferentes pueblos, áreas geográficas o regiones con reflejos

³⁵ Xavier Andreu Miralles, *El descubrimiento de España* (Barcelona: Penguin Random House Grupo editorial, 2016).

³⁶ Honorio M. Velasco, «El folklore y sus paradojas» en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* n°49 (1990): 123-144, acceso el 11 de noviembre de 2022, <https://doi.org/10.2307/40183432>.

de los paradigmas que en cada caso le son asignados³⁷. De este modo, con el tiempo se sustituye la idea de construir la historia por la de retornar de algún modo a formas del pasado: la pasión por el folklore se puede entender como una forma de nostalgia del movimiento romántico y promovida por las élites con fuerte motivación patriótica y haciendo alusión directa al sagrado concepto de nación.

Metodología y Fuentes

El presente trabajo se ha empleado tanto una metodología, cualitativa como cuantitativa, basada en la búsqueda, acopio y clasificación de fuentes diversas que aporten conocimiento a cada uno de los apartados del trabajo y, a su vez, den respuesta a las hipótesis planteadas. Para eso se han llevado a cabo inmersiones en diferentes fuentes primarias y secundarias mediante búsquedas directas y uso de buscadores proporcionados por diferentes servicios en Internet.

Para la búsqueda de fuentes documentales originales en los diferentes archivos consultados de forma presencial se procedió, en primer lugar, a determinar los objetivos de búsqueda. Estos fueron seleccionados mediante el conocimiento previo de acontecimientos festivos de cierta relevancia en los cuales existía previsión sobre la posible participación de un gaitero. A pesar de ello, se trata de un corpus amplio y de compleja consulta inabarcables en densidad para un trabajo de estas características. por lo tanto la realización de sondeos en los propios archivos a través de búsquedas en libros de fábrica y cuentas de determinadas cofradías seleccionadas mediante criterios de relevancia fue el procedimiento a seguir. Con tal propósito, se localizaron y consultaron de forma presencial los siguientes archivos: Archivo Histórico Provincial de Ourense, Archivo Histórico Diocesano de Ourense, Archivo do Reino de Galicia, Archivo da Escola Provincial de Gaitas da Deputación de Ourense, Archivo Municipal de Toledo y, los restantes, mediante consulta digital: Archivo Mucipal de Oyón/OiÓN, Archivo Municipal de Oviedo, Archivo Municipal de Añobre, Archivo Municipal do Porto.

Para la localización de referencias en los diversos medios hemerográficos se recurrió a los buscadores de la BNE y Bdh, así como los recursos que proporciona la página de Internet Galiciana en su apartado de búsqueda hemerográfica, se determinaron lugares y fechas en las

³⁷ Juan José Prat Ferrer, *Bajo el árbol del Paraíso: historia de los estudios sobre el folclore y sus paradigmas* (Madrid: Editorial CSIC Press,2008).

que se podrían encontrar elementos que fuesen de utilidad al trabajo y, a su vez, se buscaron términos genéricos que pudiesen llevar a la localización de noticias o informaciones con contenido relevante para este trabajo. En estos medios se buscaron especialmente las crónicas relativas a los certámenes de gaiteros, pues estos colaboraron de forma determinante en elevar al gaitero gallego a dimensiones casi mitológicas transformándolos en adalid de la identidad musical.

Para localizar contenido sobre el gaitero gallego en fuentes literarias se recurrió a los referidos buscadores de la BNE y de Galiciana. En ellos se realizaron dos tipos de consulta una dentro de los contenidos de la literatura hispana del período temporal estudiado y otra, más específica, determinando autores gallegos tanto en lengua gallega como en castellano. Para los villancicos del Monasterio de la Encarnación entre 1649 y 1700, se localizaron de forma individualizada en la Bdh y se realizó una búsqueda pormenorizada en su contenido. Se seleccionan los resultados y se agrupan por temáticas y se clasifican de forma diacrítica, para posteriormente realizar un análisis de contenidos y distribuir los resultados entre los diferentes apartados en los que se divide este trabajo. Tras realizar el acopio y clasificación de las diversas fuentes los resultados se aportan a los diferentes apartados que conforman el TFM para su inclusión en la redacción de los textos.

Se ha decidido conservar las formas ortográficas originales en todos los textos citados, respetándolos en su integridad y escribiéndolos exactamente igual que aparecen en la fuente original.

Estructura del trabajo.

El presente trabajo está conformado por una breve introducción que contiene la exposición de motivos en base a los cuales se ha considerado necesario realizar un estudio crítico sobre el gaitero gallego. Para llevar a cabo este cometido se han establecido tres capítulos, los cuales conforman el cuerpo central del trabajo. En el primero se trata de comprender como se establece un vínculo entre el instrumento gaita y Galicia, apareciendo entonces el personaje objeto de estudio. En el segundo capítulo se recurre a realizar un estudio de naturaleza cuantitativa en obras de la literatura hispana y en los cancioneros gallegos editados en el período estudiado, mientras que para las obras en idioma gallego o realizadas por

autores gallegos ha prevalecido una perspectiva cualitativa, con atención a como era presentado el gaitero gallego. El tercer capítulo pretende una revisión crítica que, en primer lugar, muestre la realidad del oficio de gaitero en Galicia, contrastando estos datos con el personaje representado en las referidas publicaciones literarias. En segundo lugar, se estudia el proceso mediante el cual resultará el personaje transformado en referente identitario y que tendrá como resultado el nacimiento del gaitero escénico, observando las contradicciones que dicho proceso experimenta. Finalmente se realiza un apartado que presenta las conclusiones obtenidas. En los anexos conformados por aquella documentación que se ha estimado como relevante para el desarrollo y la elaboración del presente trabajo.

Capítulo 1. El gallego y la gaita en los villancicos. Punto de encuentro

Antes del surgimiento del personaje del gaitero gallego, existen referencias a la gaita gallega como una nueva forma de denominar a un instrumento que ya existía y se conocía como gaita, gaita de Ontoria y/o gaita zamorana. En una investigación sobre la presencia del instrumento en la península ibérica que, en un principio, iba a constituir el primer capítulo de este TFM, no se ha encontrado, en la literatura ibérica, ninguna relación entre Galicia y la gaita antes de la mitad del siglo XVII³⁸.

1.1 Gaita gallega

Una vez presentada la idea de que los denominativos de gaita de Ontoria y gaita zamorana son anteriores al de gaita gallega, se pueden citar diferentes autores que emplean dichos términos. Para el primero, gaita de Ontoria, están Hernán López Yanguas en 1521, Juan de Pineda en 1589, Sebastián de Covarrubias en 1611 o Lope de Vega en 1634. En cuanto a gaita zamorana, puede ser suficiente prestar especial atención a la obra cervantina. Este autor menciona el instrumento gaita en varias de sus obras, con la particularidad de que en las escritas antes del inicio del siglo XVII emplea simplemente gaita y, a partir del *Quijote*, gaita zamorana. Por lo tanto, y debido a esta variabilidad en los nombres, procede mostrar cómo y cuándo aparece el término de gaita gallega y así determinar a qué instrumento se refiere.

1.1.1 Bayle de la gayta gallega

En la BNE se encuentra un libro manuscrito que, bajo el título de *Bailes diferentes*, reúne una colección de diversas obras teatrales realizadas por autores como Calderón de la Barca o Quiñones de Benavente, entre otros³⁹. El referido volumen contiene 44 pequeñas piezas cuyo título comienza siempre con el término *Bayle*. La número 25 lleva por título *Bayle de la gayta*

³⁸ Mediante los buscadores de la BNE y el sistema CORDE se ha buscado en la literatura anterior a la fecha señalada y no proporcionan ninguna mención a gaita gallega. Son numerosas las menciones a gaita, gaita de Ontoria y gaita zamorana, empleadas por autores como Miguel de Cervantes o Lope de Vega, pero nunca relacionadas con Galicia.

³⁹ Alonso de Olmedo, *Bayles diferentes*. Manuscrito signatura MSS/14856 da BNE, acceso el 2 de febrero de 2023, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000214150&page=1>.

gallega, constituyéndose en la más pretérita referencia que relaciona la gaita con Galicia de cuantas nos ofrecen los buscadores de la Bdh⁴⁰.

No se conoce el momento exacto en que fue escrita, pero, por las fechas de nacimiento y defunción de su autor, Alonso de Olmedo y Tofiño (Zaragoza 1626 – Alicante 1682), bien pudo ser hacia la mitad del siglo XVII. De ahí que en el presente trabajo se seleccione la fecha de 1650 como posible e hipotético punto de inflexión en cuanto al inicio del uso de la expresión *gaita gallega*, o cuando menos de la aparición de este término en fuentes literarias⁴¹.

La obra de Olmedo y Tofiño es de duración breve, apenas siete hojas manuscritas. La acción presenta un diálogo o discusión entre un grupo de criadas que se encuentran lavando ropa, donde la habilidad dialéctica y la respuesta ágil, rápida e inteligente crea la expectación y la diversión para el público. Dentro del texto, solo en una ocasión se cita «*gayta gallega*», pero sin hacer alusión al instrumento aerófono ni al «*bayle*», pues en este caso la acepción del término es pequeña obra dramática, no el hecho de danzar⁴². Aquí la intención parece ser más bien la de copla de «*gaita gallega*» como una expresión irónica, especialmente cuando es repetida por el coro (todos) que en conjunto afirman la idea de que solo les gusta la «*gayta gallega*» a la manera de una especie de letanía o comodín dialéctico⁴³.

Por lo tanto, aquí «*gayta gallega*» no parece identificar un instrumento de música sino una forma estrófica y, a la vez, una especie de refrán a modo de frase hecha, con un probable significado concreto en la época, seguramente bien conocido por el autor y que se corresponde, según la métrica, con el verso de *gaita gallega* especialmente en el pareado formado por los dos endecasílabos: «lo que me suena me suena me suena/ Solo nos gusta la *gayta gallega*»⁴⁴.

⁴⁰ Olmedo, *Bayles diferentes*, 114.

⁴¹ Alejandro Gadea Raga. *Alonso de Olmedo* Real Academia de la Historia, acceso o 2 de febrero de 2023, <http://dbe.rah.es/biografias/66906/alonso-de-olmedo>.

⁴² Real Academia Española, *Diccionario histórico de la lengua española (1960-1996)*, s.v. «Baile», acceso el 11 de junio de 2023, <https://www.rae.es/tdhle/baile>. Pieza breve de teatro en la que intervienen como elementos principales la música, el canto y el baile, y destinada gralm. a ser representada entre la segunda y la tercera jornada de las comedias clásicas.

⁴³ Sobre los versos de *gaita gallega* se puede consultar: José Domínguez Caparrós. «El moderno endecasílabo dactílico, anapéstico o de *gaita gallega*» en *Rhítmica revista española de métrica comparada*, anejo III, (2009), acceso el 11 de junio de 2023, <https://doi.org/10.5944/rhythmica.32367>.

⁴⁴ Olmedo, *Bayles diferentes*, 114.

1.1.2 Fiestas de Toledo 1671

La segunda referencia escrita, en la que figura el término *gaita gallega* corresponde a dos documentos, en este caso no literarios, que se encuentran guardados en el AMTo y son transcritos a continuación (la cursiva es mía):

Cuaderno de las fiestas que hizo Toledo por la declaración del Culto del Sr.Rey D. Fernando el Santo. 11 demayo de 1671.

Bispera. Sabado seis de lunio a las tres de la tarde salió la ciudad en forma de las Casas de sus Ayuntamientos y fue a la santa Ygleisa y entró en el Coro mayor donde se sentó en el lugar que en el tiene para sus asistenciasy celebraron Bispera Pontificales poer el eminentísimo Señor Don Pascual de Aragón Arçovispo desta çuidad de Toledo Asistiendo a ellas para su festexo y regoçixo una danza de ocho hombres todos tiznados que andaban en çancos que vinieron por horden de la ciudad de la de Guadalaxara otra de onze hombres los cuatro vestidos de mugeres y otros cuatro todos tiznados de negro y otro así mismo tiznado que representava al turco y otro muy galan que representava a la ciudad y otro que hacia el Alcalde de la danza la cual vino por horden de la ciudad del Lugar de Burgillos= otra de ocho hombres todos bestidos de salbajes con sus (...) que vino por orden de la villa de Ajofrin/ otra de ocho niños y cuatros hombres que vino por horden del lugar de las Ventas con Peña Aguilera= otra que se hizo por horden de la ciudad de ocho jigantillas y xigantillos= yendo todas con los bestidos que cada una tocaba ricamente adereçadas y llabando sus tnbores arabeles y una *gayta gallega* y otra *dulzaina*= y por el Cabildo desta Santa Yglesia asistiósu tarasca danza de jigantones y seises= Y se celebraron las Visperas con grande regoçixo acvandose a las seis de la tarde a cuya ora vino la ciudad en forma a dichas sus casas de ayuntamiento acompañada de su cinco danzas y gaitas y ceso este acto⁴⁵

Fuegos en la plaza de Çocodover. Lunes ocho de dicho mes por horden y disposición de los Cavalleros comisarios de fiestas de culto del santo Rey Don Fernando Los Maestros del Arte de la seda desta ciudad en celebridad de dicho culto tubieron en la plaça de Çocodover uno de los mayores fuegos de polbora que se ha visto en esta ciudad començandose a las siete de la tarde y acavandose a las nueve de la noche estubieron todos los Balcones con luces Y la plaza con muchas luminarias aviendo dos clarines chirimias y tres *gaytas* *dulzainas* Y la forma del fuego en que entraron quatro carrozas triunfales de polbora uno por la calle ancha otro po la de Barrio de Rey otro por la del Alcazar otro por la de Santa Fee de los quales tiravan unos negros muy bien aderezadosy aviendo dado buelta a la plaza y paradose en los sitios donde avian destar se tiraronpor la plaza y unas maromas que el lo alto della estaban puestas muchas cantidad de carretillas y Bolanderas y luego treinta y dos montantes y luego los dichos carros triunfantes y despues un castillo que estava acho en medio de la plaza tan grande y con ttanta diversidad de

⁴⁵ «Cuaderno de las fiestas que hizo Toledo por la declaración del Culto del Sr.Rey D. Fernando el Santo. 11 demayo de 1671», AMTo. Sección de documentación relacionada con los festejos municipales. fols. 30v-31. Consultado en sala.

generos de polbora que causo el y los demas admiracion con que fue noche de grande regocixo para todos y aplauso de las fiestas»⁴⁶.

En este documento de 1671 se describen celebraciones festivas de la ciudad de Toledo y las danzas e instrumentos que acompañan estos actos. En el mismo, es asunto destacable la pertinente diferenciación entre gaita y dulzaina, que sitúa a cada instrumento como elementos nítidamente diferenciados, siendo el denominativo o calificativo de gallega un simple nombre asignado a un instrumento común. En el segundo documento transcrito aparecen únicamente referencias a la «gaitas dulzainas» como término diferenciador necesario para una mejor comprensión de a qué instrumento quiere hacer mención, pues en esta época una *gayta* puede ser tres instrumentos: gaita propiamente dicha, dulzaina o flauta, por lo que se hace necesario el uso de un adjetivo que clarifique de que instrumento se trata.

1.1.3 Villancicos de la Catedral de Málaga 1676

La siguiente y tercera de las referencias que presento y que registra con claridad el término gaita gallega, forma parte de la letra de un villancico. El referido texto, que se erige como primero de entre las referencias que ofrece el sistema CORDE, está datado en 1676, es de un autor anónimo y se encuentra entre los Villancicos de la catedral de Málaga⁴⁷. Forma parte de un pareado de versos endecasílabos que pueden ser adscritos a la forma estrófica conocida como gaita gallega, y guarda, por lo tanto, más relación con esta que con un instrumento musical: «Lo que me suena, me suena, me suena / Sólo me gusta la gaita gallega».

Se constata que estos versos coinciden exactamente con los de la primera obra referida: *Bayle de la gayta gallega*, de Olmedo, aspecto que no considero menor, ya que transmite la idea de la existencia de una especie de frase hecha, coletilla, tópico o comodín susceptible de uso literario en contextos similares.

⁴⁶ Cuaderno de las fiestas que hizo Toledo por la declaración del Culto del Sr.Rey D. Fernando el Santo. 11 de mayo de 1671. Archivo Municipal de Toledo. Sección de documentación relacionada con los festejos municipales. fols. 33v-34. Consultado en sala.

⁴⁷ Anónimo, Versos en villancicos, catedral de Málaga [Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)]. Margit Frenk UNAM, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica México, D. F. 2003. Consulta realizada en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [07 de marzo de 2023].

1.1.4 Fiestas de Valencia 1686

Durante la descripción de los festejos que tienen lugar en Valencia en el año de 1686 se describe una especie de desfile formado por diferentes carrozas engalanadas y acompañadas de danzas realizadas por distintos gremios. Para referirse a la música que acompaña a una de ellas se menciona el instrumento gaita gallega: «La danza de los caldereros presentada por Jacinto de Almoeira en 1686, en la que [...] así mismo lleuara cada pareja un yunque i martillo i fuelles para poder trabajar esta al son de una gaita gallega»⁴⁸.

De estos tres primeros ejemplos que muestran el uso del término «gaita gallega» es fácil observar que únicamente en el caso de 1671 en Toledo y Valencia 1686 se hace clara referencia a un instrumento musical de viento; en los otros casos parece ser la copla o versos de gaita gallega el elemento que está referido. Por lo tanto, y atendiendo a lo que se conoce hasta la fecha, el primer documento que remite expresamente a una gaita gallega como aerófono es de 1671. Una vez conocido dicho denominativo, puede aparecer el gaitero gallego como tañedor de este instrumento, situando en el último cuarto del siglo XVII la posible aparición del mismo, pues no se conoce, por el momento, cita ni referencia anterior.

Resulta destacable observar de que los primeros documentos que recogen y mencionan la gaita gallega se encuentren, todos ellos, fuera de Galicia.

1.2 Proceso de transformación de gaitero a gaitero gallego. La gaita y el gallego en los villancicos: punto de encuentro.

En este apartado se pretenden presentar en este apartado aquellos datos que muestran cómo y dónde se produce un encuentro entre el personaje del gallego y la gaita, mediante el cual comienza a establecerse un vínculo entre estos y Galicia. Las primeras referencias conocidas a la gaita gallega en la literatura hispana se producen en los villancicos a partir del

⁴⁸ María Asunción Flórez Asensio, «Memoria de las danzas que podrán salir en la procesión del santísimo deste presente año. (Danzas y bailes en el corpus madrileño durante lo siglos XVI al XVIII)» *Revista de musicología* 32 nº 2 (2009): 468. La autora menciona una signatura: A.M.V.: 2-199-4. Consultada en los fondos del actual Archivo de Valencia, no fue posible su localización mediante la referida signatura ya que los diferentes archivos valencianos que albergaban documentación histórica se han refundido en un único archivo, con lo que las signaturas han cambiado y procede una búsqueda actualizada.

siglo XVII. La escena de la navidad viene a ser representada desde los inicios de la Edad Media mediante una escenografía estandarizada y canónica con mínimas variaciones. Entre las figuras que componen esta escena destaca, desde sus inicios, la figura de un pastor músico que poco a poco, pasará a ser representado como un pastor cuyo instrumento es la gaita «En los instrumentos vinculados a la escena del nacimiento, indica que son utilizados aerófonos de doble caña por parte de pastores y en la escena de la anunciación para que estos corran al nacimiento y canten»⁴⁹.

Esta figura del pastor con instrumentos aerófonos, especialmente una gaita, se establece como tópico en todo tipo de manuscritos, códices, libros de horas y otros. El instrumento aparece en las escenas de Natividad, en la Adoración de los Reyes Magos y en la Anunciación a los pastores y se expande por todo el continente europeo. La figura del pastor tiene una enorme carga simbólica dentro de la Iglesia Católica desde sus inicios, ya que el mismo Dios defiende a Abel en su condición de pastor frente a Caín, que es labrador.



Ilustración 1, Gaitero en un nacimiento portugués. Autor: Mestre P.M.P., siglo XVIII, Convento do Barro, Torres Vedras, Portugal. Fuente: Luzia Aurora Rocha, Cegos, Sociedade e Música no Barroco Português.

La unión de esta figura del pastor músico, y en concreto gaitero, dotada de atributos que la interpretación semiótica puede explicar, como el vínculo entre hombre y naturaleza figurando la música como cohesionador de ambos elementos, se une a los valores que esta lleva implícitos,

⁴⁹Edmund A. Bowles, «The Role of Musical Instruments in Medieval Sacred Drama» *The Musical Quarterly* 45, n°. 1 (1959): 76. Acceso el 12 de febrero de 2023, <http://www.jstor.org/stable/740356>.

al ser un elemento sensitivo, con capacidad de transmitir emociones y provocar efectos sobre las personas. Estas dos cualidades de la música serán usadas por la Iglesia Católica para una mejor difusión de los mensajes que quiere transmitir y sirve para el adoctrinamiento de fieles.

Desde los inicios de estas representaciones de la escena de Navidad, los pastores están presentes y resultan ser una alegoría bucólica del pobre que es valorado, lo que le permite situarse ante la presencia de Dios. La música forma parte de los atributos que vinculan al pastor con la naturaleza, aunque los instrumentos con los que aparece representado no son especialmente pobres. En una etapa inicial se pueden ver diferentes instrumentos en las manos del pastor presente en la escena, tanto de viento como de cuerda, pero fue la gaita la que terminó siendo referente en este asunto, ya que aparece de forma sistemática en la mayoría de las representaciones, de forma que se establece una relación directa entre el pastor y el instrumento. Existe una aparente contradicción a la hora de considerar la gaita como un instrumento simple y de pobres, pues también era usado en contextos regios, por lo que la característica de instrumento rural y bucólico que se tiene bajo la perspectiva actual pudo haberse iniciado en estas escenas. Sin embargo, es cierto que durante la Edad Media se construye una relación entre el instrumento, los pastores y las clases sociales desfavorecidas. Se genera, de este modo, un tópico que será usado y difundido, estableciendo así esta característica particular para este instrumento como afirma Bowles «*A travers tout le Moyen Age, les cornemuses se virent associes aux humbles, bergers, paysans, et meme, plus tard, a des miserables de tous genres*»⁵⁰.

La figura de la gaita o cornamusa se asocia a ese pastor pobre que está presente en la escena del pesebre, y esta figura, en los villancicos ibéricos, corresponderá por regla general con el tipo del gallego, epítome de pobreza y ruralidad, que lleva los zapatos colgados del cuello para no gastarlos:

Como và descalzo, y lleva
en el cinto los zapatos
Gall. Es que soy Gallego, y vengo,
Como mis antepasados
Que à los Reyes es preciso
Que les sivamos descalzos.
Con un par de Zapatos
Tiene un Gallego,

⁵⁰ Edmund A. Bowles, «La hiérarchie des instruments de musique dans l'Europe féodale» *Revue de Musicologie* T. 42, No. 118 (1958): 168, «A lo largo de la edad media, la gaita se asoció con los humildes pastores, campesinos e incluso, más tarde con los pobres de todo tipo».

Para Abuelos, y Padres,
Hijos y Nietos⁵¹.

Se observa que la relación entre el gallego, siempre pobre, rural e inculto, y la gaita podría tener su punto de encuentro en esta escena presente en los villancicos ibéricos y en este momento temporal concreto, ya que es en los villancicos donde primero se encuentra este vínculo, no se conoce su existencia en otra literatura sino posterior. Por lo tanto, mi hipótesis es que en los villancicos ibéricos se constata una primera relación entre gallego y gaita, que por extensión alcanza a Galicia.

La conexión existente entre el pastor y la gaita en las imágenes iconográficas presentes en numerosos códices y libros manuscritos europeos es anterior a la figura del pastor gallego que aparece en el villancico ibérico, e igualmente anterior a la idea del gaitero gallego, con lo que este personaje solo parece ser evolución o adaptación de lo anterior. La relación entre el pastor, la gaita y Galicia no se encuentra en los villancicos más tempranos (y en la literatura en general tampoco), ya que hasta mediados del siglo XVII no aparecen menciones que establezcan vínculos entre ellos.

Juan Bautista Comes, fallecido en 1643, incluye una mención que relaciona la gaita con Galicia en su villancico *Turulú-turulá, galeguiña* cuyo estribillo es el siguiente «Turulú, turulá, galeguiña, / ay, ay, ay, faceime o son / co a gaytiña»⁵². La anterior referencia es muy de destacar, pues puede ser de las primeras en vincular la gaita con Galicia en los villancicos, aunque no debe entenderse en sentido literal el hecho de que una gallega esté tocando la gaita, sino que ambos elementos forman parte de la escenografía del nacimiento: la gallega en calidad de pastora y la gaita como instrumento propio de los pastores representados en la misma.

Durante el siglo XVI no se ha encontrado ningún vínculo que relacione de manera directa a la gaita con algún personaje gallego, ya que un gaitero puede estar presente en cualquier punto de la península sin mayor relevancia.

Esto se comprueba en la literatura de la época y pongo como ejemplo la obra de Luis Gálvez de Montalvo de 1589, *El pastor de Philida*, cuya acción transcurre en las cercanías del

⁵¹ Anónimo, *Villancicos que se han de cantar en el real Convento de la Encarnación en los Maytines de los S^{TOS} Reyes de este año de 1694*, BNE Signatura VE/91/91 (Madrid: imprenta de Antonio Zafra, 1694), 16, acceso el 24 de abril de 2023, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000100446&page=1>.

⁵² Juan Bautista Comes, *Compositores valencianos Volumen 1 de Obras en lengua romance, Juan Bautista Comes* (Valencia: Instituto Valenciano de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, 1977), 56.

río Tajo, es decir, centro de la península ibérica. Como se puede observar en la ilustración que esta obra presenta en su portada, aparece un pastor con una gaita sin establecerse en el texto ninguna referencia ni relación con Galicia, ya que en la fecha señalada anteriormente, momento de la edición del texto, no existía relación especial entre pastor, gallego, Galicia y gaita⁵³.

El estudio de la relación entre diferentes personajes estereotipados y presentes en los textos de los villancicos resulta interesante para mejor comprender cómo se produce de forma paulatina el vínculo entre la gaita y el gallego. El incremento en la producción de villancicos también puede colaborar en la estabilización del personaje de gallego y su difusión. Los villancicos barrocos son especialmente abundantes desde la segunda mitad del siglo XVII hasta poco después de la primera mitad del XVIII. Esto se observa después de realizar una búsqueda mediante los sistemas que proporciona la BNE; para los siglos XVII y XVIII se contabilizan 690 y 1359 referencias respectivamente, como se aprecia en las tablas a continuación:

Tabla 1, Villancicos 1601-1700, Fuente BNE.

DECENIO	Nº DE VILLANCICOS
1601-1610	37
1611-1620	3
1621-1630	7
1631-1640	20
1641-1650	25
1651-1660	23
1661-1670	62
1671-1680	132
1681-1690	148
1691-1700	234

⁵³ Luis Galves de Montalvo, *El pastor de Philida* (lisboa: Impreso por Belchior Rodrigues, 1589) acceso el 26 de febrero de 2023, <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?visor=&text=&field1val=%22%5bEl+pastor+de+F%C3%ADlida.+%5d%22&showYearItems=&field1Op=AND&numfields=1&exact=on&textH=&advanced=true&field1=titulo&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=3>.

Tabla 2, Villancicos 1701-1800, fuente BNE.

DECENIO	Nº DE VILLANCICOS
1701-1710	181
1711-1720	141
1721-1730	200
1731-1740	182
1741-1750	197
1761-1770	149
1761-1770	105
1771-1780	128
1781-1790	47
1791-1800	61

Los anteriores cuadros resultan indicativos de cómo la mayor densidad en cuanto a existencia de villancicos se produce entre 1660 y 1780, fecha a partir de la cual se observa un precipitado descenso. Como se advierte, coincide el período de máxima producción de villancicos con la aparición escrita del término gaita gallega, momento en que a su vez se establece una relación directa entre el personaje de gallego y la gaita, que resulta de construcciones más o menos idealizadas y de dudosa veracidad. A pesar de ello, será aceptado y posteriormente difundido mediante la popularidad que adquieren los villancicos ibéricos.

Entre los villancicos ibéricos destacan los denominados “de personajes” «composiciones que presentaban las cualidades físicas y morales que “caracterizaban” a determinados grupos étnicos como: gallegos, gitanos, portugueses, moros y franceses.[...]. Los villancicos de negro fueron el subtipo más importante dentro de los villancios de personajes»⁵⁴. Como se ha apuntado anteriormente entre los personajes figura del gallego y responde a tópicos de pobreza, incultura, ruralidad, primitivismo, y así es retratado:

A menudo, el deseo de una liberación lleva a los gallegos a pedirle al Niño Dios que se haga gallego, como ellos. Quieren que Jesús nazca en Galicia, desnudo y sin zapatos, para que así su vida se asemeje más a la vida de los gallegos: que nazca entre los animales, tal como

⁵⁴ Glenn Swiadon Matínez, «Fiesta y parodia en los villancicos de negro del siglo XVII», *Anuario de letras: Lingüística y filosofía*, Vol. 42-43 (2004-2005): 285-304, acceso el 15 de marzo de 2023, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2272692.pdf>.

nacen, viven y mueren los gallegos [...] El gallego siempre viene *de camiño*, normalmente descalzo y con las botas al hombro, aunque a veces éstas no son para los pies, sino para el vino⁵⁵.

Esta condición pintoresca y primitiva para el gallego ya había sido usada en la literatura del siglo de oro, como tópico literario:

Además de un tópico literario era también una medicina tópica para tranquilizar la mala conciencia que ese trato social despertaría en las gentes coetáneas. Su situación era consecuencia de su comportamiento, porque eran egoístas, ladrones de baja condición social. Pero no todos pensaban así, una mala conciencia se esconde detrás de todos esos tópicos justificativos, y viene a liberarse acudiendo al villancico de gallegos, haciendo que Jesús guste de ellos, pobres, humildes y desvalidos, y ellos gusten de Jesús, único refugio de una sociedad que les deprecia⁵⁶.

Esta imagen se traslada al lector, creando la idea del gallego como persona rural y embrutecida, llegando a ser un personaje que forma parte indisoluble de la naturaleza en la que vive insertado. Este tópico de pastor rural gallego se encuentra ya en ejemplos literarios del siglo XVII, como en la obra de Vicente Sánchez, quien, en 1688, ya traslada a los personajes de los villancicos de su obra *Lira poética*⁵⁷ estos estereotipos de gallego. En el referido texto se observa cómo pastor y gallego pasan, en la práctica, a ser sinónimos, y la gaita resulta ser instrumento de pastores. Además, se relaciona al niño Jesús con los gallegos como metáfora de la pobreza y desamparo de todo recién nacido

Como es tan fría la noche,
Baylando van los gallegos
por si hace el son de la gayta
alguna mudanza en el tiempo.
Que estén de gayta no es extraño,
que es la gaita siempre en ellos,
de su musica y su gozo.
la causa y el instrumento,
[...]
Tras el villano, la Gayta Gallega,
Entra en la danza por ser de su tierra
[...]

⁵⁵ Generosa Rey Sánchez, «Lenguas y dialectos hispánicos en los villancicos del siglo de oro, edición de villancicos españoles del siglo XVII», (tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2010), 18-19, <http://hdl.handle.net/10366/76518>.

⁵⁶ Pensado Tomé, José Luis. *Los villancicos gallegos y portuguese de la catedral de Segorbe*. (Cuaderno de estudios gallegos, T.37, nº. 102, 1987), 281-307, acceso el 24 de febrero de 2023, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1976843>.

⁵⁷ Vicente Sánchez, *Lira poética con todo género de metros agudísimos, un examen poético ingenioso y los mejores villancicos de España*. (Barcelona: Casa Joseph Teixidó, 1688), 73. acceso el 24 de febrero de 2023, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000105495&page=1>.

Ay, Ay, Ay .
Chorai meu Niño, que de vosas perlas
Ricos zartales farán as Gallegas.
Có Galleguiños teneis parentesco
Pois voso primo santiago é Gallego⁵⁸.

Este tópico de relacionar al Niño Jesús con el hecho de ser gallego aparecerá en numerosos villancicos y será un recurso usado con frecuencia, como también se observa en el villancico que se cantó en la Iglesia Metropolitana de Sevilla en 1685, unos años antes de los referidos en la obra de Vicente Sánchez donde se incluye mención a la gaita:

Galegos Baylarines,
folixay cantando,
decendo ao son deagayta
que o filio Deo Santo,
parece Galeguiño de Santiago
pues viene de su aterra,
sin zapatos.⁵⁹

El hecho de aparecer en el texto la expresión *decendo ao son deagayta*, [cantando al son de la gaita], puede crear la ilusión de ser la *gayta* el instrumento zanfona, como se explicará más adelante, pero en estas coplas se presenta una escena de baile y alegría a través de las *folixas*, y no existe conocimiento de que la zanfona fuese usada para bailes en ese tiempo en la península, pues su uso y función más conocido y habitual era de servir de ayuda a ciegos y mendicantes para cantar sus coplas y contar sucesos.

En el siguiente ejemplo, la copla se inicia con el verso “su gayta llevó Galicia” y se puede interpretar cierta idea inserida en el contenido de esta frase, y es la de posesión en exclusiva del instrumento, pero, aun así, son posibles otras interpretaciones ya que los que llevan la gaita son pastores pobres, generalmente gallegos «Su gayta llevó Galicia, / Porque su pobreza tanta, / Que a penas tiene que dar, / Lo que monta un sus de gaita.»⁶⁰

La vinculación entre el gallego pobre, quien prácticamente se integra en la naturaleza, y la gaita es tan presente que, en este caso, será el propio hijo de Dios quien tocará este

⁵⁸ Vicente Sánchez, *Lira poético con todo género de...*,273.

⁵⁹ Anónimo, *Letras de los villancicos que se cantaron en la Iglesia Metropolitana de Sevilla en Maytines de la venida de los Reyes este año de 1685* (Sevilla: Imprenta de Jun Francisco Blas, 1685), 5, acceso el 27 de febrero de 2023, <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000169949>.

⁶⁰ Vicente Sánchez, *Lira poético con todo género de...*,315.

instrumento, adquiriendo las características de pobreza y desamparo propias del gallego, lo que lo aproxima a la esencia de la naturaleza, y además toca el instrumento que representa a estos personajes pastores, y aún más, pastores gallegos:

Tange la gayta, retumbe ó pandeiro,
Tange la gayta ó Fillo de Deus
Tange la gayta Mingo´
Tange la gayta a ó Niño,
Tangela, q de gayta está el día,
Tangela q o sonciño me engayta⁶¹.

En algunos villancicos el personaje del portugués acostumbra a tocar también la gaita, y cuando concurren en una misma escena un gallego y un portugués puede suceder que sea el luso quien tenga asignado el instrumento, por ser considerado aún más rural e inculto que el personaje del gallego. Un ejemplo de esto se observa en un villancico de la Catedral de Granada de 1694, donde los personajes son un portugués llamado Dumiño, un gallego de nombre Santiago, un francés Pierre y un asturiano Lançarote⁶². En este caso será el portugués Dumiño o Dumingo (asimilando fonéticamente la grafía «ñ» con la «ng») quien porte la gaita y no el gallego:

Non puoi caminar,
Si Dumingo non tuca
Lu gaitu, é á li pair,
Pudrimus tudus quatru
Cantar, é caminar.
Eu tucaré, mais piensu
Qui ia estamus acá
Cantemus á ominino,

Eu tucaré, cantay
Á oson de miña gaita
Tunadas de solaz⁶³.

⁶¹ Vicente Sánchez, *Lira poético con todo género de...*,316.

⁶² Antonio de Torrubia, *Letras de los villancicos que se han de cantar en la Real Capilla se su Magestad en los Maytines del Nacimiento de nuestro Señor Jesucristo este año de 1694* (Granada: Imprenta de la SS. Trinidad, 1694), acceso el 21 de febrero de 2023, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000142104&page=1>.

⁶³ Antonio de Torrubia, *Letras de los villancicos que se han...*, 6.

En el ejemplar digitalizado en la BNE los versos se interrumpen en este punto, ya que no contiene la siguiente página y salta directamente del villancico V al VII. No obstante, se ha localizado el resto del villancico en el libro *Villancicos barrocos en la Capilla Real de la catedral de Granada*⁶⁴:

Camina, monsiur Perres.
- Non puedi caminar
si Dumingo non toca
la gaitu, e a li pair
pudrimus tudus cuatru
cantar e aminor
-Eu tucaré, mais piensu
Que ia estamus acá
Cantemus a o mi Nino
-Eu tocaré, Cantay
A o son de miña gaita
Tonadas de solaz
Qui eu cum miña gaita, falarela,
Faré la tunadiña, faralá,
E cantemis tudos, falaralá,
Uno en pos otro luego faralá.

Se debe notar que dentro de este texto no se hace mención a la gaita gallega sino simplemente emplea el vocablo gaita. Este personaje, cuyo nombre responde a Dumingo o Duminiu, quedará para el futuro como gaitero portugués estandarizado en la literatura y en diversos espectáculos, y así irá apareciendo en diferentes contextos que exceden los límites de los villancicos barrocos. En ocasiones lo hará tocando la gaita gallega, como se observa en el siguiente anuncio de 1861 del teatro La Scala de Madrid «La empresa del teatro de la Scala, ha contratado al célebre tocador de gaita gallega, Dumingo. La gaita es un instrumento pastoril sencillísimo con el cual hace prodigios el ilustre Dumingo»⁶⁵.

Este anuncio se inserta en la prensa 167 años después de la aparición del personaje de *Dumingo* en el villancico de Granada, con lo que la popularidad o el estereotipo generado parece arraigado y pervive en el tiempo hasta a la segunda mitad del siglo XIX.

⁶⁴ Germán Tejerino Robles, *Villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada* (Sevilla: Editorial Ediciones Andaluzas Unidas, S.A., 1989), 183.

⁶⁵ Anuncio de prensa, «La empresa de teatro la escala», *El Contemporaneo*, 11 de mayo de 1861, <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003469070&page=4&search=gaita+gallega+piano&lang=es>



Ilustración 2, Gaitero del Nacimiento de la Basílica da Estrela de Lisboa. Autor Machado de Castro, Siglo XVIII, Fuente: elaboración propia.

En la ilustración 3, se observa una representación de un gaitero en el nacimiento que se encuentra en la *Basílica da Estrela*⁶⁶ en Lisboa, figura realizada por el escultor portugués Machado de Castro en el siglo XVIII y que sirve para ilustrar de manera fidedigna la apariencia de un personaje popular, como era el del gaitero, en el país vecino, ocupando el lugar que le corresponde dentro de la escena del Nacimiento de Jesús.

Aunque el primer lugar en el que encontramos una clara y directa mención y relación entre la gaita, el personaje de gallego y Galicia es en los villancicos barrocos ibéricos, en estos se seguirán usando denominaciones pretéritas como gaita de Ontoria y gaita zamorana, o incluso gaita gallega no como aerófono, sino más bien como cordófono, es decir, una zanfona, en este caso en manos del habitual ciego, que suele ser quien toca este tipo de instrumentos, en esta ocasión presente en un villancico del Convento de la Encarnación de 1692:

VILLANCICO QVATRO

Introducion:

Entre los muchos que vienen,
Oy de Belén al festejo,
Viene; aunque no á ver el Niño,
Á qué á él le vea un Gaitero.

⁶⁶ Instituto Português de Conservação e Restauro, *Presépio da Estrela* (Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004). <https://bibliotecapontesor.files.wordpress.com/2016/12/presepio.pdf>.

Cantando á el son de su gayta,
 Alegra llega, y risueño,
 Que ya que es ciego, es ventura:
 Ser ciego de nacimiento.
 Todos escuchen,
 Todos atiendan,
 Que suena con gracia,
 La Gayta Gallega.
Cieg. Ay Niño Hermoso,
 Mas ay Bello Niño,
 Yo soy el Ciego, y vos el Cupido,
 Ay que Bien suena, deleita y agrada,
 La Tonadilla y el son de la Gayta,
Cieg. Que aunque soy Viego,
 Mi Dios, solo digo,
 Mas q á misniñas, adoro á mi Niño:
 Ay que bien suena,
 Mas ay que bien suena,
 Con la cantiña, la Gayta gallega:
 Ay que bien suena, deleyta, y agrada,
 La tonadilla, y el son de la Gayta.⁶⁷

Hacia finales del siglo XVII gaita gallega puede sugerir el instrumento que hoy denominamos zanfona y a su vez convivir con los términos gaita de Ontoria y gaita zamorana y el naciente de gaita gallega. Un ejemplo aparece en 1692, donde el instrumento gaita [de Ontoria] es tocado por un personaje de Pinto «Aunque no vine el de Ontoria / Ya nos envía la gaita / Y la tocará el de Pinto / Porque le viene pintada»⁶⁸.

En cuanto al uso del término gaita zamorana en los villancicos, en el último cuarto del siglo XVII empieza a desaparecer por la popularidad de la denominación gaita gallega, aunque aún es posible encontrarla e incluso aparecer ambas, ya que existen algunos ejemplos como el siguiente:

Vna Gayta zamorana,
 De gana.
 Se introduce en el portal,
 Andar

⁶⁷ Villancicos que se han de cantar en el Convento e la Encarnación en los Maytines de Navidad de este año de 1692 (Madrid: por Antonio de Zafra, 1692),11-12, acceso el 25 de febrero de 2023, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000100426&page=1>.

⁶⁸Villancicos que se han de cantar en el Convento e la Encarnación en los Maytines de Navidad, 8.

Imprimiendo en los pastores,
Primores.
Para el bayle y el solaz,
Andar
Miren como cruzan y baylan
Al son:
Oygan como miden el lazo
Al compás,
Y hasta las pajuelas se cruzan
Al ver,
Como ha dado vn salto el eterno
A mortal
Yo la Gayta zamorana
Vfana.
Con especias de nogal
Andar
Y mi chimenea en alto,
No salto
Por si ay bayle que guisar,
Andar.
Dame zelos la Gallega,
Que llega.
Aunque a penas puedo estar,
Andar.
Que de puro abotagada,
Hinchada
No me puedo menear,
Andar
[...]
Yo soy una pobre Gayta
Que engayta:
Mas el mundo al engaytar,
Andar.
Con sus sonecillos vanos
Tiranos
A los más hará saltar
Andar⁶⁹.

Del anterior texto se destaca el conflicto de celos entre una gaita zamorana y una gallega donde, en 1688, esta última parece hacer referencia a una zanfona y será en su condición de instrumento de pobres donde se puede asimilar a gallegos.

⁶⁹ *Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de sv Magestad la noche de Navidad de este año de M.DC.LXXXVIII*, Texto impreso con signatura VE/88/79 (1), acceso el 25 de febrero de 2023. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000142636&page=1>.

Con el paso del tiempo y toda vez que la gaita gallega va ocupando, como instrumento de viento, el espacio de lo que anteriormente se denominaba gaita zamorana, puede establecerse la hipótesis de que se produzca una resemantización y la gaita zamorana pase a ser el instrumento de cuerda, la zanfona, porque ya hay otra gaita, la gallega, que denomina al instrumento aerófono. Un ejemplo de esta traslación de significados puede deducirse de un texto de 1747, donde ocurre algo singular, y es que el personaje de asturiano, también habitual en los villancicos barrocos, emplea una gaita, pero no es asturiana (termino que no aparece), ni gallega, sino zamorana, y por lo descrito en la escena, este instrumento se usa para acompañar el canto:

Como todos al Dios Niño,
Le pretenden alegrar,
Esta noche un Asturiano
También entra en el portal,
De una Gayta zamorana,
Alson le quiere cantar,
Y de Belén los zagales,
Vienen la novedad.
Estrivillo
1. A Gaytero
2. A Mozon
3. A paysano
Astur. Una Gayta, inda mas, una Gayta,
Y auesta non mas.
Coro, Responde muy bien
Dexemosle entrar,
Poruqe al Niño sabrá divertir,
Tocando la Gayta, placer, y solaz,
Dexemosle entrar.
1. Pues toca.
Astur. Que toco!
1. La Gayta.
Astur. Tocar
Los quartos quisiera,
Que si nong lus dang;
Nen toco nen taño la Gayta jamas.
Astur. Que buenu, que lindu;
Par Dios, Alla vá,
Sonandu la Gayta,
Cantandu á compaás,
Hestoria de Gustu,
Qui lle allegrará.
Coros. Oid, escuchad.

Porque al niño sabrá divertir.
Con gusto y solaz.
Gayta. En una huerta qui fizo el señor,
Pusu un buen hōbri con mucho caudal
Quisu probar á querer mas tener,
Y el tal perdiose al quere tenr mas.
Coros. Vaya que la Gayta,
tiene novedad
Astur. Pues todos cunmigu,
La repitang.
Unison. En una huerta qui fizo el señor,
Pusu un buen hōbri con mucho caudal⁷⁰.

Existe la posibilidad de cantar con el instrumento dotado de bolsa de aire, pero es bastante incómodo y limitado, pues la necesidad de insuflar aire entorpece continuamente el canto. Aunque hay gaiteros que lo hacen, no es práctico, por lo que no suele abundar. Por el contrario, es muy fácil y cómodo cantar con una zanfona y, dada la insistencia del anterior ejemplo en vincular el acto de cantar con el de tocar la gaita zamorana por parte del asturiano, es posible que se trate de una zanfona lo que en dichos versos se denomina gaita zamorana.

Habitualmente los gallegos son relacionados con la gaita en los villancicos, pero no en situación de monopolio y exclusividad, ya que el instrumento, a pesar de que en estos se vaya relacionando cada vez más con el personaje del gallego, también puede, como se ha visto, aparecer en manos de tocadores procedentes de diferentes lugares de la península, especialmente en aquellos compuestos con anterioridad al último cuarto del siglo XVII, lo que soporta con claridad la idea de que el instrumento no era de uso exclusivo de Galicia y del gallego, sino que será en estos textos donde se empiece a establecer cierto vínculo o relación, y esto sucede con mayor frecuencia después de los años centrales del siglo XVII, ya que antes el gallego, en calidad de pastor, puede ser portador de otros instrumentos arerófonos .

También puede ocurrir lo contrario, y es que al personaje de gallego se le asignen otros instrumentos que no son la gaita, sino la flauta y tamboril, como se contiene en algunos villancicos portugueses, donde no se ha realizado un vínculo tan directo entre gaita y gallego. Sirva como ejemplo este texto procedente de un villancico del Convento de Graça en Lisboa

⁷⁰ José Francisco Martínez Abad y Manuel Osete, *Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad en la capilla de la Real y Milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Soledad este año e MDCCXLVII* (Madrid: Imprenta de Joseph Francisco Martínez abad, 1747), 12 e 13, acceso el 23 de febrero de 2023, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000142560&page=1>.

del año 1647 «Galeguiños, vení, vení / Tocando la flauta y el tamboril»⁷¹. Esta característica de portar una flauta y un tambor antes de la aparición del término gaita gallega se observa también en villancicos peninsulares de este período «Vn tamboril, y una flauta, / llevaban los Galicianos»⁷².

Desde el último cuarto del siglo XVII hasta principios del siglo XX, la relación entre la gaita y el personaje de gallego pasa a ser repetida en multitud de villancicos por toda la geografía peninsular, de los que se facilitan diferentes ejemplos al respecto en anexos.⁷³

Además de analizar los villancicos peninsulares, se torna necesario observar qué sucede con el personaje del gallego y la gaita en América Latina y establecer comparaciones. Entre otras cosas, cabe destacar el hecho de que muchos autores americanos de villancicos solo habían residido en América, y lo que recibían como información desde la península no eran más que tópicos en relación a cada personaje. Como cabe esperar, al personaje de gallego le corresponderá la gaita gallega. Para observar esto se han seleccionado dos ejemplos, el primero corresponde al villancico *Ay galeguiños* de Fabián Pérez Ximeno⁷⁴, quien fallece en 1654 y, por lo tanto, la fecha de composición tiene que ser anterior. En este, se hace clara alusión al uso de la gaita por los gallegos, en su condición de personaje de villancico, lo que ya parece estabilizado como tópico, pero no menciona ni usa el término gaita gallega, ya que el uso del referido vocablo comienza a aparecer años después de su muerte:

Ay!, ay! galeguiños,
ay!, ay!,ay! que lo veo
¡mas ay! que lo miro,
¡mas ay! que lo veo en un pesebrío.
Ay!,ay!, o fillo de Deus.
Ay!,ay!, que a la terra vino,
Ay!,que lo veo,
Ay!, que lo miro,
Ay! que lo veyo en un portaliño.

Ay!, soen gaitiñas,
e dai mil boltiñas,

⁷¹ Carlos Villanueva Abeleiras, *Los Villancicos gallegos* (A Coruña: edita Fundación Barrié de la Maza, 1994), 106.

⁷² Anónimo, *Coplas en alabanza del Nazimientto, de la graciosa dança que hizieron las Gallegas en Belèn* (Sevilla: entre 1601 e 1700), texto impreso coa signatura VE/531/70 de la BNE, acceso el 06 de marzo de 2023, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000153499&page=1>.

⁷³ Ver anexos nº 5.

⁷⁴«Fabián Pérez Ximeno», Real Academia de la Historia, acceso el 27 de marzo de 2023, <http://dbe.rah.es/biografias/70774/fabian-perez-ximeno>.

ay! tocai las flautiñas,
también los pandeiros,
ay!, que face pucheros
Por mis amoriños.

Como segundo ejemplo, se puede mencionar la obra de Francisco Vidales (1632-1702) quien realiza su labor principalmente desde la segunda mitad del siglo XVII, como organista de la Catedral de México desde 1656, dos años después del fallecimiento de Pérez Ximeno.

En su villancico *Toque as gaytas a maytines que nace el alba*, se repiten tópicos similares⁷⁵. Este villancico en cuanto a su música, se inicia mediante el uso de una onomatopeya vocal que recuerda el sonido de la gaita y la identifica claramente con el personaje de gallego protagonista del texto, pero no hace mención ni usa el término gaita gallega.

Desde el último cuarto del siglo XVII hasta principios del siglo XX, la relación entre la gaita y el personaje de gallego pasa a ser repetida en multitud de villancicos por toda la geografía peninsular, de los que se facilitan algunos ejemplos al respecto en anexos.⁷⁶

1.3 Gallego y gaita en los villancicos de la Encarnación 1649-1700.

El Monasterio de la Encarnación, junto con la Capilla Real y el Monasterio de las Descalzas de Madrid, fueron centros que ejercieron una gran influencia sobre el resto del país en lo que se refiere a la producción e interpretación de villancicos. Como afirma Borrego, «desde principios del Seiscientos fueron las Reales Capillas las que actuaron como centro musical de referencia para todas las catedrales de España»⁷⁷, motivo por el que se ha decidido realizar un estudio detallado de su legado entre los años 1649 y 1700, fechas en que aparece y se estabiliza la denominación gaita gallega.

Tras un análisis de todos los villancicos de Navidad y Reyes compuestos en el período mencionado, se observa que hasta 1675 no existen referencias a la gaita o al personaje de gallego. La primera aparición del vocablo gaita se produce en un villancico de 1675 y lo hace

⁷⁵ Se puede escuchar la onomatopeya inicial en esta grabación: https://www.youtube.com/watch?v=EOtkiL0_ON8.

⁷⁶ Ver anexos nº 5.

⁷⁷ Borrego, «Noticias del reinado», 173.

en la voz del alcalde de Majadahonda. El personaje de gallego acompañado de elementos musicales aparece mencionado en quince villancicos a partir de 1675, en once de los cuales se vincula al gallego con la gaita y, en otros dos, al gallego con flauta y tambor, es decir, durante los primeros años desde que hace aparición el personaje de gallego en sus textos; con posterioridad no volverá a haber mención de gallego con flauta y tambor. En uno de estos villancicos se relaciona al gallego con un instrumento de curioso nombre, la tántarrañuela, y lo hace en cuatro ocasiones: tal vez sea una onomatopeya que remite a una zanfona. Finalmente, en dos villancicos, Navidad de 1882 y Reyes de 1886, el personaje de gallego emplea su voz para cantar sin referencia instrumental.

Otra particularidad es que, durante los primeros cinco años, comprendidos entre 1675 y 1680, cuatro villancicos relacionan gallego y gaita, pero de estos, en los años 1679 y 1680, es donde se hace mención al personaje del gallego con flauta y tambor. También resalta el hecho de que en el primero, de 1675, se menciona la gaita en voz del alcalde de Majadahonda (Madrid). El resto son de asturiano y gaita en las Navidades de 1677 y 1678. Con lo que en esta etapa inicial parece que a pesar de la frecuencia con que se relacionan gallego y gaita, también existen otras posibilidades, las cuales a partir de esta fecha irán desapareciendo, consolidándose el gallego y la gaita como referentes.

Además, se ha encontrado una particularidad destacable, pues en el villancico IV de 1692, y sin mencionar a un personaje concreto, se hace referencia a la gaita gallega tocada por un ciego que canta coplas de gaita gallega, con lo que todo parece indicar que se trata de una zanfona, pero el músico ciego no tiene por qué ser exclusivamente gallego. De hecho, no presenta ninguna de las características habituales del personaje de gallego, como la forma macarrónica de usar el idioma de Galicia. La primera vez que con rotundidad se usa el término gaita gallega para un aerófono es en los villancicos de Reyes de 1699⁷⁸.

Por todo lo anteriormente expuesto, se deduce que la primera relación directa entre la gaita y el personaje de gallego se produce con la intermediación de los gallegos descritos en los textos de los villancicos, y se establece con otros tópicos para el personaje, como su ruralidad, pobreza y brutalidad, creando un arquetipo que será repetido por sucesivos autores que recurrirán al mismo cuando de hacer referencia a Galicia se trate. Lo que interesa en este trabajo es constatar el hecho de que la relación entre gaita y Galicia se produce hacia el último cuarto

⁷⁸ Ver anexos nº 6.

del siglo XVII en los textos de los villancicos, pues en el resto de fuentes literarias no se encuentran referencias al respecto hasta años después.

A pesar de lo anteriormente expuesto, esta relación tardará algún tiempo en trasladarse a la narrativa popular y en asignarse o identificarse con un área geográfica concreta como Galicia, ya que, en los villancicos consultados, los diferentes instrumentos se asignan a personajes concretos, y estos están organizados en diferentes estratos o capas sociales, no encontrándose en la literatura consultada que dichos instrumentos se asignen a una región o área geográfica determinada. El único punto en el que se establece un vínculo entre un instrumento y una provincia será entre el Txistu y las provincias de Vizcaya

Acaso convendrá también usar de varios instrumentos, según los sujetos heridos, y su clase en el mundo: al rústico, ó pastor, le podrá venir mejor que otro instrumento una flauta ó gaita: á la gente labradora y de servicio una guitarra, o violín, con aquellas sonatas o sonos que ellos suelen cantar; a las gentes de estrado, clave o viola, salterio, etc. En las Provincias de Vizcaya, en donde el común de las gentes gusta muchísimo del silbo de tres agujeros con el tamboril, yo les aplicaría este instrumento si por desdicha padeciesen tarantismo⁷⁹.

El anterior párrafo es una recomendación médica para tratar la picadura de tarántula mediante la música, donde se explica cuál es la más apropiada para remediar ese mal según las preferencias musicales de cada persona en razón de la clase social a la que pertenece, excepto para los habitantes de las provincias vascongadas, pues ellos parecen inclinados hacia un instrumento concreto. Sin embargo, no se establece ninguna referencia a una relación particular de la gaita con Galicia, ni de ningún otro instrumento que esté especialmente vinculado a un área geográfica concreta, por lo que se extrae, según este texto, que en esta época únicamente parece establecerse cierta relación directa o vinculante en el caso particular de la flauta de tres agujeros y el País Vasco. Lo que más interesa a este trabajo es que la gaita no aparece relacionada con un área geográfica específica.

Como conclusión a este apartado, se puede afirmar que los villancicos se constituyen como referencias fundamentales a la hora de comprender el proceso que relaciona, en primer lugar, el personaje del pastor con la gaita muy presente en fuentes iconográficas que representan la escena del Nacimiento con la gaita y, en segundo lugar, el hecho de que este, en los villancicos ibéricos, suele ser un gallego, que resulta ser el primer punto de encuentro entre ambos.

⁷⁹ Publicado por D.L.A.M. «Advertencias a la descripción de la tarántula» en *Memorial Literario* n.º. 73 (1788): 400, acceso el 23 de abril de 2023, <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0012146195&search=&lang=es>.

1.4 Traslación del personaje de gallego de los villancicos a la música escénica

Después de comprobar cómo se establece una relación directa en los villancicos entre el gallego y la gaita, se abre una nueva vía de investigación sobre la que, en el presente trabajo, tan solo se podrá ofrecer una primera y breve aproximación: la traslación del gaitero gallego a la tonadilla de finales del siglo XVIII e inicios del XIX. Se trataría, por lo tanto, de una desacralización del personaje surgido en los villancicos como indica Gándara Feijóo «A finales del Antiguo Régimen, era habitual que la identidad gallega fuese asociada fuera del noroeste peninsular a la ingenuidad, bondad, bucolismo e ignorancia»⁸⁰. Estos personajes, además de las características descritas, aportarán su idioma macarrónico: «las más antiguas tonadillas escénicas con gallegos incluyen ya el macarrónico del noroeste peninsular [...] probablemente, sea una herencia de los villancicos paralitúrgicos hispanos»⁸¹.

En el marco cronológico comprendido entre 1760 y 1804 se representan en Madrid 43 tonadillas que hacen referencia al personaje mencionado⁸². En cuanto a la gaita, sea este aerófono o cordófono, tal como sucedía en los villancicos dentro de las catedrales, se observa que este binomio, personaje e instrumento, se mantiene en lo que resultaría como continuidad civil del espectáculo religioso, es decir, los villancicos de las catedrales simplemente se trasladan a los teatros, pero la gaita no lo hace como instrumento musical sino en calidad de atributo adquirido por el personaje del gallego: «La gaita ocupa el primer puesto como instrumento vinculado a lo gallego en el teatro musical madrileño [...] la gaita no constituía exclusivamente un elemento sonoro, sino también una parte del *atrezzo*, presntándose sobre el escenario en vez de en lugar de la orquesta.»⁸³. En este punto conviene recordar la figura del tocador de gaita *Dumingo* o *Dumiño* que se mantendrá en el teatro madrileño como mínimo hasta 1861⁸⁴.

A partir de aquí se podría comenzar una línea de investigación importantísima a la hora de comprender qué es la música gallega para gaita y, en especial, la denominada muiñeira, que

⁸⁰ Javier Gándara Feijóo, «Entre lo autóctono y lo foráneo: el personaje gallego en la tonadilla» *Revista de Musicología*, enero - diciembre de 2022, Vol. 45, Nº1/2 (2022): 128.

⁸¹ Gándara Feijóo, «Entre lo autóctono y lo foráneo: el personaje gallego en la tonadilla», 132-133.

⁸² Gándara Feijóo, «Entre lo autóctono y lo foráneo: el personaje gallego en la tonadilla», 144-145.

⁸³ Gándara Feijóo, «Entre lo autóctono y lo foráneo: el personaje gallego en la tonadilla», 133-124.

⁸⁴ Anuncios, *El Contemporáneo*, Madrid, 11 de junio de 1861, acceso el 20 de mayo de 2023, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/viewer?oid=0003469070&page=4>.

será elevada a categoría simbólica en el siglo XIX en Galicia, junto al alalá y a la alborada. A este respecto se pueden establecer ciertas particularidades. Primero, el diferenciar cómo se interpreta cada vocablo, ya que gaita tendrá un significado más amplio, no sólo se refiere al instrumento físico, sino que alude a lo sonoro: «gaita y muiñeira designan dos elementos diferentes, aunque interrelacionados: mientras el primer vocablo aludía más bien a lo sonoro (que no tenía por qué ser exclusivamente gallego), y al instrumento musical, el segundo sustantivo se emplea para nombrar lo coreográfico»⁸⁵. Y segundo, comprender la influencia de la forma pastorela que desde el repertorio italiano pasará en el siglo XVII a estar presente en muchos villancicos siendo posible generador del tópico de muiñeira.

Las pastorelas y otras formas melódicas en compás de 6/8, habituales en este tipo de obras que acompañan al pastor tanto aquí como en Europa (especialmente en las músicas francesa e italiana del siglo XVII), pueden ser un interesante punto de partida para estudiar la relación entre formas musicales, sus motivos melódicos y patrones rítmicos, que son tópicos musicales fáciles de encontrar en las actuales formas de muiñeira. Una breve orientación al respecto puede verse en la propia definición de la voz pastoral en 1859:

PASTORAL: Es una composición de música destinada para bailes campestres de los pueblos dedicados á la vida pastoril. Esta música en su origen no fue sino unos aires sumamente sencillos tocados con gaita y con unos instrumentos llamados *torlorotos* con compás de dos tiempos ó de 6/8, pero más adelante las pastorelas se trabajaron más científicamente en Italia y en España principalmente, tomando por tipo las primeras canturias. Se dá tambien el nombre de pastorales á otras piezas de música que imitan el de los pastores, cantos populares que son de un género tierno y dulce.

Llámase tambien *pastoral* una pequeña ópera campestre, cuyos actores se suponen ser todos pastores. El argumento es una acción agradable y entretenida, sacado de las costumbres pastorales, por lo regular imaginario, y tomado de las fábulas de la edad de oro. El poeta no debe separarse en el poema del carácter de égloga, y la música debe pintar la sencillez de las costumbres que se cree tener los pastores⁸⁶.

Estos temas pastoriles, que constituyen un tópico en sí mismo, se pueden considerar como generadores de un corpus de lo que hoy se conoce como música tradicional, no solo de Galicia sino de otros lugares de la península, donde estas formas son reconocibles.

⁸⁵ Gándara Feijóo, «Entre lo autóctono y lo foráneo: el personaje gallego en la tonadilla», 138

⁸⁶ Carlos José Melchor, *Diccionario enciclopédico de la música, s.v.* «Pastoral» 343, acceso o 12 de mayo de 2023, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092618&page=1> .

The 18th-century “pastoral” tradition could even be described as the expression of a belief in natural or universal condition of shepherds, characterized by their supposed simplicity and their use of cornemuses and flutes. But if there is a similarity between perceptions of the Spanish *pastorela* and the *musette*, *siciliana*, *bergerie*, etc., is it possible also to see formal analogies? The answer is yes.⁸⁷.

Otro tema de investigación que puede seguirse desde lo observado en el transcurso de este trabajo es la aparición, en el año 1840, de anuncios en periódicos madrileños como *El católico*⁸⁸ y el *Diario de Madrid*⁸⁹ que ofrecen un género de música impresa bajo el título de *Gaita gallega*: «la gaita gallega, para piano, con acompañamiento ad libitum, de instrumentos pastoriles, á 5 rs. Se hallarán perfectamente grabados y estampados en los almacenes de música de esta corte»⁹⁰. Esto permitiría estudiar la transformación que desde los villancicos conduce a los escenarios de la tonadilla y, desde estos, a los salones privados de un género, la gaita gallega, que puede derivarse de estas raíces o bien proceder de los versos de copla de gaita gallega y de su correspondiente acompañamiento musical, que en el caso de ser a través de ciegos tendría a la zanfona como instrumento.

⁸⁷ Pilar Ramos López, «Pastorelas and the pastoral tradition in 18th-century Spanish villancicos», en *Devotional music in the Iberian World, 1450-1800: the Villancico and Related genres*. Tess Knighton, Álvaro Torrente, 302. New York: Ashgate Publishing, 2007, acceso el 20 de mayo de 2023,

[https://books.google.es/books?id=0y8rDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Devotional+music+in+the+Iberian+World,+1450-](https://books.google.es/books?id=0y8rDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Devotional+music+in+the+Iberian+World,+1450-1800:+the+Villancico+an+Related+genres&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiq1Zbr3cDiAhVGTBoKHxb0C_gQ6AEIKzAA#v=onepage&q=Devotional%20music%20in%20the%20Iberian%20World%2C%201450-1800%3A%20the%20Villancico%20an%20Related%20genres&f=false)

[1800:+the+Villancico+an+Related+genres&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiq1Zbr3cDiAhVGTBoKHxb0C_gQ6AEIKzAA#v=onepage&q=Devotional%20music%20in%20the%20Iberian%20World%2C%201450-](https://books.google.es/books?id=0y8rDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Devotional+music+in+the+Iberian+World,+1450-1800:+the+Villancico+an+Related+genres&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiq1Zbr3cDiAhVGTBoKHxb0C_gQ6AEIKzAA#v=onepage&q=Devotional%20music%20in%20the%20Iberian%20World%2C%201450-1800%3A%20the%20Villancico%20an%20Related%20genres&f=false)

[1800%3A%20the%20Villancico%20an%20Related%20genres&f=false](https://books.google.es/books?id=0y8rDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Devotional+music+in+the+Iberian+World,+1450-1800:+the+Villancico+an+Related+genres&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiq1Zbr3cDiAhVGTBoKHxb0C_gQ6AEIKzAA#v=onepage&q=Devotional%20music%20in%20the%20Iberian%20World%2C%201450-1800%3A%20the%20Villancico%20an%20Related%20genres&f=false) «La tradición “pastoral” del siglo XVIII podría incluso describirse como la expresión de una creencia en la condición natural o universal de los pastores, caracterizada por su supuesta sencillez y el uso de gaitas y flautas. Pero si existe una similitud entre las percepciones de las pastorelas españolas y la *musette*, *siciliana*, *bergerie*, etc., ¿es posible ver también analogías formales? La respuesta es sí.»

⁸⁸ Anuncios, *El Católico*, Madrid 24 de diciembre de 1840, acceso el 20 de mayo de 2023, [Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España \(bne.es\)](https://hemeroteca.bne.es/)

⁸⁹ Anuncios, *Diario de avisos de Madrid*, 15 de diciembre de 1840, acceso el 20 de mayo de 2023, [Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España \(bne.es\)](https://hemeroteca.bne.es/)

⁹⁰ *Ibidem*.

Capítulo 2. El gaitero gallego en la literatura y en los cancioneros: la consolidación de un estereotipo

Pretende el presente capítulo mostrar cómo se presenta el gaitero gallego bajo tres perspectivas diferentes: por un lado, en la literatura hispana bajo la observación de autores no gallegos, en segundo lugar, por autores gallegos en lengua gallega o castellana y en tercer lugar conocer qué contienen los cancioneros gallegos al respecto de este personaje. De esta forma se puede generar una visión desde distintos ángulos, la cual puede proporcionar información variada sobre el personaje estudiado, colaborando en la obtención de datos que facilitan el comprender el proceso seguido por este para situarse como referente musical en la cultura de Galicia.

2.1 Música, identidad y *galeguismo* en la creación de la figura del gaitero gallego.

Como se verá a lo largo de este apartado, el estereotipo de gaitero gallego se consolida en el siglo XVIII como consecuencia del desarrollo de técnicas de impresión que facilitan la publicación y difusión de textos e imágenes con características singulares⁹¹. Los estereotipos se verán «*convertidos nun concepto da psicoloxía social, adquiren una verdadeira difusión mediática*»⁹² de forma sincrónica a la creación del personaje en los villancicos. Su creación se debe a la existencia de un grupo estereotipador, que para el caso que nos ocupa serían los autores de textos de villancicos y la sociedad de la que forman parte, sobre un grupo que es estereotipado, en este caso los gallegos representados como pobres pastores incultos y tocadores de gaitas⁹³.

Esta asignación de estereotipos resulta de una percepción exógena, muchas veces sin que el grupo afectado tenga noción de la misma. Como afirma Gordon W. Allport, «*Os estereotipos son adquiridos en idades temperás, a miúdo antes dos individuos teren calquera coñecemento sobre os grupos que están sendo estereotipados*»⁹⁴, por lo que en un inicio la asignación de la

⁹¹ Alexandre Pérez Vigo, «O estereotipo antigalego na literatura española moderna» (Tesis Doctoral, Universidade da Coruña, 2020), 24, <http://hdl.handle.net/2183/28045>.

⁹² Pérez Vigo, «O estereotipo antigalego na literatura española moderna», 24. «convertidos en un concepto de la psicología social, adquieren una verdadera difusión mediática».

⁹³ Pérez Vigo, «O estereotipo antigalego na literatura española moderna», 25.

⁹⁴ Michael A. Hoog y Graham M. Vaughan, *Social Psychology* (New South Wales: Pearson, 2014), 50, citado en Alexandre Pérez Vigo, «O estereotipo antigalego na literatura española moderna» (Tesis Doctoral, Universidade da Coruña, 2020), 33. «Los estereotipos son adquiridos en edades tempranas, a menudo antes de los individuos tener cualquier conocimiento sobre los grupos que están siendo estereotipados».

singularidad del personaje del gaitero con Galicia pudo proceder de otros lugares de la península ibérica.

Esta forma de actuar responde a lo que el autor denominó «proceso de categorización», en cuanto a asignar determinados estereotipos a grupos humanos concretos⁹⁵. En dicho proceso Allport asigna cinco importantes características que pasan a constituir el prejuicio normal y resultan de ayuda a la hora de identificar personajes estereotipados: «la construcción de clases y agrupamientos para guiar ajustes, [...]; la categorización se asimila lo más posible al agrupamiento, [...]; la categoría nos permite identificar rápidamente un objeto por sus rasgos comunes, [...]; La categoría satura todo lo que contiene con iguales connotaciones ideacionales y emocionales, [...]; las categorías pueden ser más o menos emocionales, [...]»⁹⁶.

En la construcción de estos estereotipos, ejerce una notable influencia el mostrar particularidades lingüísticas, étnicas o nacionales. Todas ellas confluyen en los gallegos, con la imperiosa necesidad, por parte de estos, de establecer y reforzar tanto una identidad para formar parte de un grupo (endogrupo), como para apartarse y diferenciarse de otros (exogrupo), y así construir una realidad con límites claros entre el grupo interior y el exterior.

Para alcanzar este objetivo, que es la construcción de la diferencia, no es necesario que el estereotipo se ajuste a la realidad, pues, en su creación, la proyección de una imagen idealizada o modificada del otro es una constante. Esto se observa en los textos de la literatura gallega que fomentan al personaje en cuestión, ya que «*o estereotipo é una deformación máis ou menos interesada da realidade, é una especie de caricatura homoxeneizadora de persoas e grupos, resultando polo tanto de una fiabilidade dubidosa. Mais o estereotipo como concepto analítico en antropoloxía tamén ten una dimensión de noción estandarizada do diferencialismo cultural e social de un grupo determinado*»⁹⁷.

El momento en el que se consolida el estereotipo del gaitero gallego coincide con la atención que las élites culturales, políticas y sociales prestan al pueblo rural en cuanto

⁹⁵ Gordon W. Allport, *La naturaleza del prejuicio* (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires-Rivadavia, 1971), 35.

⁹⁶ Allport, *La naturaleza del prejuicio*, 35-37.

⁹⁷ Xosé Manuel González Reboredo, «A construcción de referentes de identidades etno-nacional. Algunas muestras sobre galicia», en *Etnicidade e nacionalismo. Simposio Internacional de Antropoloxía*, coordinador X. M. Gozález Reboredo (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2001), 226. «el estereotipo es una deformación más o menos interesada de la realidad, es una especie de caricatura homogeneizadora de personas y grupos, resultando por lo tanto de una fiabilidad dudosa. A pesar de esto, el estereotipo como concepto analítico en antropología también tiene una dimensión de noción estandarizada del diferencialismo cultural y social de un grupo determinado».

depositario de valores arraigados en la tradición. Como afirma Prat Ferrer, «para el intelectual del siglo XVIII, la clase media urbana era la portadora de la razón; gracias a la educación recibida, podía elegir sus creencias y tradiciones con libertad; esto hacía que se desarrollara en ella el pensamiento crítico y el individualismo. Los que componían el pueblo rural (*vulgus, peuple, folk*) en cambio eran los depositarios de la tradición»⁹⁸.

Para el caso del gaitero gallego se presentan dos particularidades que condicionan su recorrido histórico: primero, la necesidad de resaltar (o crear) una identidad o unos rasgos identitarios propios para Galicia y, segundo, la atención que recae sobre la música, pues será empleada como patrón diferencial que otorga una identidad singular y diferente a la de otros lugares con los que se pretende establecer una diferencia.

En la construcción o invención de una tradición para estas comunidades imaginadas, resultan fundamentales diversos procesos, entre los que se pueden destacar la consolidación de estereotipos lingüísticos y musicales a través de figuras folclóricas fácilmente identificables y asimilables por parte de la población⁹⁹. A pesar de que el siglo XVIII resulta decisivo a la hora de crear estereotipos que identifican clases sociales o particularidades de la población de diferentes lugares, especialmente de los periféricos, la intelectualidad española de aquel tiempo prestó poca atención a los mismos: «En España, la ilustración es una época en la que los intelectuales se alejan del pueblo y solo se fijan en él con ánimo reformador [...] en su afán por desterrar supersticiones y creencias vulgares»¹⁰⁰. En la misma época, los movimientos culturales germánicos comenzaron a apuntar ideas y teorías inspiradas por el pensamiento de Johann Gottfried Von Herder (1744-1803), para quien los cantos y relatos tradicionales nacían del alma o espíritu del pueblo (*Volksgeist*). Como afirma Xavier Andreu Miralles, «el verdadero carácter nacional de los pueblos no residía en sus élites instruidas (y afrancesadas), sino en un pueblo que había sido preservado a través de sus formas de vestir y comportarse, de sus diversiones o canciones, poemas y refranes. [...] Lo cierto es que acabaron identificándose con lo *nacional-popular* y convirtiéndose en modelos que podían ser imitados por los espectadores»¹⁰¹.

Pensamiento que, con el tiempo, ejercería una importante influencia también en la península ibérica. Como afirma Prat Ferrer, «El Romanticismo se desarrolló en momentos

⁹⁸ Prat Ferrer, *Bajo el árbol del paraíso*, 34.

⁹⁹ Hobsbawm y Ranger, *La invención de la tradición*. Anderson, *Comunidades imaginadas*.

¹⁰⁰ Prat Ferrer, *Bajo el árbol*, 47-48.

¹⁰¹ Andreu, *El descubrimiento de España* 59.

diferentes y con características diferentes en cada uno de los países europeos; sin embargo, en cuanto a la visión mítica, se puede decir que todos los románticos rompieron con la idea anterior de que el mito es producto de la ignorancia o de la idolatría. Para los románticos, el mito se convirtió en fuente de verdad»¹⁰². Verdad que, en el caso de Galicia, será encarnada por el gaitero gallego y por su música, elementos ambos a destacar.

A pesar de ello, para la creación de un estereotipo no basta con la intencionalidad de los autores involucrados en el nacimiento del mismo, se necesita una participación amplia de élites sociales, culturales y políticas que contribuyan además con la creación de una narrativa nacional. «Para entender este proceso, resulta esencial situarlo en sus contextos políticos y literarios, así como tener en cuenta que dichos autores no se limitaron a aceptar sin más el estereotipo, sino que lo disputaron e intentaron fijar su significado»¹⁰³, así se construyó una narrativa galaica que hizo del gaitero gallego uno de sus principales protagonistas en calidad de referente identitario.

A partir de este momento comienza un proceso de exacerbación de la diferencia, pues «*o nacionalismo, froito dunha sociedade liberal-industrial, necesita de componentes de raíz étnica para establecer diferencias que xustifiquen a existencia de nación*»¹⁰⁴. Para ello se consolida la creación de nuevas tradiciones, inventadas como refuerzo necesario para construir una identidad particular y dotarla de contenido específico.

Para la creación de una tradición inventada no se precisa de un proceso dilatado, pues este «incluye tanto las «tradiciones» realmente inventadas, construidas y formalmente instituidas, como aquellas que emergen de un modo difícil de investigar durante un período breve y mensurable, quizá durante unos pocos años, y se establecen con gran rapidez»¹⁰⁵. Como se ha visto en el capítulo precedente, la popularización del estereotipo del gaitero gallego se produce a través de los villancicos de los siglos XVII y XVIII, sin embargo, su consolidación en el territorio gallego se produce con posterioridad a estos espectáculos musicales. Por lo tanto, a partir de una realidad que parece ser poco relevante se amplifica e institucionaliza una práctica que pasa a tener carga de veracidad.

¹⁰² Prat Ferrer, *Bajo el árbol*, 55.

¹⁰³ Prat Ferrer, *Bajo el árbol*, 212.

¹⁰⁴ Xosé Manuel González Reboredo, «A construcción de referentes de identidades etno-nacional. Algunas mostrás sobre Galicia», 208. «el nacionalismo, fruto de una sociedad liberal-industrial, necesita de componentes de raíz étnica para establecer diferencias que justifiquen la existencia de nación».

¹⁰⁵ Hobsbawm y Ranger, *La invención de la tradición*, 7.

La «tradición inventada» implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abiertamente o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que busca inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición [...] normalmente intentan conectarse con un pasado histórico que sea adecuado [...] sin embargo, en la medida que existe referencia a un pasado histórico, la peculiaridad de las «tradiciones inventadas» es que su continuidad con éste es en gran parte ficticia. El objetivo y las características de las «tradiciones» incluyendo las inventadas, es la invariabilidad¹⁰⁶.

Esta invariabilidad a futuro debe estar siempre fundamentada en el pasado, pretendiendo una antigüedad suficiente para constituirse en manifestación consolidada desde tiempos pretéritos. En este proceso, la participación de las élites culturales y sociales del siglo XIX resultó ser fundamental, pues utilizó «la historia como legitimadora de la acción y cimiento de la cohesión del grupo»¹⁰⁷. Como se verá más adelante, la literatura de la época propone una antigüedad desproporcionada tanto para el instrumento como para el personaje del gaitero gallego a pesar de que, como observa Hugh Trevor-Roper para el caso de las Tierras Altas de Escocia «su instrumento es la gaita. Este aparato, al cual atribuyen gran antigüedad, es de hecho básicamente moderno»¹⁰⁸.

La búsqueda en el pasado responde a una necesidad mediante la cual se pretende legitimar el discurso de la diferencia, así «*O pasado social sexa o pasado legado nos documentos o una tradición oral considerada como una auténtica historia viviente, concretado baixo a forma dunha narración que selecciona certos trazos do pasado considerados como pertinentes, constitúe un elemento fundamental como base do sentido de identidade de calquera comunidade social*»¹⁰⁹.

Esta necesidad de atribuir antigüedad a la situación cultural de la música en Galicia será elaborada en dos presupuestos que corresponden con la perspectiva que emana de las dos fuerzas políticas más representadas en Galicia durante el siglo XIX: tradicionalistas y liberales.

¹⁰⁶ Hobsbawm y Ranger, *La invención de la tradición*, 8.

¹⁰⁷ Hobsbawm y Ranger, *La invención de la tradición*, 19.

¹⁰⁸ Hugh Trevor-Roper, «La invención de la tradición: La tradición de las Highlands en Escocia», en *La invención de la tradición* (Barcelona: Crítica S.A., 2002), 23.

¹⁰⁹ Luis Costa Vázquez, «Música e galleguismo: estratexias de construción dunha cultura nacional galega a través do feito musical», en *Etnicidade e nacionalismo. Simposio Internacional de Antropoloxía*, coordinador X. M. Gozález Reboredo (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2001), 257. «El pasado social sea el pasado legado en los documentos o una tradición oral considerada como una auténtica historia viviente, concretado bajo la forma de una narración que selecciona ciertos trazos del pasado considerados como pertinentes, constituye un elemento fundamental como base del sentido de identidad de cualquier comunidad social».

Por un lado, en la obra de Manuel Martínez Murguía, teórico y líder del regionalismo liberal¹¹⁰, «la teoría celtista aparece más elaborada y constituida ya en mito explicativo de la nacionalidad gallega»¹¹¹. Su relato carece de fundamento y verosimilitud, pero, aun así, es empleado y desarrollado con una finalidad concreta: «para Murguía el pasado no interesa como modelo real, sino sólo en cuanto que proporciona un relato mítico operativo para la acción social bajo modelos contemporáneos»¹¹².

Por otro lado, Alfredo Brañas, teórico del regionalismo tradicionalista, se centra en la época medieval, donde el *Pergamino Vindel* o las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X se convierten en referentes culturales desde los que construir la identidad actual¹¹³. «En consonancia con su credo católico-tradicionalista, la Edad Media se erige en la auténtica edad de oro, y ya no como un mero lugar retórico, como lo pueda ser el pasado prehistórico, sino como un modelo de una realidad “políticamente militante, estratégicamente activa”»¹¹⁴.

Como afirma Costa Vázquez: «*A explicación da música de Galicia partindo dos tópicos do celtismo e do medievalismo, convértense nunha constante que se verá definitivamente reforzada coas achegas dos autores ligados ó medio eclesiástico [...] conformándose un primeiro corpus de literatura etnográfica que toma como obxecto a música de tradición oral, someténdoa a un intenso proceso de folclorización*»¹¹⁵.

Se puede decir que las dos corrientes destacan el peso del gaitero gallego, Murguía lo hace potenciando y singularizando su música: (alboradas y muiñeiras), es decir, de forma indirecta, pero con contundencia; mientras que Brañas hace referencia al personaje de forma directa, pero sin excesivo ímpetu.

¹¹⁰ Justo Beramendi, *De provincia a nación. Historia do galeguismo político* (Vigo: edicións Xerais de Galicia, 2007), 231.

¹¹¹ Costa Vázquez, «Música e galleguismo estratexias de construción dunha cultura nacional galega a través do feito musical», 116.

¹¹² Costa Vázquez, «Música e galleguismo estratexias de construción dunha cultura nacional galega a través do feito musical», 118.

¹¹³ Beramendi, *De provincia a nación...*, 231.

¹¹⁴ *Ibíd.*, 118.

¹¹⁵ Costa Vázquez, «Música e galleguismo estratexias de construción dunha cultura nacional galega a través do feito musical», 258. «La explicación de la música de Galicia partiendo de los tópicos del celtismo y del medievalismo, se convierten en una constante que se verá definitivamente reforzada con las aportaciones de los autores ligados al medio eclesiástico [...] conformándose un primero corpus de literatura etnográfica que toma como objeto la música de tradición oral, someténdola a un intenso proceso de folclorización».

2.1.1 La música como potenciador de identidades

Todos estos aspectos contribuirán en la construcción del gaitero gallego como estereotipo necesario que aúne las características esenciales de la población sobre la que se erige en representante simbólico:

La música ha sido siempre un elemento de primordial importancia en la definición y en la formación de la identidad de todos los pueblos, y es mucho más verdadera a partir del siglo XIX, cuando se dio, paralelamente al declive de los grandes imperios, el despertar de las naciones en Europa y el descubrimiento y valorización de la música popular. El recorrido por el folclor ha servido para definir los nuevos estilos musicales propios de las naciones emergentes y, al mismo tiempo, para formar y reforzar el sentimiento nacional que encuentra una de sus más relevantes expresiones justo en el canto popular. Mientras tanto, tal fenómeno, bien conocido por todos los sociólogos, antropólogos y etnomusicólogos, vale para todos los pueblos y para todos los tiempos.¹¹⁶

En este punto se puede hablar de lo imaginario y de lo que este término aglutina «Lo imaginario es la “imagen” que un grupo o comunidad proyecta de su identidad»¹¹⁷, y esa proyección puede incluso condicionar la propia identidad, pues esta puede crearse después de proyectada y así imponer sobre un territorio unas formas de cultura que en realidad no existen en él, pero son de interés para la construcción de la identidad colectiva de la nación. Aquí se puede aportar la idea de que «una música no es étnica por naturaleza, sino que lo deviene»¹¹⁸.

Una vez formada esa imagen procede su difusión y estabilización sobre ámbito territorial y «será entonces cuando se avive el *imaginario nacional*: [...] se recuerda su folclore. Sus fiestas cíclicas, su religiosidad popular etc., idealizando la ingenua y honesta alegría de vivir de sus gentes.»¹¹⁹. Este proceso es imaginado y fomentado por los más relevantes intelectuales: «*Murguía, Brañas, Risco, Otero Pedrayo, etc., buscará na nosa tradición componentes para*

¹¹⁶ Enrico Fubini, «Identidad y diversidad: la música como elemento primario en la formación de la identidad judía», en *Música e identidades: una lectura interdisciplinaria*, coord. María José Sánchez Usón, Mara Lioba, Juan Carvajal, Gonzalo de Jesús Castillo Ponce (Madrid: Plaza y Valdés S. L., 2016), 15.

¹¹⁷ Ángel Aguirre Baztán «La construcción del imaginario nacional», en *Etnicidade e nacionalismo. Simposio Internacional de Antropoloxía*, coordinador X. M. Gozález Reboredo (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2001), 133.

¹¹⁸ Josep Martí «Música e identidade, una introducción a la problemática», *Trans* (2) (1996):2, <http://hdl.handle.net/10261/38546>.

¹¹⁹ Aguirre Baztán «La construcción del imaginario nacional», 134.

*construir una teoría da identidade, é decir, una teoría da diferenca*¹²⁰, para esto recurren a la ruralidad y a sus manifestaciones folclóricas como cantos, danzas, trajes y creencias y de este modo «*chegaron a imaxina-lo pobo galego como un corpo único dotado tamén de alma propia. O cúmulo de datos recompilados foron sometidos a un labor de sistematización, interpretación e selección*»¹²¹ y se seleccionan de modo preferente los que pueden aportar diferencia o singularidad. Así, se le asocia a Galicia su principal paradigma en la idea del celtismo y la totalidad de atributos asociados al mismo; naturalmente, la gaita y el gaitero forman parte de este concepto. «*En Murguía están xa ben diferenciados os tres tipos de referentes analóxicos que se manterán no galleguismo ata 1936: a) As nación célticas (Bretaña, Gales, Escocia, Irlanda), irmás de sangue, de espírito e en parte de cultura, con quen aínda hoxe non faltan os paralelismos mais diversos*»¹²².

Los procesos de construcción de estas ideas imaginadas necesitan ser redefinidas:

El concepto de “imaginario” nace en el contexto de la oposición romántica al racionalismo ilustrado. Se ha hecho notar que el racionalismo “tiene por tradición constante devaluar ontológicamente la imagen y psicológicamente la función de imaginación, maestra de error y falsedad”. Para los románticos, sin embargo, lo imaginario se vivencia y se siente a través del “retrato-imagen” de la identidad histórica, construida por el entrecruzamiento y hasta la confusión de la ficción legendaria (deseo), que es elevado a la categoría de “voluntad de ser” historia real¹²³.

La necesidad de construir universos imaginados, potenciadores de presupuestos endogámicos y esencialistas, lleva a la creación de un personaje con raíz en el mundo rural, cuya cultura presenta oposición a la idea del urbanismo propio de la sociedad industrial naciente en la segunda mitad del siglo XIX, y la música popular ocupará un papel relevante en este proceso de dotar de valores etnicitarios exclusivos a la idea de nación incipiente. «La “lengua oral” y el *Volkskunde* o folclore, las canciones [...] formarían uno de los rasgos más fuertes de la identidad cultural»¹²⁴. A ello se debe sumar la delimitación de un territorio perfectamente

¹²⁰ González Reboredo, «A construcción de referentes de identidades etno-nacional. Algunhas mostrás sobre Galicia», 232. «Murguía, Brañas, Risco, Otero Pedrayo, etc., buscará en nuestra tradición componentes para construir una teoría de la identidad, es decir, una teoría de la diferencia».

¹²¹ *Ibidem*, 233. «llegaron a imaginar el pueblo gallego como un cuerpo único dotado también de alma propio. El cúmulo de datos recopilados fueron sometidos a una labor de sistematización, interpretación y selección».

¹²² Beramendi, *De provincia a nación...*, 199. «En Murguía están ya bien diferenciados los tres tipos de referentes analógicos que se mantendrán en el galleguismo hasta 1936: la) Las naciones célticas (Bretaña, Gales, Escocia, Irlanda), hermanas de sangre, de espíritu y en parte de cultura, con quien aún hoy no faltan los paralelismos más diversos»

¹²³ Aguirre Baztán «La construcción del imaginario nacional», 135

¹²⁴ Aguirre Baztán «La construcción del imaginario nacional», 144.

demarcado y limitado: «El *imaginario* de la “tierra madre” aún está presente en los nacionalismos actuales, donde el etno-territorio y la lengua sobre todo se constituyen en lugares privilegiados de identidad»¹²⁵. Estas características se encarnarán en el personaje del gaitero gallego al imaginarlo portador del idioma diferencial, tanto a nivel lingüístico como musical, y de un territorio al que se circunscribe, es decir, los límites administrativos de Galicia, pues se hace tan exclusivo para la intelectualidad regional que parecería no existir en otros lugares.

Un último rasgo servirá de colofón para que el personaje del gaitero gallego sea portador de todos los elementos imaginarios necesarios, y este será el del ruralismo unido al folclore (aunque en la realidad, como se verá, los gaiteros gallegos no son tan rurales como se pretende): «Pero este *imaginario rural* del nacionalismo romántico, construido según la idea de que los campesinos vivían en un “paraíso rural incontaminado y honesto” y que llevó a glorificar su folclore fue un producto de los intelectuales y escritores urbanos»¹²⁶.

El siguiente paso será la imposición del personaje seleccionado sobre el territorio, como elemento identitario que, a partir de ese momento, será consolidado como referente aunque en esos lugares no se tuviese conocimiento de su existencia pasada. Esta idea es mencionada por Josep Martí en relación con la *Sardana* y Cataluña, donde la intelectualidad impone esta danza en territorios catalanes en los que no había conocimiento de la misma: «finalmente vendría el paso definitivo que la consagrará como símbolo de la identidad catalana, al mismo tiempo que -precisamente a causa de su nueva significación- la difundía por todo el territorio y le impediría el paso más allá de las fronteras administrativas de Cataluña.»¹²⁷.

2.2 La aparición del personaje del gaitero gallego.

La literatura jugó un papel fundamental en el surgimiento del personaje del gaitero gallego. De acuerdo con Miralles, creo que los materiales literarios tienen capital importancia como difusores y estabilizadores del mito. Por ello, «Los historiadores no pueden renunciar a explorar los imaginarios sociales del pasado, y de que la ficción es un lugar especialmente apropiado para adentrarse en ellos»¹²⁸. Además, es importante recordar que, en el período

¹²⁵ Aguirre Baztán «La construcción del imaginario nacional», 145.

¹²⁶ Aguirre Baztán «La construcción del imaginario nacional», 145.

¹²⁷ Martí, «Música y etnicidad una introducción a la problemática», 5.

¹²⁸ Andreu, *El descubrimiento de España*, 14.

romántico, a menudo la creación de un mito forma parte del proceso de construcción de una identidad nacional:

En las primeras décadas del siglo XIX la idea de la literatura, y en general, de las artes, eran a la vez expresión del espíritu nacional y el principal modelador de las costumbres [...] un proyecto de construcción cultural de la nación española que se desplegó paralelamente a la progresiva articulación de una esfera pública nacional. Los escritores, pintores, músicos e historiadores españoles participaron de forma activa en aquel proceso, del que se sabían principales responsables. Su preocupación por la nación fue constante, como fueron sus vínculos con la política [...] los hombres (y mujeres) de letras se consideraban miembros de una «aristocracia del talento» llamada a transformar la sociedad española¹²⁹.

La capacidad de transformar la fantasía en realidad ha sido una constante en la historia de la literatura: personajes o situaciones nacidas de la imaginación, a fuerza de repetidas, generan creencias que terminan siendo verdades, y realidades concretas donde no existían. «*Os propios estados-nación fixeron amplo uso de trazos de orixe étnica para logra-las súas metas uniformadoras mediante a súa imposición ó conxunto*»¹³⁰. En la creación de referentes nacionales, la literatura juega un papel destacado: «algunos autores han subrayado, a partir de aquí, la íntima relación existente entre nación y narración, así como la particular relevancia de la literatura, y en general, de otros géneros narrativos como la historia en la forja de naciones»¹³¹, ya que «la literatura funcionó como un altavoz del historicismo romántico»¹³².

En definitiva, para comprender la creación del gaitero gallego y su vínculo especial con Galicia, no basta relacionar el personaje con los villancicos de los siglos XVII y XVIII; también se deben explorar las fuentes literarias decimonónicas para observar la difusión y consolidación del estereotipo. Como escribe González Roboredo en mérito a otras figuras, «para explicar cómo aquellos personajes acabaron siendo los más propiamente nacionales es importante atender a la cronología. La identificación de toreros, majos, gitanas o contrabandistas con ese mundo andaluz y castizo había ido ganando fuerza en la literatura «popular» desde finales del siglo XVIII [al igual que ocurre con el personaje gaitero gallego] [...] Hubo que esperar además a la segunda mitad del siglo para que aquellas figuras alcanzasen su mayor difusión y su

¹²⁹ Andreu, *El descubrimiento de España*, 118.

¹³⁰ Xosé Manuel González Roboredo, «A construcción de referentes de identidad nacional», 209. «Los propios estados-nación hicieron amplio uso de trazos de origen étnica para lograr sus metas uniformadoras mediante su imposición al conjunto».

¹³¹ Andreu Miralles, *El descubrimiento de España*, 17.

¹³² Andreu Miralles, *El descubrimiento de España*, 18.

definitivo reconocimiento como *nacionales*»¹³³. Así, es en la literatura donde se afianza esta idea en detrimento de otras comunidades que no prestan especial atención a este personaje a pesar de contenerlo en sus actividades y áreas geográficas concretas.

Las élites literarias crean un personaje con un aura de exclusividad, cuando la realidad documental apunta a que este existe con los mismos usos y funciones en otras zonas peninsulares durante el siglo XIX, lo que también aparece recogido en su literatura, aunque sin adquirir rasgos diferenciadores como sí ocurre en Galicia.

El poder de la literatura en la consolidación de estos personajes ha sido tratado desde la llamada imagología, «una rama de la literatura comparada, se ha defendido que es en la ficción literaria donde los estereotipos nacionales se formulan, perpetúan y difunden en primer lugar y de forma más efectiva»¹³⁴, por lo que la consulta de fuentes literarias para observar qué contienen sobre el gaitero gallego resulta pertinente. A continuación, se discute la presencia del gaitero tanto en la literatura hispana como en la gallega.

2.2.1 El gaitero gallego en la literatura hispana.

El personaje del músico gaitero no es exclusivo de la literatura que hace referencia a Galicia; a veces lo podemos encontrar en otros lugares de la península ibérica tocando un instrumento que puede llevar o no el adjetivo de gallego, como se aprecia en el siguiente fragmento de José María Pereda publicado en 1872: «y para orquesta se ajustaron, por horas, un violinista y un gaitero trashumantes, de los muchos que había en la romería, [...] al gaitero, que era de suyo más torpe; pero en cambio sabía tocar el “Ay, ay, ay, mutillac”»¹³⁵. El texto describe el uso del instrumento en latitudes que no se corresponden con Galicia, pues el título de la pieza musical que conoce el gaitero («Ay, ay, ay, mutillac») está en euskera, con lo que tendríamos un gaitero en Cantabria tocando un tema vasco. Este pasaje, que podría ser un ejemplo de multiculturalidad, se aporta como una más de las referencias posibles para indicar

¹³³ Andreu Miralles, *El descubrimiento de España*, 209-210.

¹³⁴ Andreu, *El descubrimiento de España*, 19-20.

¹³⁵ José María de Pereda, *Los bailes campestres. Esbozos y rasguños* (Madrid: Imprenta de M. De Tello 1881), 176.

la existencia, en otras latitudes, del instrumento y su uso en funciones similares a las que se observan en Galicia.

Para investigar las referencias al gaitero gallego en la literatura hispana resulta de enorme utilidad el sistema que proporciona la Bdh, pues permite establecer hipótesis acerca de la popularidad del personaje, y observar el contexto en el que este se enmarca. El período seleccionado para esta búsqueda abarca desde el año 1671, fecha de la referencia conocida más temprana en la que se menciona literalmente a la gaita gallega, hasta el 1904, cuando se produce la primera grabación discográfica del instrumento. Debido a la gran cantidad de referencias obtenidas (297), se procede a dividir el estudio detallado de su contenido en dos períodos temporales: el primero desde 1671 a 1868, por tener menor densidad en cuanto a referencias, puede ser abordado en conjunto, el segundo desde 1869 hasta 1904, por la cantidad de obras y particularidades que hacen conveniente diferenciar y matizar contenidos.

Para comprender mejor la importancia del gaitero gallego se han elaborado dos tablas, una para cada período, que contienen los resultados de la búsqueda del vocablo gaitero mediante los sistemas de la Bdh. De este modo se aprecian las diferencias cuantitativas entre el uso genérico del vocablo gaitero y cuando este va acompañado del adjetivo gallego, de forma que sirve para obtener una cierta perspectiva de la presencia de cada personaje. Para la elaboración de dichas tablas se han usado únicamente autores españoles. Los gallegos serán estudiados de forma singular. Igualmente, se han excluido los villancicos, pues han sido estudiados en el respectivo apartado.

Tabla 3, Presencia del vocablo Gaitero en obras literarias entre 1671-1868, Fuente Bdh.

Período	Obras que mencionan Gaitero	Obras que mencionan Gaitero gallego
1671-1868	69	6

Se observa que, en el primer período estudiado, que abarca noventa y siete años, las obras literarias que hacen mención de un gaitero en su contenido son muy superiores a aquellas que singularizan a este músico con el denominativo de gallego. De entre ellas se han seleccionado diversas obras por presentar particularidades que merecen un comentario específico.

Si analizamos con detalle el contenido de las obras proporcionadas por este sistema de búsqueda en periodos más detallados, hay resultados singulares como es el uso de una frase muy repetida que hace mención del gaitero de Bujalance, lo que constituye un tópico ya que se convierte en refrán, por lo que al no tener relación con el personaje estudiado resultan de utilidad inversa, es decir como referencia de que no hay datos del gaitero gallego y sí de otros gaiteros, es decir cuando no hay datos, lo que hay es datos e de que no los hay¹³⁶.

En los años comprendidos entre 1837 y 1845 los sistemas de búsqueda de la Bdh, aportan seis obras sobre las que procede detenerse. A pesar de que cuatro de ellas no tienen relación con Galicia, interesa su contenido, ya que puede ser de utilidad para comprender mejor qué era el personaje del gaitero en la España de la época, y por ello procede comentar sus particularidades,

La primera de las obras de este período es *El asno ilustrado* (1837), en ella se hace mención a la gaita zamorana¹³⁷. A pesar de estar avanzado el siglo XIX, y el denominativo gaita gallega consolidado, aún quedan autores que emplean dicho término. Sigue *Colección de refranes y locuciones familiares de la lengua castellana, con su correspondencia latina*¹³⁸, donde figura como autor F. N. A pesar de hacer referencia a la gaita y gaitero en cinco ocasiones, ninguna está relacionada con Galicia ni con el gaitero gallego. La siguiente, *Historia y descripción de la ciudad de La Coruña*, de Enrique de Vedia (1845), menciona el vocablo gaitero, pero resulta ser el nombre de un puente de la Coruña¹³⁹. El último de los libros que ofrece la Bdh para este período es *Colección de refranes, adagios y locuciones proverbiales con sus explicaciones e interpretaciones* (1845) y hace mención a frases en las que aparece el término gaitero, pero sin relación al gaitero gallego ni a Galicia¹⁴⁰. Además de lo mencionado, este sistema de búsqueda presenta otras dos obras en las que se menciona el término gaita y gaitero gallego con claridad, una es *Los españoles pintados por sí mismos* y *Los niños pintados por ellos mismos*, de las que se hará referencia pormenorizada más adelanteeste trabajo.

¹³⁶ “El gaitero de Bujalance un maravedí porque empiece y diez porque acabe”.

¹³⁷ Manuel Lozano Pérez, *El asno ilustrado* (Madrid: imprenta Nacional, 1837), 313, acceso el 17 de abril de 2023, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000053907&page=1>.

¹³⁸ F.N., *Colección de refranes y locuciones familiares de la lengua castellana, con su correspondencia latina* (Barcelona: Librería de Juan Oliver, 1841), 18, 39, 159, acceso el 18 de abril de 2023, <http://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000120665>.

¹³⁹ Enrique de Vedia, *Historia y descripción de la ciudad de La Coruña* (La Coruña: Domingo Puga, 1845), 104, acceso el 18 de abril de 2023, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000070704&page=1>.

¹⁴⁰ Anónimo, *Colección de refranes, adagios y locuciones proverbiales con sus explicaciones e interpretaciones* (Madrid: imprenta de Ignacio Boix, 1845).

por su contenido, de las obras comprendidas entre los años 1851 y 1856, cabe mencionar las siguientes. La primera en orden cronológico es el *Diccionario del dialecto gitano* (1851) reedición del publicado en 1848, figurando como autor A. de C., aquí aparece el vocablo -gaitero («el que hace o toca la gaita») y gaita («instrumento que se toca mucho en Galicia») con una descripción de su morfología, lo que asegura que se trata de un instrumento de viento¹⁴¹. En la siguiente obra, *Por seguir a una mujer, Viaje en cuatro cuadros* (1852), se menciona al gaitero gallego, aunque el dialecto usado es claramente el bable, con lo que parece que el término es un genérico que se emplea con independencia del origen del músico¹⁴². En otro lugar del texto se repite el vocablo gaitero, sin hacer mención a ningún adjetivo geográfico, por lo que dicho autor podría estar usando «gaitero gallego» como forma universal de referirse a un músico, que toca un instrumento con bolsa de aire, aunque no de Galicia. En el *Diccionario manual o vocabulario completo de las lenguas castellana catalana: obra única en su clase y escrita en la presencia de los mejores diccionarios* (1853) obra de Santiago Ángel Saura, figura la entrada «gaitero», que traduce como *cornamuser* pero sin referencia a gaitero gallego de forma concreta¹⁴³.

En los resultados del año 1864, figura una mención a la gaita gallega, en la obra de José María de Pereda, *Escenas montañosas*, que proporciona datos de interés para ilustrar la historia del instrumento en la península. De entre ellos, en primer lugar, se puede destacar la escena en la que se describe la participación de una gaita en la celebración de una misa y por parte de un intérprete ciego «Y un ciego gaitero acompañaba con su ronco instrumento al señor cura en sus cánticos [...] la gaita siguió tocando en el coro»¹⁴⁴.

Además, esta obra presenta cuatro menciones a la gaita, entre los que destaca la siguiente «viendo en la Virgen del Puerto a un madrileño tocar la gaita gallega»¹⁴⁵, ya que se hace referencia a que el intérprete del instrumento denominado gaita gallega no es natural de Galicia, sino madrileño.

¹⁴¹ Anónimo, *Diccionario del dialecto gitano: origen y costumbres de los gitanos* (Barcelona: [sin información editorial], 1851), 136, acceso el 19 de abril de 2023, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000193782&page=1>.

¹⁴² Luis Olona, *Por seguir a una mujer, Viaje en cuatro cuadros* (Madrid: Círculo Literario Comercial, 1852), 21, 23, acceso el 19 de abril de 2023, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000113781&page=1>.

¹⁴³ Santiago Ángel Saura, *Diccionario manual o vocabulario completo de las lenguas castellana catalana: obra única en su clase y escrita en la presencia de los mejores diccionarios* (Barcelona: Librería de Esteban Pujal), 295, acceso el 19 de abril de 2023, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000137125&page=1>.

¹⁴⁴ José María de Pereda, *Escenas montañosas: colección de bosquejos de costumbres tomados al natural* (Madrid: A. De san Martín, 1864), 331.

¹⁴⁵ Pereda, *Escenas montañosas: colección de bosquejos de costumbres tomados al natural*, 15.

Además, se han consultado dos obras pictóricas del período que presentan escenas relativas a la fiesta que se celebra en los alrededores de la ermita de la Virgen del Puerto de Madrid. La primera es obra de Juan José Martínez Espinosa natural de Cádiz, quien en 1856 pinta la referida escena que cuenta con la presencia de dos músicos gaiteros en diferentes planos de la obra¹⁴⁶. Igualmente, Manuel Rodríguez Guzmán natural de Sevilla, quien pinta en 1857 la citada escena, en la que presenta un músico de gaita en primer plano¹⁴⁷. Si se tiene en cuenta la temporalidad de la publicación de Pereda (1864), parece que el instrumento denominado por este autor gaita gallega sería susceptible de ser interpretado en Madrid por músicos madrileños en condiciones similares a las que se podían dar en Galicia.

Si hacemos una recapitulación de lo presentado hasta ahora, la mención directa al gaitero gallego es muy escasa; por lo tanto, si se usan los anteriores datos como termómetro de la popularidad del personaje, su popularidad parece ser tenue para un período temporal que abarca la mayor parte del siglo XIX.

A partir de 1869 se produce un punto de inflexión en cuanto al incremento de obras que mencionan gaita y gaitero, quizá por el considerable aumento de referencias literarias publicadas, por lo que procede resaltar este aspecto.

Tabla 4, Presencia del vocablo Gaitero en obras literarias 1869-1904, Fuente Bdh.

Período	Obras que mencionan Gaitero	Obras que mencionan Gaitero gallego
1869-1904	197	25

De este período de treinta y cinco años de duración, se pueden destacar algunas obras que, por las escenas que presentan, pueden ilustrar, dentro de la fantasía literaria propia de estos textos, particularidades llamativas sobre el gaitero y su oficio. Uno de ellos se encuentra dentro del catálogo de la *Exposición Regional de Lugo 1877* y hace referencia al cuadro de Antonio

¹⁴⁶ Puede verse en el siguiente enlace: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-del-puerto/c4b23d27-ff9b-4ffd-9659-35b610d456c2>.

¹⁴⁷ Puede verse en el siguiente enlace: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/baile-campestre-en-la-virgen-del-puerto/1385b91b-a09a-4076-b2e1-d5a6a64ff0aa>.

Jaspe Moscoso que representa a un gaitero y a un tamborilero¹⁴⁸. Este pretende ser una representación del gaitero llamado Farruco de Montrove, pero el músico retratado y su instrumento son zurdos, cuando en la realidad el instrumento que se conserva y que perteneció al referido gaitero, en su morfología, es completamente diestro.

También se hace referencia al “*gaitero en Galicia*” dentro de la descripción del oficio de tamborilero (tocador de flauta de tres agujeros y tambor), esta cita se encuentra en la obra *Aires del norte* de Francisco Arechávala de 1882¹⁴⁹.

En la obra de 1883 de Ricardo Becerro de Bengoa *De Palencia a La Coruña* se hace referencia al encanto que los gallegos sienten por la gaita, presentándose como especialmente atractiva para estos¹⁵⁰.

En la obra *La Abuela* de Ricardo de la Vega de 1884, se menciona la «*gaita gayega*»¹⁵¹ en un contexto que debe ser destacado, pues la escena no transcurre en Galicia y el gaitero no indica procedencia, simplemente se hace mención a que el gaitero toca el instrumento conocido como gaita «*gayega*», y no parece ser natural de Galicia.

En el prólogo de la obra *Sacramento y concubinato: novela original de costumbres contemporáneas* de 1884, se vuelve a repetir la escena anteriormente mencionada relativa a la Virgen del Puerto de Madrid, pero en esta ocasión se modifica el músico de gaita que en lugar de ser madrileño como en el anterior pasa ahora a ser un gallego que toca la gaita¹⁵².

La siguiente obra que menciona al gaitero gallego, y que merece un breve comentario, es de 1887, de la autoría de José Ortega Munilla, y de ella se debe aportar, en lo que al personaje se refiere, dos importantes peculiaridades «No lejos un gaitero infla el pellejo de la gaita, un tamborilero repiquetea con los palillos sobre el parche y un bombo descarga de minuto en

¹⁴⁸ Exposición Regional de Lugo en 1877: Catálogo general de expositores y premios adjudicados: resultado del certamen literario (Lugo: Imprenta de Antonio Villamarín, 1877), 153. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000173886&page=1>

¹⁴⁹ Francisco Arechávala, *Aires del norte* (Madrid: Librería de Antonio San Martín, 1882), 163, acceso el 11 de abril de 2023. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000273458&page=1>

¹⁵⁰ Ricardo Becerro de Bengoa, *De Palencia a La Coruña* (Palencia: Alonso y Z. Menéndez, 1883), 202, acceso el 10 de abril de 2023, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000110461&page=1>.

¹⁵¹ Ricardo de la Vega, *La Abuela* (Madrid: administración Lirico-Dramática, 1884), 10 acceso el 11 de abril de 2023, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000103581&page=1>.

¹⁵² Antonio de Trueba, prólogo a *Sacramento y concubinato: novela original de costumbres contemporáneas* (Valencia: Imp. De Manuel Alufe, 1884), XV. Acceso el 14 de abril de 2023, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000048246&page=1>.

minuto sus ensordecedoras detonaciones»¹⁵³. Esta escena es interesante, pues consolida la presencia y uso del bombo como acompañante de la gaita, asunto que se creía más tardío pero que en este trabajo se aclara mediante este y otros ejemplos que acreditan su uso con anterioridad a lo que en la actualidad se pensaba. La siguiente anotación se refiere a la estereotipación de la muiñeira como género musical típico asociado a las interpretaciones de gaita «Suena la gaita, repica el tambor, zumba el bombo, y la *muiñeira clásica* desenvuelve en el aire sus arabescas melodías»¹⁵⁴.

También existe referencia al gaitero gallego en la obra de Joaquín de Arévalo con el siguiente texto: «Una gaita se oía á los lejos á bordo de uno de aquellos vapores. Una gaita y un tamboril que, acompasados, poéticos sublimes, entonaban una melodía de nuestra tierra. Aquello era gallego puro»¹⁵⁵.

Obra de este período que aporta información a destacar es el *Diccionario legislativo de la contribución industrial y de comercio*, ya que en la voz gaitero se muestra este oficio como común a diferentes lugares de España, sin especial atención al caso del gaitero gallego: «GAITERO. El que tiene por oficio tocar la gaita. Oficio lucrativo en muchos pueblos de España, ni figura en la tabla de exenciones, ni en ninguna de las tarifas, y en nuestra opinión debiera incluirse en la tarifa 4. a, artes y oficios.»¹⁵⁶.

Igualmente, en la obra *Más luz de verdad histórica sobre Felipe II El Prudente y su reinado* se menciona entre los cuadros de los aposentos de Felipe II, el de un intérprete de gaita gallega, con lo que esta forma de denominar al instrumento parece habitual a pesar de que el cuadro pueda representar una gaita de cualquier otro lugar¹⁵⁷.

¹⁵³ José Ortega Munilla, *Mares y montañas: Vigo, San Sebastian, Panticosa, Linares, Los Pirineos, Bilbao* (Madrid: Imprenta de Fortanet, 1887), 17, acceso el 14 de abril de 2023, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000090271&page=1>.

¹⁵⁴ Ortega, *Mares y montañas*, 17.

¹⁵⁵ Joaquín de Arévalo, *Ocios de camarote* (La Coruña: Andrés Martínez, 1888), 176, acceso el 15 de abril de 2023, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000086590&page=1>.

¹⁵⁶ Andrés de Cortina y Vallecillo, *Diccionario Legislativo de la contribución industrial y de comercio* (Albacete: Imprenta Y librería de Don Sebastián Ruíz, 1892), 46 S. V. Gaitero, acceso el 16 de abril de 2023, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000167641&page=1>.

¹⁵⁷ José Fernández Montaña, *Más luz de verdad histórica sobre Felipe II El Prudente y su reinado: con documentos inéditos y descripción novísima del Escorial* (Madrid: Librería católica de D. Gregorio del Amo, 1892), 645, acceso el 15 de abril de 2023, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000144924&page=1>.

La obra *Opúsculos literarios* (1895) menciona «gaitero gallego»¹⁵⁸ dentro de un apartado que curiosamente corresponde al clarinete.

En la obra de Alfonso Pérez Nieva *Por las Rías Bajas* (1900), se menciona el personaje del gaitero gallego en dos ocasiones¹⁵⁹. En una hace referencia al gaitero de Ventosela [Xan Míguez] acompañado por el de Carballiño [Rogelio Rodríguez], personajes reales existentes en el período al que corresponde la novela. Dentro del mismo párrafo se presenta la escena de tres gaitas tocadas al unísono, cosa que puede deberse a la fantasía literaria, pues no se conoce tal escena ni cabe la posibilidad, con los instrumentos habituales de la época, el obtener un sonido mínimamente agradable, a pesar de que en el texto se describe como «de una suavidad inconcebible, candorosa, de singular timidez.»¹⁶⁰. En la segunda de las citas al gaitero gallego describe la escena de un idílico baile en atrio de un templo después de la celebración religiosa.

Como conclusión a este apartado la presencia del personaje del gaitero en diferentes obras del período consultado, pero en referencia al gaitero gallego, se comprueba que su presencia es muy escasa. En el último tercio del siglo XIX parece ser más abundante la mención al referido personaje, y cabe decir que este estereotipo del gaitero gallego en la literatura española de autores no gallegos, se presenta bajo tópicos establecidos que, a fuerza ser repetidos crean la idea de verosimilitud.

2.2.2 El gaitero gallego en la literatura gallega o de autores gallegos

Una vez observada la presencia cuantitativa del gaitero gallego en la literatura hispana procede investigar su recurrencia en obras de autores naturales de Galicia, tanto en lengua castellana como gallega, pero atendiendo no a la cantidad de menciones, sino al contenido de los textos y cómo es presentado el personaje del gaitero gallego. Esto permitirá constatar su trayectoria a la luz del impulso recibido bajo la perspectiva identitaria que la creciente corriente política de tendencia regionalista primero, y nacionalista después, proporciona. Como se verá, la estabilización y difusión de los tópicos inherentes a la figura del gaitero gallego ha de atribuirse a la labor de literatos nacionalistas que, mediante la construcción y repetición

¹⁵⁸ Manuel Milá y Fontanals, *Opúsculos literarios* (Barcelona: Librería de Álvaro Verdaguer Imprenta Barcelona, 1895), 517, acceso 18 de abril de 2023, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000057309&page=1>

¹⁵⁹ Alfonso Pérez Nieva, *Por las Rías bajas* (La Coruña: Andrés Martínez, 1900), 177-178.

¹⁶⁰ Pérez Nieva, *Por las Rías bajas*, 177.

estereotipada del personaje, consiguieron su consagración como referente musical de Galicia. A continuación, se presentan las aportaciones de los principales autores en el orden cronológico de la edición de los textos, pues así se percibe la variación que puede sufrir el personaje en el transcurso del tiempo.

2.2.2.a Antonio Neira de Mosquera (1823-1854)

Neira de Mosquera es, sin duda, el autor que marca un punto de inflexión en lo que se refiere a la invención del personaje. De hecho, se le puede considerar el gran creador del estereotipo y el referente privilegiado del que beben autores posteriores. El historiador Julio Vázquez Castro ha realizado diversos trabajos académicos en torno a este autor, en los que destaca su poco rigor documental y su exuberante fantasía a la hora de tratar temas históricos¹⁶¹. Sin embargo, en su época, Neira de Mosquera disfrutó de cierta autoridad en cuanto a asuntos de historia, ya que era poseedor de una Real Orden Satisfactoria y del título de corresponsal de la Real Academia de la Historia¹⁶², por lo que sus trabajos tuvieron «una extraordinaria acogida [...] los trabajos llamados históricos de Neira, que por entonces eran casi los únicos que se publicaban acerca de las cosas de Galicia bajo la forma de novela, más apropiado y agradable para la inteligencia del vulgo lograban con éxito el descaro de hacer pasar un engendro inverosímil por una relación verídica»¹⁶³.

Mediante estas historias, deudoras de una fantástica, deformada e interesada visión romántica de la realidad, lograba agradar a sus lectores:

Neira era una de nuestras glorias literarias más puras, una especie de “mesías” que abrió los ojos a la juventud de su época, que le descubrió el amor por Galicia y que en ésta también había castillos, lagos, torneos y toda la épica legendaria propia del mundo romántico: nosotros reconocíamos en el Sr. Neira una superioridad intelectual inmensa [...] pues sus leyendas de Galicia, si bien eran defectuosas, pálidas é insustanciales, tenían para nosotros el encanto de ser gallegas, de hablarnos de nuestro país... de hacer en fin real y positivo aquel mundo lejano de

¹⁶¹ Julio Vázquez Castro, «El rey de los incensarios: Víctor Hugo y el redescubrimiento romántico del Botafumeiro», *Abrente: Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes*, n.º. 40 (2008): 149-186, acceso el 19 de abril de 2023,

<https://www.academiagallegabellasartes.org/gestor/archivos/06JulioVazquezCastro.pdf>.

¹⁶² Vázquez Castro, «El rey de los incensarios: Víctor Hugo y el redescubrimiento romántico del Botafumeiro», 151.

¹⁶³ Vázquez Castro, «El rey de los incensarios: Víctor Hugo y el redescubrimiento romántico del Botafumeiro», 152.

las novelas de Walter Scott y D'Arlinecourt [...] enseñó Galicia á conocerse y respetarse á sí misma, á enaltecer la memoria de sus ilustres muertos¹⁶⁴.

Esta fórmula de unificar historia y fantasía fue la que guió su proceso creativo en el mundo literario, y el resultado fue un buen número de leyendas que, aún en la actualidad, se consideran reales a pesar de haber sido fruto de su imaginación. Entre estas destacan las consabidas leyendas del *Botafumeiro* y del *Santo dos croques*, las cuales están totalmente integradas en el imaginario histórico de santiagueses y gallegos, contando incluso con absoluto viso de veracidad. Sin embargo, Neira de Mosquera jamás asumió la pretensión de historiar fielmente los acontecimientos. Como el mismo explica, «Nosotros hemos formulado un sistema simultáneo de escribir la historia con las galas de la fantasía y los apuntamientos de los archivos y de las bibliotecas, proporcionando al fondo de las crónicas, la forma de las leyendas»¹⁶⁵. Fue al amparo de esta forma tan personal como poco rigurosa de historiar que tuvo lugar el alumbramiento del estereotipo del gaitero gallego dentro de la obra *Los españoles pintados por sí mismos*¹⁶⁶, creada a semejanza de su homóloga francesa *Les français peints par eux mêmes*¹⁶⁷ y publicada en dos volúmenes en los años 1843 y 1844.

Se trata de obras que se adscriben al costumbrismo, género que, como escribe María Isabel Jiménez Morales, encontró su momento de esplendor en el Romanticismo histórico a pesar de las resistencias de la crítica¹⁶⁸. En el tomo segundo, se encuentra un capítulo titulado «El gaitero gallego», donde se pueden situar los orígenes de los tópicos estudiados. Tópicos que dignifican al intérprete y que anteriormente no existían, ya que, como se ha visto en los villancicos y tonadillas escénicas, el personaje del gallego con su gaita solía ser burdo, rural y vulgar en extremo, lo cual parece acercarse más a la realidad, pues, como se verá más adelante,

¹⁶⁴Vázquez Castro, «El rey de los incensarios: Víctor Hugo y el redescubrimiento romántico del Botafumeiro», 152.

¹⁶⁵Antonio Neira de Mosquera, *Monografías de Santiago* (Santiago de Compostela: Ara Solis-Consorcio de Santiago, 2000), 229, citado en Julio Vázquez Castro, «El rey de los incensarios: Víctor Hugo y el redescubrimiento romántico del Botafumeiro», *Abrente: Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes*, n.º. 40 (2008): 157.

¹⁶⁶ Antonio Neira de Mosquera, «El gaitero gallego», en *Los españoles pintados por sí mismos*, ed. por Ignacio Boix (Madrid: Ignacio Boix, 1844), 176-189.

¹⁶⁷ Léon Curmer ed., *Les français peints par eux mêmes: Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle* 9 volúmenes (París. L. Curmer editor. 1840-1842),

¹⁶⁸ María Isabel Jiménez Morales, «Los Españoles pintados por sí mismos (1843-1844): una mirada masculina al universo femenino» en *Aldaba*, vol. 28 (1996): 286, acceso el 20 de abril de 2023, http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Aldaba-1996-28-5090/espanoles_pintados.pdf.

en esa época en Galicia el gaitero se caracteriza por vivir en la miseria y usar el instrumento prácticamente para mendigar.

Del personaje descrito por Neira de Mosquera se pueden destacar algunas particularidades. El autor comienza el texto hablando de la antigüedad del personaje mediante el adjetivo «antediluviano», término con el que lo arraiga de forma atávica al territorio. Establece comparaciones con otros gaiteros, de Cataluña, Aragón, Zamora, León; e incluso menciona al repetido y habitual personaje tocador de gaita en la romería de la Virgen del Puerto de Madrid, en este caso ciego y mal intérprete de una «muyñeira» [Sic.], para proseguir con una referencia al gaitero de la Catedral de Santiago y sus ropajes característicos, acordes a la estética del vestir propia de la solemnidad litúrgica.



Ilustración 3, Gaitero de la catedral de Santiago de Compostela, Fuente Museo de Pontevedra,

En cuanto a la descripción del músico, este es presentado como un galán: «tipo marcado, genuino, independiente, hombre de buen humor, presumidillo, galante [...] El Gaitero está en

este juego [...] viste de corte, y enamorar es su empleo [...] y entretanto ¿qué hace el Gaitero? Papel de galán duende. Enamorar á una doncella de cien piruetas y mil guiñeos»¹⁶⁹, «El mueve todos los corazones, anima todas las edades, inspira todas las pasiones»¹⁷⁰. Su indumentaria tiene que ser acorde al personaje: «buena chaqueta, campanudo pantalón, chaleco de grana que le viene de perlas y negro botín». Su carácter es «símbolo de la alegría y de la devoción [...] resorte principal de variadas sensaciones en las que se confunden lo místico y lo profano [...] *trovador* de aventuras amorosas [...] píndaro picaresco de la comarca [...] Oconell filarmónico de ocho leguas a la redonda»¹⁷¹. Este tópico será repetido constantemente en obras posteriores creando un mito perfecto, portador de los más destacados valores y atributos necesarios en todo referente identitario de esa categoría.

Neira de Mosquera le atribuye incluso la beneficencia nada velada de ser el representante de la identidad más genuina mediante afirmaciones rotundas como: «El Gaitero Gallego como hombre de estado reasume en su abonada persona las aficiones del contorno: sus palabras forman el *comité* de reputaciones de la comarca, y con él se consultan siempre las medidas administrativas ó judiciales que quiere promover la inteligente municipalidad del distrito.»¹⁷². Igualmente se hace descripción de un amplio capital cultural depositado en los conocimientos de este músico, los cuales difícilmente pueden casar con la realidad del músico rural ágrafo e inculto.

El gaitero gallego está dotado, en la imaginación de Neira de Mosquera, de la capacidad de ser inmutable ante el paso del tiempo, cualidad reservada a auténticos mitos, «El Gaitero por lo regular no tiene edad [...] siempre es joven y alegre»¹⁷³. Sin embargo, en las fuentes constata una realidad bien diferente: su edad comprobada mediante los datos presentes en los documentos que conforman el Catastro de Ensenada¹⁷⁴ suele ser avanzada y vive en condiciones lamentables.

En cuanto a su repertorio, Neira de Mosquera recurre al tópico de la «muyñeira», pero también incluye otros géneros poco galaicos como el «fandango, aires serios sobre motivos de

¹⁶⁹ Jiménez Morales, «Los Españoles pintados por sí mismos (1843-1844): una mirada masculina al universo femenino», 183.

¹⁷⁰ Jiménez Morales, «Los Españoles pintados por sí mismos (1843-1844): una mirada masculina al universo femenino», 178.

¹⁷¹ Neira de Mosquera, «El gaitero gallego», 177.

¹⁷² Neira de Mosquera, «El gaitero gallego», 178.

¹⁷³ Neira de Mosquera, «El gaitero gallego», 179.

¹⁷⁴ Manuel Garrido Rodríguez, «Ourense 1752-1753: A realidade musical desde o catastro de Ensenada. Entre o relixioso e o profano» (Trabajo de fin de estudios, Conservatorio Superior de Música de Vigo, 2022), 142-143.

jota aragonesa [...] impulsando a el Gaitero a que toque de vez en cuando el himno de Riego»¹⁷⁵. Posteriormente hace mención de «la tierna y campesina *alborada*»¹⁷⁶, melodía que no participa de ninguna de estas características, pues ni resulta tierna ni campesina: se trata de una obvia licencia literaria.

En cuanto a la ruralidad del repertorio que circulaba en la época, se debe traer a colación la idea expresada por el musicólogo Xoan Manuel Carreira quien, en relación con la opereta cómica *El tío Caniyitas o el Mundo Nuevo de Cádiz*, afirma que «no había hombre de pueblo y hasta niño [en Galicia], al que no se oyera en las calles o en los talleres tararear los principales motivos de la zarzuela»¹⁷⁷, como muestra de que el repertorio rural podría ser menos preceptivo de lo que se le supone, y que la influencia de la música de moda del momento podría formar parte del mismo. Esto suele ser habitual en contextos tradicionales.

También se debe hacer mención a un apunte relativo a las características musicales del instrumento: este «renueva de cera algún punto que él destierra de la escala musical»¹⁷⁸, es decir, corrige la afinación. Es característica de los instrumentos de esta época, especialmente en el *punteiro*, tubo encargado de producir la línea melódica, que no se ajusten con precisión al rigor de las escalas de la música académica de la Europa Occidental. Los gaiteros más colonizados por este sistema musical y con la finalidad de satisfacer la demanda de melodías de moda procedentes de otros géneros y estamentos musicales, podían corregir dichas imprecisiones mediante el uso de diferentes artilugios, modificando la construcción inicial del instrumento y obligándolo a responder a sonoridades más acordes con el rigor académico.

También resulta singular la mención a diferentes gaiteros que resultan habituales en las fuentes de la literatura hispana de siglos pasados; por un lado, el gaitero de Bujalance tan presente en multitud de refranes y, por otro, destaca poderosamente la mención al gaitero de Ontoria¹⁷⁹, referido con asiduidad en obras de diversos autores entre los que destaca Lope de Vega.

¹⁷⁵ Garrido Rodríguez, «Ourense 1752-1753: A realidade musical desde o catastro de Ensenada. Entre o relixioso e o profano», 179.

¹⁷⁶ Garrido Rodríguez, «Ourense 1752-1753: A realidade musical desde o catastro de Ensenada. Entre o relixioso e o profano», 183.

¹⁷⁷ Xoan Manuel Carreira, «Centralismo y periferia en el teatro español del siglo XIX», en José López-Calo, Ismael Fernández y Emilio Casares (Coordinadores), *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en salamanca, 29 de octubre- 5 de noviembre de 1985*, vol. 2 (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987), 160, citado en *El descubrimiento de España* Xavier Andreu Miralles (Barcelona: Penguin Random House Editorial, 2016), 282.

¹⁷⁸ Andreu, *El descubrimiento de España*, 180.

¹⁷⁹ Andreu, *El descubrimiento de España*, 182.

En ocasiones, el texto presenta imprecisiones musicales fruto del poco rigor con el que se ha atendido a estas particularidades, como se observa en el siguiente ejemplo: «El tamborilero que tan poco caso hago de él, le sigue con el *pandeiro* á las espaldas, como mochila de soldado»¹⁸⁰. El *pandeiro*, instrumento cuadrado que se tañe con las manos, no aparece nunca usado por el tamborilero como acompañante del gaitero, ya que este emplea un tambor cilíndrico. Sin embargo, la forma del pandero colocado a las espaldas casa perfectamente con la idea de la cuadrada mochila de soldado de aquella época, con lo que parece que el autor toma recurso descriptivo fruto de su imaginación carente de veracidad.

Otro elemento que figura en el texto es la situación que se produce dentro de la iglesia cuando el gaitero, en su condición de músico, participa de la liturgia. Allí se describe cómo este emplea dos instrumentos, la gaita y la flauta. No proporciona el texto detalles en cuanto a qué tipo de flauta, pero bien pudiese ser la de tres agujeros, pues no es extraña esa dualidad interpretativa que aún hoy en día se conserva en amplias zonas de la frontera entre Portugal y España.

Mediante este capítulo, Neira de Mosquera establece las características estereotipadas del personaje del gaitero gallego que serán referenciadas y repetidas hasta la saciedad, elevando a la categoría de mito a un personaje que, en la realidad, solía vivir una situación económica y social poco privilegiada, y obteniendo un mínimo de prestigio únicamente por participar de forma preferente en manifestaciones religiosas. A pesar de que su competencia en música académica no parece muy solvente, ni los instrumentos que se han conservado de este período facilitan la interpretación de escalas regladas, se beneficiaba de algunas características de la gaita: la posibilidad de tocarla en situaciones donde prima el desplazamiento, y el hecho de ser audible en ese contexto debido a su potente volumen, siendo muy útil su presencia en las procesiones como solemnizador musical del acto procesional.

2.2.2.b Xoán Manuel Pintos (1811-1876)

Autor literario y violinista, Pintos escribe en el año 1853 una obra que se constituirá en referente para la cultura gallega: *A gaita gallega*¹⁸¹. Su función principal es servir de manual

¹⁸⁰Andreu, *El descubrimiento de España*, 183.

¹⁸¹Isabel Rei Samartim, «A guitarra na Galiza» (tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2020), 426.

de lengua, así como dejar constancia de ciertos usos y costumbres populares. En ella se cita el término *gaitero* como personaje de la obra, veinticuatro veces en las doscientas dieciséis páginas del texto. Este gaitero, bajo el nombre de *Cristus* y acompañado de su gaita, conduce la narración convirtiéndose en el personaje más relevante de la misma, lo que proporciona información en cuanto a su relevancia social, pues en realidad se erige en portador de la idiosincrasia gallega y de esta facultad recibe su reconocimiento «*A mellor copa ou rosquilla / Ou de viño o mellor neto / Non ha de ser para ninguén / E ha de ser para o gaitero*»¹⁸². Al músico de gaita se le atribuyen características propias del estereotipo que se pretende ensalzar, como *valente*, *garrido*, etc., así como la consabida característica de galán «*E a muiñeira coa sua moza / que as ten todas o gaitero*»¹⁸³.

En cuanto a tópicos musicales figuran los habituales, pero resulta interesante constatar el número de menciones que recibe cada género: la muiñeira es citada en cuatro ocasiones, el fandango en cinco y la alborada en una ocasión, lo que resulta curioso para unos géneros que se pretenden destacar como esencia del repertorio gallego. A este respecto sorprende que el término *alalá* no tenga mención en esta obra, pues Murguía, años más tarde, lo destacará como uno de los más importantes referentes musicales.

2.2.2.c Rosalía de Castro (1837-1885)

La siguiente de las obras que menciona al personaje del gaitero gallego es *Cantares gallegos*¹⁸⁴ de Rosalía de Castro (1863). Este texto paradigmático para la literatura gallega incluye nueve menciones a la gaita y dos al *gaitero*. El término gaitero (en castellano) es usado en dos ocasiones, mientras que la mención a la gaita gallega aparece en un único poema y el diminutivo *gaitiña* aparece en siete ocasiones.

Destaca el poema número siete por estar dedicado al personaje del gaitero gallego. Como se puede apreciar, este contiene todos los tópicos que el estereotipo creado por Neira de Mosquera presenta: galán sin igual, elegante y atractivo.

¹⁸² Xoán Manuel Pintos, *A gaita gallega* (Pontevedra: Imp. De D. José y D. Primitivo Vilas, 1853), 11, acceso el 25 de abril de 2023, <http://biblioteca.galiciana.gal/es/consulta/registro.do?id=8425>. «La mejor copa o rosquilla / O de vino el mejor baso / No ha de ser para nadie / Y ha de ser para el gaitero».

¹⁸³ Pintos, *A gaita gallega*, 11. «y la muiñeira con su novia / que las tiene todas el gaitero».

¹⁸⁴ Rosalía de Castro, *Cantares gallegos* (Vigo: J. Compañel, 1863),136, acceso el 12 de marzo de 2023. <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000058968>.

*Un repoludo gaitero
De pano sedán vestido,
Com' un príncipe cumprido.
Cariñoso e falangueiro,
Antr'os mozos o, pirmeiro
E nas cidades sin par,¹⁸⁵*

La característica de preeminencia y orgullo implícito en el personaje queda patente en los versos «*Sempre pó la vila entraba / Con aquel de señorío, / Sempre con poxante brío*»¹⁸⁶. El resto del poema se resume en destacar sus habilidades como conquistador:

*Todas por él reloucaban,
Todas por él se morrian,
S' ó tiñan cerca, sorrian,
S' ó tiñan lonxe, choraban:
[...]
Elas louquiñas bailaban
E por xunta d' el corrían,
Cegas cegas que non vian
[...]
Todas, todas namoradas
Deranll' ó seu pensamento¹⁸⁷.*

La autora recurre igualmente a tópicos musicales estereotipados como la muiñeira y la alborada epitome de la música gallega para autores del XIX, sin hacer ninguna referencia a otros géneros¹⁸⁸.

Dentro del contenido de esta obra destaca también el poema titulado «La gaita gallega»¹⁸⁹, que no es obra de Rosalía de Castro sino del autor salmantino Ventura Ruíz de Aguilera, quien, en lengua castellana, envía y dedica un poema a Manuel Murguía, marido de Rosalía de Castro, datado en 1860. La autora responde a este poema con otro bajo el título de «A gaita Galega»¹⁹⁰. En el primero de estos dos poemas, el autor salmantino comienza con los versos «Cuando la

¹⁸⁵ Castro, *Cantares gallegos*, 33. Un «repoludo» gaitero / De paño de seda vestido / Como un príncipe apretado / Cariñoso y hablador / Entre los mozos el primero / Y en las ciudades sin par».

¹⁸⁶ Castro, *Cantares gallegos*, 33. «siempre por la villa entraba / Con aquel de señorío / Siempre con pujante brío».

¹⁸⁷ Castro, *Cantares gallegos*, 34-35. «Todas por él enloquecían / Todas por él se morían / si lo tenían cerca sonreían / si lo tenían lejos lloraban [...] Ellas loquititas bailaban / y a su lado corrían / Ciegas...ciegas que no veían / [...] Todas, todas enamoradas / le dieron su pensamiento».

¹⁸⁸ Castro, *Cantares gallegos*, 67, 79.

¹⁸⁹ Castro, *Cantares gallegos*, 131.

¹⁹⁰ Castro, *Cantares gallegos*, 135.

gaita gallega / el pobre gaitero toca,»¹⁹¹. En el poema se percibe cierto pesimismo en cuanto a la situación social de Galicia, y los adjetivos empleados en la descripción «pobre gaitero» están muy lejos del estereotipo que se repite en los textos de autores gallegos.

Ante este poema, Rosalía de Castro responde con el segundo de los anteriormente mencionados. Dicho poema trata de confirmar que el pesimismo se debe a la deficiente situación social de Galicia. En cuanto a la mención al gaitero gallego, en esta ocasión no se trata del mito descrito en el poema número siete antes referido, sino que recurre a repetir la característica de pobre «*Aunque contenta á gaitiña / O pobre gaitero toca,*»¹⁹². En cuanto a los tópicos musicales contenidos en este poema solo figura mención a la alborada, uno de los dos géneros estereotipados por la literatura del período.

2.2.2.d Emilia Pardo Bazán (1851-1821)

Como escritora naturalista, en su extensa obra Emilia Pardo Bazán presta atención a tipos populares. Muchas de las acciones que describe transcurren en Galicia y, por ello, el personaje del gaitero gallego y de la gaita están presentes. Además, Pardo Bazán se desarrolla como escritora cuando el personaje y las referencias al instrumento y a su música han conformado la idiosincrasia del gaitero gallego y su vínculo con Galicia. En diversos estudios sobre la presencia del folclore en la obra de Pardo Bazán se hacen constar las características de este personaje, siempre presentado como «seductor y donjuanesco»¹⁹³, arquetipo muy de utilidad para describir diferentes escenas en las que se trata de ensalzar al personaje del gaitero como héroe popular.

En *Los pazos de Ulloa* (1886), se hace mención del personaje del gaitero gallego en diferentes contextos. La primera de las escenas en las que se presenta narra los momentos previos a una procesión, cuando «en el atrio, tapizado de hierba, se oía al gaitero templar prolijamente el instrumento»¹⁹⁴. Se trata, por lo tanto, de la celebración religiosa solemnizada

¹⁹¹ Castro, *Cantares gallegos*, 135.

¹⁹² Castro, *Cantares gallegos*, 137. «Aunque contenta la «gaitiña» / El pobre gaitero toca».

¹⁹³ Marisa Sotelo Blanco, «Emilia Pardo Bazán y el folclore gallego», en *Garoza: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, n.º. 7, (2007): 299, acceso el 25 de abril de 2023, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2377987>.

¹⁹⁴ Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa* (Madrid: R. Velasco imprenta, 1887), 60, acceso el 22 de abril de 2023, [Biblioteca Digital Hispánica \(bne.es\)](https://www.bne.es).

mediante la participación musical del gaitero, lo que a su vez le confiere cierta preeminencia o relevancia social a este.

La siguiente mención describe lo que sucede en la misa, y aquí podemos hablar de intertextualidad, pues parece que esta escena está relacionada con una similar descrita por Neira de Mosquera: «El gaitero, prodigando todos sus recursos artísticos, acompañaba con el punteiro desmangado de la gaita y haciendo oficios de clarinete. Cuando tenía que sonar entera la orquesta, mangaba otra vez el punteiro en el fol; así podía acompañar la elevación de la hostia con una solemne marcha real, y el post-communio con una muiñeira de las más recientes y brincadoras»¹⁹⁵. En la obra de Mosquera se menciona la flauta, en esta el *punteiro* tocado como clarinete, es decir soplando directamente en la doble caña del instrumento sin concurso de la bolsa de aire. en un contexto muy similar.

Continúa la autora con la descripción de cuanto sucede en una fiesta y, a la hora de referirse al momento de la comida, presenta al gaitero acompañado de otros músicos, probablemente los que hacían su trabajo en el interior del templo «cuando el gaitero y los demás músicos vinieron á reclamar su parva ó desayuno»¹⁹⁶. La siguiente aparición del gaitero se realiza bajo la condición de donjuán «¿V. se ha fijado en el gaitero que tocó hoy en la misa? / ¿Un buen mozo con patillas? / - Cabal. Le llaman el *Gallo* de mote. Pues dicen si la acompaña ó no por los caminos.»¹⁹⁷.

La descripción del personaje mediante comportamientos propios de la característica de galán será repetida en futuras apariciones dentro de la obra «el haber sorprendido cierto anochecer, cerca del pajar, á Sabela y al gallardo gaitero entretenidos en coloquios más dulces que edificantes»¹⁹⁸. Y como consecuencia de esta situación sobreviene que «Primitivo me juró y perjuró que la muchacha se iba á casar con el gaitero de Naya...»¹⁹⁹, esta situación bajo la que se presenta al gaitero vuelve a repetirse «Además tuve ocasión de persuadirme de que, en efecto, el gaitero y Sabela... tienen... trato.»²⁰⁰.

¹⁹⁵ Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, 61.

¹⁹⁶ Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, 63.

¹⁹⁷ Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, 75.

¹⁹⁸ Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, 143.

¹⁹⁹ Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, 154

²⁰⁰ Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, 155.

En *La madre naturaleza*²⁰¹, obra de 1887, la presencia del gaitero gallego se produce en circunstancias que reiteran sus características donjuanescas: «Este labrador, que ahora anda hecho un caballero, siempre de tiros largos, se llama el Gallo de apodo, y nadie le conoce sino por el apodo ó por el Gaitero de Naya, porque lo fué; y el remoquete de Gallo se lo pusieron sin duda por lo bien plantado y arrogante mozo, que lo es»²⁰². Además de esta característica, se asocia al personaje un poder de naturaleza más extensa ya que se le proporciona ascenso en la escala social, conseguido desde su posición relevante como músico:

No vayan Vds. á figurarse que desde el entronizamiento del Gallo y sus útiles reformas, encaminadas á acrecentar el decoro y representación de los Pazos, ó al menos de la mayordomía, se hubiese suprimido el teitulión [...] La autoridad del buen ex-gaitero se empleaba en alejar mañosa ó explícitamente de allí á la gentuza [...] desde el primer día significó el Gallo, con toda su autoridad de sultán y marido, la orden de expulsión [...] si tales fuesen los deseos del insigne rey del corral.²⁰³

La relevancia social adquirida, su poder efectivo no hacen sino elevar la categoría del personaje.

En la novela *De mi tierra*, publicada en el año 1888, el personaje del gaitero gallego aparece repitiendo los tópicos consabidos:

las anteriores las romerías con tan gayo colorido pintadas, la alborada cuyas notas breves y regocijadísimas parecen gorjeos con que las aves saludan á la aurora, la cómica silueta del gaitero, Tenorio engañador de nenas, y otras mil cosas no menos genuinas y gallegas, son, lo repito, la sal sabrosa, la miel de panal nuevo que los versos de Rosalía destilan.²⁰⁴

Posteriormente describe la celebración de un certamen por un lado, presenta al jurado que debe decidir sobre tal competición «el jurado elegido para otorgar el premio al gaitero que con su rústico instrumento hiciese más primores.»²⁰⁵; por otro, y es lo realmente interesante, describe el público presente que se arremolina entorno al concurso:

²⁰¹ Emilia Pardo Bazán, *La madre naturaleza* (Madrid: Agustín Avrial, Imprenta de la compañía de imprentas y librerías, 1892), acceso de 22 de abril de 2023, [Biblioteca Digital Hispánica \(bne.es\)](https://www.bne.es).

²⁰² Bazán, *La madre naturaleza*, 115.

²⁰³ Bazán, *La madre naturaleza*, 297.

²⁰⁴ Emilia Pardo Bazán, *De mi tierra* (A Coruña: Tipografía de la Casa de Misericordia, 1888), 31.

²⁰⁵ Bazán, *De mi tierra*, 69.

Rodeaba el pabellón del jurado multitud inmensa, que empujándose, apretándose y con oscilaciones de marea que sube, nos iba encerrando en un círculo cada vez más estrecho, sin que bastasen a impedirlo las reiteradas advertencias de unos cuantos señores y agentes encargados de conservar el orden y hacer respetar el recinto destinado al tribunal, del que Valentín Lamas formaba parte. Aquella masa de gente que se nos venía encima sofocándonos y quitándonos la respiración, no nos molestaba, sin embargo, tanto como parece á primera vista, porque su oleada era la del entusiasmo, y á pesar de su afán por ganar terreno, y al par que se empujaba y atropellaba entre sí, no se atrevía á empujarnos á nosotros, pero, mecánicamente, nos reducía, nos ahogaba.²⁰⁶

En esta descripción se traslada información sobre la importancia del certamen e, indirectamente, la relevancia y categoría social adquirida por el gaitero gallego que resultase vencedor: «á cuanto la tierra produce, de alegres vaticinios respecto á la habilidad de los gaiteros y al buen efecto que en mí iban á producir sus agrestes melodías.»²⁰⁷. Se observa cómo el personaje es tratado como héroe poseedor del alma melódica del pueblo gallego.

Continúa la autora relatando la participación del personaje del gaitero en un cuento, en calidad de músico en una boda entre insectos. Cerrando esta obra con mención al gaitero tallado en la sillería del coro del Monasterio de Celanova con la presunción de galleguidad del mismo, como también hace Murguía en su obra *Galicia*.²⁰⁸

Pardo Bazán, en *El Padre Luis Coloma*²⁰⁹ de 1891, menciona un gaitero, pero lo hace en referencia a la obra *Numa Rudestan* del autor naturalista francés Alphonse Daudet, por lo que nada tiene que ver con el gaitero gallego.

En el libro *Polémicas y estudios literarios*²¹⁰ de 1891 también hace mención del gaitero, en esta ocasión el personaje sirve para alabar las cualidades del poeta y escritor Valentín Lamas Carvajal estableciendo cierto paralelismo entre la figura del estereotipado gaitero gallego y su música y la poesía de ambiente rural de este autor.

²⁰⁶ Bazán, *De mi tierra*, 69.

²⁰⁷ Bazán, *De mi tierra*, 70.

²⁰⁸ Manuel Martínez Murguía, *Galicia* (Barcelona: El Abrir, 1981), 991, acceso el 14 de abril de 2023, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000201946&page=1>

²⁰⁹ Emilia Pardo Bazán, *El padre Luis Coloma: Biografía y estudio crítico* Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1891), acceso el 23 de abril de 2023, [Visualización detallada - Biblioteca Digital Hispánica \(BDH\) \(bne.es\)](#).

²¹⁰ Emilia Pardo Bazán, *Polémicas y estudios literarios* (Madrid: Agustín Avrial, Imp. de la Comp. de Imp. y Libreros, 1891), 276, acceso el 24 de abril de 2023, [Visualización detallada - Biblioteca Digital Hispánica \(BDH\) \(bne.es\)](#).

En *Arco Iris*²¹¹, obra de 1895, el personaje está absolutamente consolidado y de tanto repetir, no presenta interés el describir nuevamente lo que ya se ha comentado para obras anteriores. Además, se produce una breve referencia al gaitero gallego, aunque no mediante la descripción del personaje, sino por el «genio gaitero que tengo yo»,²¹² atributo del que se le supone portador.

En *La Quimera*, obra de 1900, se encuentra la última referencia a un gaitero dentro de los trabajos literarios de Pardo Bazán, y en ella se aprecia una más de las características tópicas de este personaje, como es el ser “espabilado” y tener cierta “malicia”, pero siempre desde una perspectiva que, en lugar de ser peyorativa para el mismo, en realidad se presenta con característica positiva «El gaitero, hombre corrido, malicioso, contaba cuentos, y se apiñaban por oírle. Sonaban vivas entusiastas.»²¹³. Esta descripción se produce en el contexto festivo de una romería de aldea, tan repetida cada vez que aparece este personaje en la obra de la escritora.

2.2.2.e Benito Vicetto (1824-1878)

La siguiente de las obras de este período corresponde al autor Benito Vicetto quien, en su novela escrita en lengua castellana *El último Roade* (1867), hace mención de un gaitero gallego, «el Gaitero de la Gándara»²¹⁴, quien tendrá otra breve aparición en el texto²¹⁵, sin realizar mayor descripción del mismo, con lo que adquiere poca relevancia en la obra.

2.2.2.f Manuel Curros Enríquez (1851-1908)

Este autor es uno de los más renombrados poetas gallegos y dedica un poema emblemático al gaitero en su libro de poesía *Aires de mi tierra* de 1880. Se observa que es muy posterior al

²¹¹ Emilia Pardo Bazán, *Arco iris* (Barcelona: López editor, 1892), acceso el 19 de abril de 2023. <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000051811>.

²¹² *Ibidem*, 23.

²¹³ Emilia Pardo Bazán, *La quimera* (Madrid: Imprenta la Editora, 1900)

²¹⁴ Benito Vicetto, *el último Roade* (Ferrol: Establecimiento de Tip. de Pita, 1867), 36.

²¹⁵ Vicetto, *el último Roade*, 39.

capítulo de *El gaitero gallego* de Neira de Mosquera, por lo que contiene la totalidad de características estereotipadas y tópicos musicales ya presentes en su obra.

El primero de los poemas que menciona al gaitero [*gueiteiro*] es «Unha Boda en Einibó», aquí se hace alarde del virtuosismo musical del gaitero y de la profunda emoción que transmite a los que lo escuchan:

*Gueiteiro que máis ben toque
Nunca en Einibó se viu,
Qu' aunque toc' á secas,
toca Que non hay máis que pedir.
Vendo como repinica
N'aquel punteiro sutil,
Todos quedans' asombrados,
Un instante sin sentir;*²¹⁶.

El poema emblemático que relaciona a Curros con el gaitero gallego es «O Gueiteiro»²¹⁷, donde recuerda la figura del gaitero de Penalta, localidad que en la actualidad está prácticamente integrada en la villa de Celanova, lugar de nacimiento del poeta. Comienza con la descripción del personaje al que le asignan calificativos que recuerdan el estereotipo previamente establecido por Neira de Mosquera como arrogante, profeta inspirado, muy bien vestido, porte elegante y noble y afectuosa condición. Este mediante su música, queda constituido en paradigma de la galleguidad y virtuosismo musical, y continua con el estereotipo de galán admirado, provocador de emociones profundas y sensibles. No puede faltar, para concordar con las características creadas por Neira de Mosquera la picardía propia del personaje, a la vez que sus habilidades musicales son alabadas como corresponde a tan alto representante de la cultura musical de Galicia. Para el final del poema recurre al tópico de que la gaita, además de alegrar, en Galicia provoca melancolía y llanto y con la idea del respeto y admiración que todos profesan a tan destacado personaje aglutinador de las esencias más puras del ser gallego. Todas estas características se pueden comprobar en la selección de versos que siguen:

²¹⁶ Manuel Curros Enríquez, «Unha Boda en Einibó», en *Aires da miña terra* (A Coruña: Imprenta La Voz de Galicia, 1886), 58, acceso el 24 de abril de 2023, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000109080&page=1>. «Gaitero que más bien toque / Nunca en Einibó se vio / Que aunque toque a secas / Toca que no hay más que pedir / Viendo como pellizca / En aquel puntero sutil / Todos quedan asombrados / un instante sinsentir».

²¹⁷ Enríquez, «Unha Boda en Einibó», 59

*Non boub' home máis cumprido
N'o mundo, de banda á banda;
Nin rapaz máis espilido,
Con máis riqueza vestido,
Nin de condición máis branda.*

[...]

solo tocaba muiñeira

[...]

*Xura que, pr'o seu agrado,
Non se ten ind' enventado
Música como a gallega.*

[...]

*¡O qu' él n'a gaita sabia!
¡O qu' él c'os dedos podía
N' aquel punteiro faguer!*

[...]

*Botábanll' as nenas frores,
Ledas copras os cantores,
Foguetes ó fugueteiro.*

[...]

Véndolla repinicar,

[...]

*Cantos bailaban sorrindo,
Acababan por chorar.*

[...]

*Aquel aire picaron
Y aquel modo de mirar...*

[...]

*Furtaba un bico as rapazas
D'os noivos diant' os fociños.*

[...]

*Ninguén soubo frolea
D'o xeito qu'el froleaba:
Verll' a muiñeira botar,*

[...]

*En cada nota o gueiteiro
Ceibaba un limpo diamante,*

[...]

¿Qui Orfeo se lle igualaba,

[...]

*Parecía que cantaba
Escondido un rousiñol?*

[...]

*Por eso. cand' á tocar
Se puña o gueiteiro lindo.
Cantos viñan pra bailar,
sí' escomenzaban sorrindo,*

*Acababan por chorar.
Por eso en vilas y-aldeas.
Por xentes propias y-alleas
Era aquel home estimado,
E por todos saudado.*²¹⁸

Como se observa en el anterior poema, el gaitero representado concuerda perfectamente con las características descritas en la obra de Neira de Mosquera.

3.2.2.g Valentín Lamas Carvajal (1849-1906)

Este autor trata sobre la figura del gaitero en diferentes textos. El primero de ellos es de 1877, donde presenta un poema bajo el título de *O Gaitero*²¹⁹, que será reeditado en el periódico que él mismo dirige, *O tío Marcos da Portela*.

Igualmente publica un texto bajo el título *O gaitero de Rianxo* en el que realiza una llamada de atención sobre la realidad de la desaparición de la gaita en Galicia «*o imperio da gaita pasou [...] para non volver*»²²⁰, resultando este escrito en un alegato a favor de los gaiteros para que no dejen de tocar la gaita. Para la creación del mismo recurre a su experiencia personal en Rianxo, lugar en el que se presta poco aprecio a la figura del gaitero gallego y que el autor intenta defender y potenciar desde este texto. El autor pretende trasladar a palabras una realidad más objetiva sobre la vida real de los gaiteros en Galicia, con poco reconocimiento y siendo personas próximas a la mendicidad económica. Lamas Carvajal, defiende que se debería enaltecer en la sociedad esta figura tal y como ocurre en la literatura. Termina el texto dedicado al *Gaitero de Rianxo* con las siguientes palabras que recogen la idea que pretende expresar la

²¹⁸ Enríquez, «Unha Boda en Einibó», 60- 63. «No hubo hombre más elegante / En el mundo de banda a banda / Ni rapaz más espabilado / Con más riqueza vestido / Ni de condición más blanda [...] solo tocaba muiñeira [...] Jura que para su agrado / No se ha inventado / Música como la gallega [...] lo que él en la gaita sabía / lo que él con los dedos podía / En aquel puntero hacer / le echaban las niñas flores / Alegres coplas los cantores / cohetes el cohetero [...] Viendo como la pellizcaba / Cuanto bailaban sonriendo / Acababan por llorar [...] aquel aire picarón / Y aquel modo de mirar [...] Hurtaba un beso a las chicas / de los novios delante de sus morros / Nadie supo florear / de la forma en que él floreaba / Verle la muiñeira echar [...] En cada nota el gaitero / liberaba un limpio diamante [...] ¿Qué Orfeo se le igualaba? [...] Parecía que cantaba / Escondido un ruiseñor [...] Por eso cuando a tocar se ponía / Se ponía el gaitero lindo / Cuantos venían a bailar / Si comenzaban sonriendo / Acababan por llorar / por eso en villas y aldeas / por gentes propias y ajenas / era aquel hombre estimado / y por todos saludado»

²¹⁹ Valentín Lamas Carvajal, *La Gallegada* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004), 19, acceso el 2 de mayo de 2023, http://www.cirp.gal/pub/docs/rec/crpih_2004_gallegada.pdf.

²²⁰ Carvajal, *La Gallegada*, 34. «El imperio de la gaita pasó [...] para no volver».

difícil situación real del instrumento: «*tamén é de mal agoiro pro espritu tradicional da nosa terra, que non se toque a gaita nas romaxes, e que os gaiteiros se vexan tan esquecidos e tan aldraxados*»²²¹. Este texto en apariencia realista ayuda a comprender cómo en la literatura se presenta un personaje idealizado, siendo la situación real del mismo en Galicia muy diferente y no ajustarse con veracidad a la idea trasladada desde el mundo literario. No podemos olvidar que este texto se escribe en 1887, cuando el estereotipo literario estaba consolidado, pero podía en su condición de fantasía literaria no concordar con lo que sucede en la realidad social y que este autor denuncia en sus textos.

2.2.2.h Enrique Labarta Pose (1863-1925)

El escritor publica en el año 1892 la obra *Un café flamenco en Galicia* en ella se menciona un gaitero, pero la referencia se limita estrictamente a eso, sin ánimo de hacer descripción del mismo; aun así, afirma su naturaleza como estereotipo galaico²²².

Este autor obtiene el primer premio en el Certamen literario celebrado en Betanzos en 1886 con un poema titulado *Pobre Gaiteiro de Baio*, en el que personifica al estereotipado personaje como víctima de la emigración que afecta a Galicia. Se trata de una personificación de Galicia en la figura del gaitero ya elevado a la categoría de símbolo, que sufre el acuciante problema de la emigración²²³.

2.2.2.i Manuel Meilán Gil (1867-1933)

Amor Meilán, publica en 1893 su obra *El último hijodalgo*, novela costumbrista donde presenta al músico gaitero en cuatro escenas que abarcan las diferentes manifestaciones en las se puede desenvolver su oficio, según se recoge en los cánones literarios de la época. En primer

²²¹ Carvajal, *La Gallegada*, 73. «también es de mal augurio para el espritu tradicional de nuestra tierra, que no se toque la gaita en las romerías, y que los gaiteros se vean tan olvidados y tan ultrajados».

²²² Enrique Labarta Pose, *Un café flamenco en Galicia* (Santiago: Imprenta de José M. Paredes, 1892), 24, acceso el 24 de abril de 2023, [Biblioteca Digital Hispánica \(bne.es\)](http://biblioteca.digita.es/biblioteca/obra/1135687).

²²³ Enrique Labarta Pose, «Pobre gaiteiro de Baio», en Certamen Literario en las fiestas de San Roque de Betanzos (A Coruña: Andrés Martínez, 1887), 25, acceso el 2 de mayo de 2023, http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1135687

lugar, lo sitúa en una fiesta conocida bajo el nombre de *fiadeiro*, es decir, la labor de hilar que se acostumbraba a hacer con colaboración vecinal. Esta en su condición de ordinaria, nunca contaba con un gaitero y, de haber música, procedía de los cantos de los presentes y de algún instrumento rítmico. En la escena de la novela, al ser un contexto de fiesta, el autor incluye al supuesto músico que se convierte en epicentro de la celebración.

En segundo lugar, se presenta al gaitero en un entorno urbano como es la ciudad de A Coruña que, para la época, era un lugar moderno gracias a la intensa actividad portuaria. La escena se describe así: «días en que cruza las calles de la Coruña el gaitero al despuntar el alba, apretando cariñosamente con el brazo derecho el fol de la gaita y haciéndole arrancar melancólicas y dulces alboradas, que despiertan á los vecinos que todavía están arrebujados entre las blancas sábanas del lecho.»²²⁴. Lo que describe es una función habitual en el oficio de gaitero de aquel período en entornos urbanos, como son los pasacalles por la ciudad a primera hora de la mañana.

La siguiente de las escenas descritas es una la procesión, escena recurrente en todas las novelas decimonónicas en las que aparece el músico gaitero, pero, en este caso, lo que contiene la escena es de suma importancia para comprender la identidad musical de Galicia, ya que el autor integra (puede ser fruto de la imaginación o de la experiencia personal) la participación de lo que denomina pito, acompañado de un tamboril, y que parece hacer referencia a la flauta de tres agujeros: «Detrás marcha el gaitero, acompañado del tamboril y el pito, graves, majestuosos, como orgullosos de sí mismos, poblando el aire con las agrestes armonías de sus muiñeiras»²²⁵. Posteriormente, para galleguizar en extremo la escena, la música elegida vuelve a ser la muiñeira, lo que se puede considerar uno más de los tópicos repetidos en la literatura del período.

La cuarta y última escena que cuenta con la participación del gaitero en dicha obra es una celebración de la fiesta del ciclo de Navidad, consistente en recorrer la aldea con cánticos de casa en casa: «Entretanto, en los campos gallegos celébrase la fiesta anual, la fiesta de los *reises*, algo semejante á los villancicos de Noche Buena. El gaitero sale acompañado de hasta una media docena de mozos; apenas cierra la noche y en amigable comitiva, recorren las casas de la aldea [...] arrancando al fuelle de la gaita sus monótonas y dulces armonías.»²²⁶. Estamos

²²⁴ Manuel Amor Meilán, *El último hijodalgo* (A Coruña: Andrés Martínez, 1893), 78, acceso el 25 de abril de 2023, [Biblioteca Digital Hispánica \(bne.es\)](https://biblioteca-digital-hispanica.com/).

²²⁵ Meilán, *El último hijodalgo*, 82.

²²⁶ Meilán, *El último hijodalgo*, 200.

prácticamente en el siglo XX y el gaitero ya ha sido consolidado como referente musical, por lo que se le suponen todos los tópicos anteriormente referidos, destacando su preeminencia en la estructura social. También se debe notar la repetida ilusión de la dulzura de la gaita que, como sabemos gracias a los instrumentos conservados, en aquellos, podría responder a cualquier otro calificativo menos considerado ya que su sonido dulce y delicado no es.

2.2.2.j Emilio Fernández Vaamonde (1867-1913)

Emilio Fernández Vaamonde es autor de *Bosquejos Galaicos*, libro de poesía publicado en 1895, en él se recoge la participación de un gaitero en una romería con repetición de tópicos comunes en una época tan próxima al siglo XX, con referencias a la gaita armoniosa y la muiñeira, así como la dualidad alegría tristeza y, por supuesto, la galanura del gaitero:

y en torno al gentil gaitero
que se esmera modulando
[...]
los sones de la muiñeira,
[...]
donde mezclarse parecen
gritos de amor que enloquecen
y acongojados lamentos,
incomparable armonía donde la musa inspirada
de anónimo autor, grabada²²⁷

Los habituales tópicos musicales de dulzura y armonía, que difícilmente casan con un instrumento del período por potencia sonora y su timbre, son repetidos con profusión, así como la disposición personal del gaitero, auténtico referente musical estandarizado para la cultura musical de Galicia.

²²⁷ Emilio Fernández Vaamonde, *Bosquejos galaicos* (Madrid: Enrique F. De Rojas), 30, acceso el 15 de abril de 2023, [Visualización detallada - Biblioteca Digital Hispánica \(BDH\) \(bne.es\)](#).

2.2.2.k Juan Neira Cancela (1849- 1909)

Caldo gallego, de 1889, contiene un total de cinco referencias al personaje que nos ocupa. En la primera se lo define como tipo popular característico «los tipos populares que, como el gaitero y el romancero, caracterizan fielmente nuestras animadas romerías»²²⁸.

En la siguiente se refiere al drama que para la identidad musical gallega supondría la muerte del gaitero como consecuencia de la llegada de la modernidad: «Matad sino al gaitero, atreveos á perpetrar ese crimen [...] desaparecer el ideal de sus ocios, de sus expansiones domingueras, y con su muerte, la ausencia total de las romerías, ó cuando menos del objeto codiciado que las hace aparecer en todo su apogeo, y en verdadero carácter»²²⁹.

La tercera de las menciones ensalza la personalidad de gaitero, presentado como esencia del ser gallego y amenazado por la llegada de la civilización. En este texto, el personaje parece ser la viva representación de las esencias gallegas y la modernidad no solo terminará con el personaje, sino con las características identitarias gallegas: «Así como el gaitero y el romancero, son tipos de eterna vida en Galicia, simpáticos, y necesarios en cuantos regocijos populares se solazan sus sobrios hijos,»²³⁰.

A continuación, hace crítica y advertencia sobre los peligros que la modernidad trae sobre el gaitero en cuanto a personificación de Galicia «Yo no soy partidario de la idea nueva, y de las corrientes civilizadoras en esto, como nunca partidario fui de esas músicas de villa que asaltan un *turreiro* para hacer competencia al gaitero, tocando danzas, y polkas.»²³¹.

La quinta y última referencia refuerza la idea principal presentada en las anteriores, el conflicto entre modernidad y las formas tradicionales que amenazan la esencia gallega: «Yo reconoceré eternamente á Galicia, defenderéla con orgullo, y me tendré por buen hijo de la misma; mientras no destierren al gaitero,»²³².

Al ser una obra realizada a las puertas del siglo XX, se trata de describir el riesgo que existe para la desaparición de las esencias gallegas y el personaje del gaitero es una de las que

²²⁸ Juan Neira Cancela, *Caldo gallego* (A Coruña: Establecimiento tipográfico de la Papelería Ferrer, 1889), X, acceso el 27 de abril de 2023, [Biblioteca Digital Hispánica \(bne.es\)](https://www.bne.es).

²²⁹ Cancela, *Caldo gallego*, 19.

²³⁰ Cancela, *Caldo gallego*, 64.

²³¹ Cancela, *Caldo gallego*, 185.

²³² Cancela, *Caldo gallego*, 192.

mejor se adaptan a esta idea pues se presenta como aglutinador de las mismas, con lo que en realidad están afirmando las características singulares que ya habían sido referidas por otros autores.

Como colofón a la construcción del personaje del gaitero gallego a través de los escritores de esta tierra, y la visión que sobre el mismo generan, puede concluirse con cuatro aportes finales que por su contenido merecen atención.

El primero pertenece a un autor anónimo. Por estar editado en Tui y contener numerosas menciones al instrumento gaita, se incluye en esta sección. La obra es de finales del siglo XIX, en ella se muestra la vida de un emigrante en la Argentina, con continuos recuerdos a Galicia y al relato de las celebraciones de Navidad y fiesta de Reyes y la forma de celebrarlo en Galicia, e incluye al personaje del gaitero «acordaban reunirse y acompañarse de un gaitero con objeto de ir á saludar á los parientes y amigos, cantándoles populares tonadillas alusivas al Misterio»²³³. Se describe una escena típica y en ella la actuación del gaitero es un tópico, pues en la realidad no podría ser algo tan habitual ya que, en aquella época, la densidad de gaiteros presentes en Galicia en relación con el número de núcleos de población, que según datos aportados por el Instituto Galego de Estatística²³⁴ ascienden a 10.247, haría difícil contar con presencia de gaiteros suficientes para atender todas las localidades, por lo que la escena, que naturalmente pudo haberse producido tanto en Galicia como en otros lugares de la península, responde más a un tópico elevado a acontecimiento habitual, es decir entraría en la categoría de escena típica y singular, que muy difícilmente podría tener lugar en cada localidad con la profusión idealizada, asunto que por otro lado sería imposible.

La siguiente de las obras de la autoría de Manuel Murguía también presenta singularidades, pero, en este caso, por la escasísima presencia del gaitero gallego. Este detallado libro lleva por título *Galicia* y fue editado en 1888. En el, y a pesar de la extensión de la obra y de ser una descripción de la región gallega, con sus características y particularidades, el autor sólo realiza una mención a un gaitero, y no se refiere al personaje estereotipado, ya que en realidad se refiere a la sillería del coro del Monasterio de Celanova, que entre sus tallas presenta el relieve de un gaitero, lo que le vale para proponer la presunción de galleguidad de dicha obra

²³³ Anónimo, *La Nochebuena en la Pampa* (Tui: Tip. Regional,1897), 94, consulta el 24 de abril de 2023, [Biblioteca Digital Hispánica \(bne.es\)](https://www.bne.es/).

²³⁴ Instituto Galego de Estatística, acceso el 27 de abril de 2023, [https://www.ige.gal/igebdt/esqv.jsp?ruta=verTabla.jsp?OP=1&B=1&M=&COD=133&R=9931\[12\];1\[2001\]&C=0\[3\]&F=&S=&SCF=](https://www.ige.gal/igebdt/esqv.jsp?ruta=verTabla.jsp?OP=1&B=1&M=&COD=133&R=9931[12];1[2001]&C=0[3]&F=&S=&SCF=) .

de arte: «figuras de bulto, entre las que señalamos la de un gaitero, rasgo que tal vez pudiera aprovechar para afirmar que es obra gallega»²³⁵. Hoy se sabe que el autor de dicha sillería de coro es Francisco Castro Canseco, natural de León, siendo ejemplo de la percepción parcial e interesada con la que era visto el personaje o cualquier referencia al mismo²³⁶.

El tercero, es el artículo de *Los Gaiteros en Galicia* de Camilo de Cela, publicado en 1897, que además de hacer mención a los intérpretes más destacados de gaita en Galicia en ese momento (relaciona prácticamente la totalidad de intérpretes conocidos en dicho momento), comienza con una declaración que, por sí misma, encierra todo lo contenido en este trabajo, ya que presenta al gaitero como máximo exponente de la cultura musical gallega, es decir el mito, el estereotipo, el paradigma de la música, la identidad y el alma gallega está consolidado:

«La clase social de más gloriosas tradiciones y de mayor nombradía en Galicia es la de los gaiteros, por todos enaltecida y popularizada. Del pueblo sale y al pueblo consagra sus afanes. [...] No hay entre los mortales un ser más estimado que el gaitero»²³⁷

En último lugar, procede presentar con una decimonónica imagen publicitaria, donde el referido personaje ya está tan arraigado en el ideario social y colectivo como esencia de los más nobles valores que encierra la esencia gallega, que comienza a usarse como reclamo publicitario, ya que no solo representa a la música que se cree más autóctona, sino que representa la esencia del ser gallego. El estereotipo ha pasado a ser mito.

²³⁵ Murguía, *Galicia*, 991.

²³⁶ José Manuel García Iglesias, «Francisco Castro Canseco (Ca. 1655-1714), en la actividad artística de Galicia» en *Laboratorio de Arte. Revista del departamento de Historia del Arte*, nº. 5, 1, (1992), 241-263. acceso el 15 de abril de 2023, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2552519>.

²³⁷ Camilo de Cela, «Los gaiteros en Galicia» en *Galicia moderna* año I nº 16 (1897), 9, acceso el 30 de abril de 2023, https://biblioteca.galiciiana.gal/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=3882.

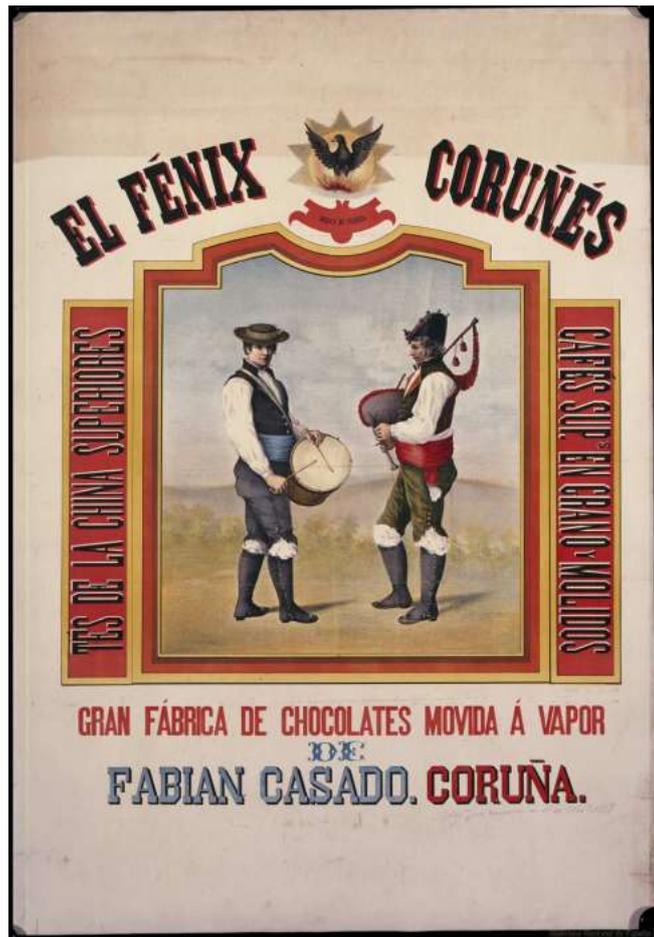


Ilustración 4, El Fenix coruñés, publicidad, fuente Bdh, Visualización detallada - Biblioteca Digital Hispánica (BDH)

2.3 La presencia del del gaitero gallego en, cancioneros y otros estudios sobre el folclore.

Para completar este estudio sobre el personaje del gaitero gallego y su importancia en la construcción del ideario musical de Galicia es necesario investigar su presencia en los cancioneros o estudios de música popular realizados durante este período. La expresión lingüística y la literatura oral han jugado un papel protagónico en la afirmación de identidades comunitarias, regionales o nacionales. La música será destacada de entre las diferentes manifestaciones artísticas, entendiendo que el poseer rasgos musicales, que se suponen exclusivos, colabora con la idea de sociedad diferente al resto de la península. Por lo tanto, la creación de cancioneros que recojan y conserven estos elementos estará muy valorada.

Diferentes personajes relevantes en la cultura gallega de la época prestarán esfuerzo y atención a la elaboración de los mismos. Será en estas obras donde se condensen los resultados de lo que estos intelectuales seleccionan como exclusivo e interesante para la articulación de la identidad gallega.

El estudio de los cancioneros proporciona una idea de cuanta música para gaita ha sido recogida por lo recopiladores y, por lo tanto, lo que consideraban meritorio de ser recogido según sus preconcepciones que enlazaban con su posicionamiento estético y político, seleccionando aquello que para ellos poseía un valor intrínseco y eliminando otros que no consideraban de interés. Además, permite observar las referencias directas al personaje del gaitero gallego tanto en los textos de las canciones como en las músicas de gaita seleccionadas. El estudio de los cancioneros permite plantear hipótesis acerca de repertorios y prácticas musicales. Para su estudio se han observado, en primer lugar, las referencias textuales al gaitero gallego y, después, a la música, especialmente muiñeiras y alboradas por ser, en el período estudiado, lo que se entendía como referente en la música gallega.

2.3.1 Marcial Valladares Núñez (1821-1903)

En el primero de los cancioneros que escribe este autor no aparecen referencias ni menciones al personaje del gaitero gallego, aunque en su contenido figuran seis muiñeiras, que él consideraba la melodía más genuina del repertorio del gaitero. Curiosamente, entre estas, únicamente la que figura con el número 1 sería susceptible de ser interpretada con una gaita de aquel período; las restantes, debido a la considerable extensión de su ámbito y, en muchos casos, a los cromatismos que contiene, serían imposibles de tocar.

En un escrito del autor a Casto Sampedro y Folgar indicando el envío de una serie de melodías para la elaboración del cancionero en el que trabaja este último, se indica que estas fueron recopiladas en torno a 1865. Entre ellas figura una única alborada que no había sido incluida en el cancionero primero de los cancioneros de Valladares *Ayes de mi País*²³⁸.

Exactamente lo mismo ocurre con las aportaciones que Valladares hace a la separata musical del tomo segundo de la *Historia de Galicia* de Manuel Murguía, donde la melodía que

²³⁸ Jose Luis Dopico Orjais e Isabel Rei Sanmartín, *Ayes de mi País: o cancionero de Marcial Valladares* (Baiona: editorial Dosacordes, 2010), 57.

figura bajo el denominativo muiñeira puede ser interpretada con un instrumento del período, ya que en este caso no se trata de una pieza instrumental, sino que es una melodía vocal que, por tener un ámbito reducido y no presentar grandes saltos interválicos ni cromatismos, puede ser interpretada sin dificultad por una gaita²³⁹.

De este mismo autor cabe mencionar su *Cantigueiro popular* (1867)²⁴⁰. En su contenido, es decir, en el texto de las coplas que se recogen, llama poderosamente la atención que no se nombra el personaje estudiado. Lo mismo sucede en relación con la gaita, ya que únicamente aparecen cuatro menciones, siempre referidas a su participación litúrgica o paralitúrgica. como los siguientes ejemplos «*Moito para Misa d'a ¡gaita!*»²⁴¹, «*Hoxe n'a Misa d'a gaita*»²⁴².

2.3.2 Lázaro Núñez Robles (1827-1896)

Este autor edita un cancionero titulado *La música del pueblo* (1867) en el que se recoge una muiñeira para piano con el nº 14²⁴³. Esta obra no menciona al gaitero gallego, pero debe aportarse por ser una de las primeras publicaciones de este género y presentar la particularidad de que podría ser interpretada por un instrumento de la época.

2.3.4 Marcial del Adalid (1826-1881)

Destacado compositor gallego del siglo XIX, entre sus obras figura el cancionero *Cantares nuevos y viejos de Galicia* (1877), conformado por treinta y una melodías armonizadas para piano²⁴⁴. Entre ellas, solamente figura una mención al gaitero en la que lleva

²³⁹ Orjais y Rei, *Ayes de mi País*, 17.

²⁴⁰ Marcial Valladares Núñez, *Cantigueiro popular* (A Coruña: Publicacións da Real Academia Galega, 1970).

²⁴¹ Ibídem, 48. «Mucho para la Misa de la gaita».

²⁴² Ibídem, 49. «hoy en la Misa de gaita».

²⁴³ Lázaro Núñez Robles, *la música del pueblo* (Madrid: A. Romero, 1883), 27-28, acceso el 23 de mayo de 2023, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000101700&page=1>.

²⁴⁴ Marcial del Adalid, *Cantares viejos y nuevos de Galicia* (Madrid: Pablo Martín, 1877), acceso el 12 de mayo de 2023, <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000069732>.

por título *Xolda*. En ella se especifica que la letra no es popular sino de la autoría de Fany Garrido, esposa del compositor. «*Atruxus; xenta a barullo / Xa ó gaitero inche n' o fol*»²⁴⁵.

Se observa que las referencias al gaitero son escasas dentro del corpus de coplas que componen el cancionero. Aun así, se debe destacar que las melodías que llevan los títulos *Adiós meu meniño*, *Adiós; Axeitam' a polainiña* y *A xolda* responden al tópico musical presente en la línea melódica de la actual muiñeira. De ellas, la primera podría ser interpretada por una gaita de aquel tiempo, salvando las dificultades de afinación presentes en los instrumentos conservados de aquel período. Sin embargo, el autor oculta el aire de muiñeira mediante la armonía, la lentitud propuesta y la naturaleza dramática del texto, ya que relata el llanto de una madre por su hijo que va a la guerra, lo que contrasta con la alegría y ligereza habitual en las melodías de muiñeira.

2.3.5 José Pérez Ballesteros (1833-1918)

En su de *Cancioneiro galego y en particular de la provincia de La Coruña* (1886) José Pérez Ballesteros compila y edita una extensa colección de coplas y canciones, aunque no se incluye música notada²⁴⁶. Llama la atención que, en las 296 páginas de la obra, solo aparecen tres menciones al *gaitero*:

O Gaitero - de San Xulian
Fixo una casa - de m.... de can
Saleu para fora – mirou para ela
*¡probe de min, - que non ten chaminéa!*²⁴⁷

Non hai amores máis firmes
Que d' o gaitero e a gaita
Eu sopro, y ela toca
*Ni-n-a engaño nin méngana.*²⁴⁸

²⁴⁵ Margarita Soto Viso, *Marcial del Adalid. Melodies pour chante t piano. Cantares nuevos y viejos de Galicia* (A Coruña: Fundación Pedro barrié de la Maza, 1985), 401. «*Aturuxos gente a barullo / Ya el gaitero incha el fuelle*».

²⁴⁶ José Pérez Ballesteros, *Cancioneiro galego y en particular de la provincia de La Coruña* (Madrid: Librería de Fernando Fé, 1885-1886).

²⁴⁷ Pérez, *Cancioneiro galego y en particular de la provincia de La Coruña*, 139. «El gaitero de san Julian 7 hizo una casa de m.... da perro / Salió para afuera - miró para ella / ¡Podre de mi- que no tiene chimenea!».

²⁴⁸ Pérez, *Cancioneiro galego y en particular de la provincia de La Coruña*, 156. «No hay amore más firmes / que el del gaitero y la gaita / Yo sopro, y ella toca / ni la engaño ni me engaña».

*O gaitero de Bioño
Malo costado cho mate
Que non quer tocar a gaita
Sin tomar o chicolate.*²⁴⁹.

La referencia que aquí se hace en la primera copla no se corresponde con lo que la literatura ofrece en cuanto a las características del gaitero gallego, pues poco parece tener en común con el personaje mitificado en los textos estudiados con anterioridad. Quizás, por su carácter popular, esta copla ofrezca una visión más realista del personaje. La segunda puede interpretarse dentro del estereotipo de galán que no mantiene firmeza con ninguna mujer y únicamente lo hace con su gaita. La tercera hace, de forma irónica, referencia al interés económico del gaitero como músico asalariado que es, siendo esta una de las particularidades de este músico popular. Lo mismo ocurre con su instrumento, ya que solo es nombrado en tres coplas, dos ellas ya citadas anteriormente y la otra como sigue: «A gaita, cando ma tocan / Non a quero destemplada; / Pois, tan sólo sendo así, / Deixo d'ir a foliada.»²⁵⁰

Igualmente se debe apuntar que el autor, en una nota a pie de página que acompaña a la primera de las coplas en las que es mencionada la gaita, aclara lo siguiente «Gaita: Algunos creen tradición de fisonomía céltica la afición al instrumento músico conocido con el nombre de *gaita gallega*.»²⁵¹. La aparición de las teorías célticas parece estar en su inicio y calando en la creación de la identidad gallega que será construida desde entonces.

2.3.6 José Inzenga y Castellanos (1828-1921)

En su obra *Cantos y bailes populares de España* (1888) se recogen cuarenta y dos melodías, algunas exclusivamente instrumentales²⁵². De ellas, únicamente la VIII presenta el título de *Música de gaita*. El resto son cantos, de los cuales treinta y dos presentan acompañamiento armónico para piano. De entre las que seis que llevan el título de *muiñeira*, la

²⁴⁹ Pérez, *Cancioneiro galego y en particular de la provincia de La Coruña*, 150. « El gaiero de Bioño / Mal costado te lo mate / Que no quiere tocar la gaita / sin tomar el chocolate».

²⁵⁰ Pérez, *Cancioneiro galego y en particular de la provincia de La Coruña*, 29. «La gaita cuando me la tocan / no la quiero destemplada / Pues, tan solo siendo así / dejo de ir a la foliada».

²⁵¹ Pérez, *Cancioneiro galego y en particular de la provincia de La Coruña*, 29.

²⁵² José Inzenga y Castellanos, *Cantos y bailes populares de España. Galicia* (Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, 1888).

número VI es cantada y, de las restantes, la número III difícilmente puede ser interpretada con una gaita de la época. Igualmente, la que lleva el número V es pianística, con cromatismos y un ámbito que imposibilitan su interpretación con los instrumentos que eran comunes en aquel tiempo. Las restantes podrían ser interpretadas con una gaita de la época

Entre los textos de las coplas y letras de canciones no existe ninguna referencia al gaitero. Sin embargo, en un apartado Inzenga y Castellanos describe tanto al personaje del gaitero como a la música de gaita. En cuanto al primero, se repiten las características fijadas por Neira de Mosquera, mientras que de la música destaca la dificultad que supone la transcripción de dicho repertorio por no ajustarse a los rigores académicos: «Al recopilar la música popular de esta provincia nada he hallado más difícil que dar una idea, siquiera sea aproximada, de las improvisadas tocatas, ó más bien rústicas elucubraciones á que se entregan los gaiteros»²⁵³.

2.3.7 Isidoro Hernández (1847-1888)

Autor de *El cancionero popular*, su trabajo contiene 12 cantos populares. En realidad, se trata de una colección de piezas para piano de diversos lugares peninsulares, de las cuales tres están dedicadas a Galicia. En el texto de la titulada *Cantos populares gallegos*²⁵⁴ de 1874, se pueden encontrar referencias al gaitero: E que vida levas gaitero / Agora que ven o bran / En tur-ru-du-ru as costas / Y o tur-ru-pu-tu na man²⁵⁵

Existe otra obra del mismo autor con el mismo título²⁵⁶, pero no contiene referencia al gaitero gallego en ninguna de las letras. A pesar de esto, la forma melódica de la obra se corresponde con el tópico de *muiñeira*, aunque resultaría imposible de tocar con una gaita del período debido al ámbito, a los cromatismos y a los juegos rítmicos presentes, articulados mediante el empleo de silencios intercalados en las figuras de tresillos.

En relación con las otras dos obras, una lleva el título de *Muiñeira, aire popular gallego*²⁵⁷, que podría ser interpretada por una gaita con el concurso de un intérprete habilidoso,

²⁵³ Inzenga, *Cantos y bailes populares de España*, 58.

²⁵⁴ Isidoro Hernández, *Cantos populares gallegos*, (Madrid: Antonio Romero Editor, 1874), 2, acceso el 23 de abril de 2023, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000155064>.

²⁵⁵ Hernández, *Cantos populares gallegos*, 2. «Y que vida levas gaitero / Ahora que viene el verano / En tur-ru-du-ru a las espaldas / Y el Tur-ru-pu-tu en la mano».

²⁵⁶ Hernández, *Cantos populares gallegos*, 2.

²⁵⁷ Isidoro Hernández, *Muiñeira. Aire popular gallego*, (Madrid: Antonio Romero Editor, 1874), 2, acceso el 23 de abril de 2023, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000155063>.

pues la existencia de algún cromatismo en la partitura precisa de destreza suficiente en el manejo del instrumento. La siguiente obra dedicada a Galicia es *Aire popular de Galicia* que resulta ser exactamente la anterior *muiñeira*.

Con posterioridad, en 1883, el autor publica *Flores de España, álbum de cantos y aires populares para piano, con letra*²⁵⁸ que contiene una pieza para piano bajo el título de *Gallegada*²⁵⁹, formada por los tópicos habituales y estandarizados que identifican la música de Galicia, una introducción de alborada y prosigue una forma de *muiñeira*. Tal como están escritas no son practicables por una gaita de las usadas en aquel tiempo, ya que su ámbito no se extendía más allá de la octava.

2.3.8 Varela Silvari (1848-1926)

En *La música popular española* (1883), Varela Silvari presenta tres instrumentos propios y «favoritos» de Galicia: «la gaita, la flauta y la zinfunia,»²⁶⁰. Se destaca especialmente la referencia a la flauta pues, a pesar de existir constancia de su presencia, nunca fue elevada a la categoría de referente y no aparece difundida en medios literarios.

En esta obra, el personaje del gaitero solo se menciona en una ocasión en referencia a un artículo publicado en el periódico de Montevideo *La unión gallega*, en el que se reproducen los tópicos y estereotipos en cuanto a la música gallega: «Allí sonaban, las *muiñeiras* clásicas, el *fandangüillo*, las poéticas alboradas, todos los dulces y amados aires que arrullaron la infancia de los que bajo el cielo gallego hemos visto la-luz». La mención al gaitero se realiza al incluir unos versos del poema que Ruíz Aguilera envía a Rosalía de Castro.

De máximo interés es la descripción del autor sobre la gaita y la música institucionalizada que conforma su repertorio, pues se trata de un claro ejemplo de la fantasía romántica empeñada en elevar y consolidar ciertos tópicos que construirán la narrativa oficial de la idiosincrasia musical gallega: «es muy cierto que la *muiñeira* es uno de los cantos más antiguos del país galaico; y que en los seculares castillos de la nobleza feudal de Galicia, estaba representado

²⁵⁸ Isidoro Hernández, *Flores de España, álbum de cantos y aires populares para piano, con letra* (Madrid: Editorial Pablo Martín, 1883) acceso el 24 de abril de 2023, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000164041>.

²⁵⁹ Hernández, *Flores de España*, 30.

²⁶⁰ Jose María Varela Silvari, *La música popular española* (Mondoñedo: imprenta de Hermenegildo Mancebo, 1883). 21.

sobre la puerta principal el tipo de nuestros labriegos en ademan de tañer la gaita (instrumento predilecto de nuestra música popular)»²⁶¹.

Con igual perspectiva e imaginación describe la muiñeira, aunque parece más ejercicio de prosa poética que escrito de rigor histórico:

La muiñeira, dice un escritor gallego, participa en muchos de esos bailes que comprendían toda una historia de amor: en ella resalta la modestia de la mujer con el sentido tributo que la ofrece el hombre; en ella se ve un recuerdo de la felicidad doméstica de nuestros campesinos, siempre constantes en el querer, siempre amigos del trabajo y del hogar de sus padres. Nada ha y más hermoso que ver a la caída de la tarde, de una bella tarde de estío, reunidos á los vecinos de una parroquia bajo el umbroso follaje de nuestros pintorescos bosques, y respirar un aire balsámico y bienhechor, entre los sonidos de la gaita y el acompasado tamboril.»²⁶².

Resulta esta una obra singular, en la que se refleja cómo a finales del siglo XIX (1883) los tópicos musicales y los estereotipos urdidos bajo la imaginación romántica, propia de la literatura decimonónica, consolidan y difunden una idea de un folclore poco realista, consistente básicamente en repetir lo que otros autores habían escrito al respecto. A pesar de su poco rigor, estas ideas fueron calando en Galicia y, sobre todo, en la emigración gallega, necesitada de imágenes que reforzasen su identidad por encontrarse en un país extraño.

Además, este autor incluye en su obra diferentes composiciones musicales de supuesto aire gallego, claros ejemplos de lo que en la época era el tópico musical de muiñeira, aunque el autor no emplea ese denominativo. Así, en *Cantares gallegos*²⁶³ existe una pieza que responde al género referido y es subtitulada por el autor como *foliada no país*. No sería posible interpretar esta pieza con las gaitas de aquel período por los consabidos problemas de ámbito y empleo de cromatismos.

²⁶¹ Varela Silvari, *La música popular española*, 23.

²⁶² Varela Silvari, *La música popular española*, 29

²⁶³ José María Varela Silvari, *Cantares gallegos* (Madrid: Casa editorial de A. Romero y Andía, 1885), acceso el 30 de abril de 2023, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000083075>.

2.3.9 Indalecio Varela Lenzano (1856-1940)

Musicólogo y crítico musical, Varela Lenzano fue un firme compactador de cuanto se había afirmado acerca de la música gallega en el siglo XIX, especialmente en su obra *Música popular gallega*²⁶⁴ de 1892, texto paradigmático en lo que se refiere a colección de tópicos y estereotipos, especialmente sobre el celtismo y el gaitero gallego.

El propósito de la obra es realizar un estudio sobre los orígenes y desarrollo de la música popular gallega. Comienza por relacionar su origen con el canto llano, pues afirma «Que las melodías populares que reconocen origen análogo á las de Galicia, traen á la memoria, aunque vagamente, algunos de los salmos del *canto-llano*»²⁶⁵. A continuación, se introduce en las teorías célticas²⁶⁶. Como resultado de esta característica tribal, aparecen algunos tópicos artísticos: «De aquí el que la Poesía y el Arte—expresión la más viva y verdadera de las tendencias, inclinaciones y sentimientos do los pueblos— sea dulce, triste y melancólica, y en tal grado que ninguna otra región de España la aventaja [...] En efecto: esas cualidades peculiares de la Música gallega no campean en la del Centro de la Península», pues «el caudal de las canciones populares fluye en Galicia más abundante que en el resto de las regiones de España»²⁶⁷. Esta idea de dulzura, del paisaje e incluso de la misma música de gaita ha sido una constante en la creación de la identidad musical gallega.

En cuanto a los géneros musicales, serán repetidos los habituales en el mundo literario: «la Alborada, la Muiñeira y el Alalá»²⁶⁸. Para justificarlos, el autor no duda en recurrir a características historicistas que corroboren sus pretensiones; así, para la alborada, indica que «esta práctica de los griegos, seguida por los campesinos gallegos, tiene para la Música una estructura especial que se pierde en la noche de los tiempos»²⁶⁹. No satisfecho el autor con esta antigüedad, pretende aumentarla: «nosotros únicamente habremos de indicar que el

²⁶⁴ Indalecio Varela Lenzano, *Música popular gallega* (Lugo: Imprenta de la Diputación, 1892).

²⁶⁵ Varela Lenzano, *Música popular gallega*, 15.

²⁶⁶ Varela Lenzano, *Música popular gallega*, 17-18. «No se han limitado las investigaciones del Sr. Murguía á buscar, en segura fuente, la procedencia de Galicia. Una constante observación, así de los rasgos fisiológicos que presentan los naturales de cada pueblo, como de sus costumbres, carácter y tradiciones, ha llevado á su ánimo el fundado convencimiento de que la preponderancia céltica»

²⁶⁷ Varela Lenzano, *Música popular gallega*, 18.

²⁶⁸ Varela Lenzano, *Música popular gallega*, 18-19.

²⁶⁹ Varela Lenzano, *Música popular gallega*, 19.

conocimiento de la Alborada data de remotísima época, anterior a la de la influencia helénica»²⁷⁰.

Naturalmente, el instrumento en el que procede interpretar este género es la gaita: «sus giros y sentimentales cadencias los esparce por doquier la Gaita, el más genuino de los instrumentos gallegos»²⁷¹. Para justificar el celtismo, que es lo que más conviene para construir los rasgos identitarios, pues el helenismo puede únicamente agradar al mundo cultural, se establecen vínculos mediante el uso de la gaita como instrumento celta por antonomasia. Y si este lo es, la alborada también: «Si, pues, la, Gaita, por el parecido que guarda con la Cornamusa del bajo Bretón, es de origen céltico, hecho evidente patentizado por muchos escritores y corroborado por la autoridad de Chateaubriand, ella nos ofrece vislumbres de que nuestra clásica Alborada reconoce igual procedencia.»²⁷².

Una vez consolidada la importancia cultural de la alborada mediante su relación con el mundo griego, paradigma de cultura, y constatado a la vez su celtismo, al igual que para la gaita (y extensible al gaitero), solo queda aplicar la narrativa poética para consolidar en el pueblo tales afirmaciones:

Por lo demás, como producción que es de género descriptivo, ha inspirado diversidad de poéticos y soñadores períodos, destacándose el que, en una tradición del país, trazó la brillante pluma de Vicetto, para quién la Alborada «es una de las melodías más divinamente conmovedoras que hemos sentido: es una nube pequeña y blanca que se proyecta en el horizonte, que se desarrolla progresivamente, que todo lo cubre y luego decrece, se condensa y se condensa hasta desvanecerse en un suspiro: son dos espirales encontradas que pugnan y pugnan desde la nota lánguida y apagada del ave perdida, hasta el precipitado y sonoro trino del ruiseñor en la floresta entre rayos del sol y bajo nubes de púrpura: es una culebra de escamas de oro, esmeraldas y piedras preciosas que asoma, se extiende, se contrae y retorciéndose siempre y siempre, impresiona el ánimo de una manera dulcísima y amante: es propiamente una sonata crepuscular: es, en fin, la vida surgiendo del cementerio.»²⁷³.

En cuanto al siguiente género musical institucionalizado en Galicia, el alalá, el celtismo que le es inherente está fuera de toda duda: «el origen del Alalá, voz genérica con que se

²⁷⁰ Varela Lenzano, *Música popular gallega*, 20.

²⁷¹ Varela Lenzano, *Música popular gallega*, 20.

²⁷² Varela Lenzano, *Música popular gallega*, 21.

²⁷³ Varela Lenzano, *Música popular gallega*, 22.

distingue una serie de lánguidas, tristes y vagas melodías, más bien que de la índole de esta melopea, considerada por nuestro historiador como la sensitiva de los celtas»²⁷⁴. Pero no se puede obviar cierta referencia a un pasado culturalmente más noble: «nos parece que la investigación ha de ahondar más las costumbres de nuestros progenitores, que fijándonos en los faros y en el estribillo del Alalá, únicos testimonios recogidos de la derivación fenicia»²⁷⁵. Sin embargo, a pesar de tan noble origen debe influir más la teoría celtica, que en aquel momento es la que proporciona sustento al ideario identitario artificialmente construido para Galicia: «Siendo esto así ¿no hemos de ver en el canto del *Alalá* un reflejo luminoso de la raza céltica, tan inclinada á todo lo vago y soñador? [...] ¿No resuenan los acentos del *Alalá* como lejanas remembranzas de las canciones de los bardos resucitadas por el escocés Macphersón?»²⁷⁶.

Al Alalá como melodía arcaica y absolutamente genuina, considerada por los intelectuales decimonónicos centro de la música gallega, se le otorga el beneficio de ser primigenia y, por lo tanto, contenedora de la más pura esencia del alma, de la identidad e idiosincrasia exclusiva del pueblo gallego: «Conviénese unánimemente en que la melodía del *Alalá* reconoce una antigüedad que no alcanzan la *Alborada* y la *Muiñeira*. Si tal dato no se estimara bastante para encarnarla en el espíritu céltico, las incertidumbres que ha suscitado su origen se desvanecerían en nosotros escuchándola en la soledad de los campos y al caer de la tarde, cuando en misteriosa y vaga penumbra se sumerge la Naturaleza.»²⁷⁷. Así, se observa cómo Varela Lenzano vincula la esencia de la música gallega a elementos arcaicos, siendo la gaita su instrumento más relevante. Por extensión, el gaitero gallego obtiene un prestigioso beneficio del impulso que este autor proporciona a la narrativa ya establecida por otros autores decimonónicos.

Una vez consolidadas la alborada y el alalá, llega el turno de discutir los orígenes de la *muiñeira*: «Coinciden los historiadores Vereá y Aguiar y Martínez Padín en considerarla como un recuerdo vivo de las costumbres griegas»²⁷⁸. A pesar de tan rotunda aseveración, no se puede desdeñar el origen celta, que resulta más atractivo para las pretensiones identitarias y nacionalistas: «si bien supone que aquel baile gallego [*muiñeira*] ha existido antes entre los celtas, sufriendo después una modificación con la influencia helénica»²⁷⁹. Salvado este asunto,

²⁷⁴ Varela Lenzano, *Música popular gallega*, 29

²⁷⁵ Varela Lenzano, *Música popular gallega*, 29.

²⁷⁶ Varela Lenzano, *Música popular gallega*, 29-30.

²⁷⁷ Varela Lenzano, *Música popular gallega*, 31.

²⁷⁸ Varela Lenzano, *Música popular gallega*, 22.

²⁷⁹ Varela Lenzano, *Música popular gallega*, 23.

solo queda realizar la confirmación del mismo: «Pensadores tan profundos como D. Leandro de Saralegui y Medina, entienden que es la *Muiñeira* resto de la *Danza sagrada* de los druidas, y otros escritores se circunscriben á poner de relieve las semejanzas que presenta con las melodías de los *highlanders* de Escocia»²⁸⁰. El atrevimiento del autor es tal, y se encuentra tan carente de oposición, que incluso llega a relacionar el origen de la *muiñeira* con el «Cancioneiro portuguez da Vaticana»²⁸¹. Pero, sobre todo, presenta interés en continuar con la idea del celtismo como referente identitario «D. Antonio de la Iglesia asegura que á la música de la *Muiñeira* adaptan con facilidad las cantadoras la triada céltica [...] Confirmado como está, por multitud de testimonios, que la *Gaita* reside en todos los países que han sido habitados por los celtas, y no habiendo memoria de que en Galicia se conociese otro baile más característico que la *Muiñeira* cercana en antigüedad, según Vicetto, á la aparición de aquél instrumento»²⁸².

En auxilio de tan rotundas afirmaciones, el autor recurre a una autoridad en el tema que las consolide sin dejar espacio a la más mínima duda: «En apoyo de lo que en principio asienta, pudiera invocarse la autoridad del insigne Milá y Fontanals, quién, estudiando la *Poesía popular gallega*, [...] esta forma[muiñeira], añade, que no observamos en las demás poesías populares de España ni en la de Portugal, recuerda naturalmente el ternario céltico»²⁸³.

2.4 Conclusión del capítulo 2

En relación a lo expuesto en este segundo capítulo y a modo de recapitulación, en primer lugar, se ha presentado bajo una perspectiva positivista, los resultados obtenidos en los buscadores de la Bdh del vocablo gaitero en obras del período estudiado, constatando que las menciones que aluden al gaitero gallego constituyen un pequeño porcentaje dentro de todas las referencias encontradas. En segundo lugar, y prestando atención no a la cantidad sino, a la calidad y contenido, se han buscado y presentado las menciones al gaitero gallego en la literatura escrita en idioma gallego y/o por autores gallegos en lengua castellana, para obtener una idea de las características que en dichos textos le eran arrogadas a este personaje, observando que es tratado como referencia hegemónica de la música popular gallega,

²⁸⁰ Varela Lenzano, *Música popular gallega*, 23.

²⁸¹ Varela Lenzano, *Música popular gallega*, 25.

²⁸² Varela Lenzano, *Música popular gallega*, 25.

²⁸³ Varela Lenzano, *Música popular gallega*, 27.

recibiendo una atención propia de un auténtico héroe popular, sin parangón con ninguna otra manifestación de música tradicional. En tercer lugar, se ha localizado lo que sobre este personaje y su música se contiene en los cancioneros publicados durante el período estudiado y resalta la poca atención que recibe en los textos y en las músicas, pues los géneros musicales que se le arrojan como específicos, principalmente alboradas y muiñeiras, que aparecen transcritos en dichas obras, difícilmente se podrían interpretar con las gaitas de aquella época.

Capítulo 3. Realidad y ficción del gaitero gallego: revisión crítica

3.1 El oficio de gaitero a través de las fuentes documentales.

El objeto del presente apartado es comprender en qué consistía el oficio de gaitero en Galicia mediante los datos recogidos en diferentes documentos históricos. Para ello se propone una subdivisión en tres apartados: el primero, el oficio de gaitero en relación con la Iglesia Católica; en segundo lugar, la pérdida de este vínculo; y, como tercero, la progresiva desacralización de sus funciones y recuperación del gaitero como emblema identitario.

3.1.1 El oficio de gaitero en relación con la iglesia católica

La mayoría de los documentos que ilustran la actividad del gaitero, tanto en Galicia como en otros lugares de la península, procede de los archivos eclesiásticos. Como se verá a continuación, mediante su participación en diversos actos litúrgicos, procesionales u otros, el gaitero fue adquiriendo relevancia social, mientras que la gaita se consolidaba como un instrumento solemnizador, característica esta que comparten muy pocos instrumentos tradicionales o populares. No se trata de un asunto menor, ya que esto no solo redundará en el prestigio del músico gaitero, sino que lo convertirá en un referente para la cultura popular y escrita.

El primero de los documentos que menciona a un gaitero en Galicia corresponde a la venta de una finca realizada en el monasterio de Monfero, en la provincia de A Coruña, a caballo entre los siglos XIV y XV. Existen dos posibles fechas para el mismo documento, la de 1374, propuesta por Andrés Martínez Salazar, autor del estudio sobre este documento, y 1412, según se contiene en la redacción del propio documento²⁸⁴. Esta diferencia puede deberse a la datación mediante la *Era Hispana*. En cualquier caso, se trataría de una data cercana a los inicios del siglo XV. La venta a la que se refiere el documento resulta muy ventajosa para el monasterio. Los testigos firmantes acompañan su nombre con un oficio, y parecen ser personas vinculadas al mismo, ya que figuran como «moradores en dyto moesteýro». Entre ellos destaca «Johan Gonçaleuz gayteýro», quien, se presupone por el hecho de firmar como testigo, además de

²⁸⁴ Andrés Martínez Salazar, *Documentos gallegos de los siglos XIII al XVI* (A Coruña: Imprenta de la Casa de misericordia, 1911), 121-122, acceso o 16 de marzo de 2023, <http://bdhrd.bne.es/viewer.vm?id=0000191141&page=1>.

habitar y prestar sus servicios como músico, tenía un vínculo o relación directa con el monasterio. La interpretación del documento indica cierta confianza en el músico por parte de los responsables de la institución, especialmente si se tiene en cuenta que la transacción parece ocultar una apropiación interesada, más que la venta libre de una finca. Lamentablemente, este documento no se conserva físicamente y solo existe referencia mediante fuente secundaria, a través del estudio de Martínez Salazar. En dicha obra no está muy clara la fuente original del documento; lo citado no facilita la localización y consulta del mismo.

El segundo de los documentos que interesa presentar es una *avinça*²⁸⁵ entre el Concello de Ourense y «Gomes Mouro Gaiteyro» de 1458, que sí se conserva y puede ser consultada²⁸⁶. Una *avinça* proporciona enormes ventajas para el poseedor de la misma ya que este pasa a gozar de privilegios por resultar exento de cargas tributarias²⁸⁷. En este caso, el acuerdo entre el Concello de Ourense y un músico gaitero dictamina que el beneficiado tendrá menor carga impositiva con relación a este organismo. Dichas ventajas estaban reservadas a personas relevantes en el entorno de la catedral y su órgano de gobierno, el Cabildo Catedralicio: «Estes contratos [...] Acórdase cos máis variados tipos de persoas, incluíndo clero regular, membros da pequena nobreza.»²⁸⁸.

La importancia de estas *avinças* reside, por lo tanto, en su exclusividad. Se realizan entre los años 1433 y 1469²⁸⁹ y, en este período de tiempo, únicamente 139 personas obtendrán tal beneficio, todas ellas relevantes y con vínculo directo con la Catedral a través de su oficio²⁹⁰. El siguiente músico en obtener la ventaja que proporcionan estas *avinças* por prestar servicio a la catedral será el organista Mestre Pedro, procedente de la ciudad de A Coruña, en 1460²⁹¹, es decir, dos años después que el gaitero. Para hipotetizar la importancia del oficio de gaitero en la ciudad de Ourense es interesante observar la frecuencia con la que este se encuentra reflejado en distintos documentos. Así, cabe destacar que desde la referencia citada (1458) no vuelve a

²⁸⁵ Vid. en Anexos nº 1.

²⁸⁶ AHPOu, Fondo: Concello de Ourense, signatura: N°6, folio 58v del libro de *Acordos* do Concello de Ourense años 1457-1460.

²⁸⁷ Anselmo López Carreira, *A cidade de Ourense no século XV. Sociedade urbana na Galicia baixomedieval* (Ourense: Deputación provincial, 1998), 111. «Trátase de convenios asinados entre o Concello e determinadas persoas que pasan a gozar dunha situación de privilexio, pois fican exentas de cargas tributarias ordinarias a cambio dunha contribución anual preestablecida».

²⁸⁸ López Carrea, *A cidade de Ourense*, 111. «estos contratos [...] se acuerdan con los más variados tipos de personas, incluyendo clero regular, miembros de la pequeña nobleza».

²⁸⁹ López Carrea, *A cidade de Ourense*, 111.

²⁹⁰ López Carrea, *A cidade de Ourense*, 523.

²⁹¹ López Carrea, *A cidade de Ourense*, 569.

haber mención a un gaitero hasta más de cien años después, y será en la relación censal de 1557²⁹², que recoge la presencia de un gaitero entre los habitantes.

Por proximidad temporal y geográfica, se debe notar la existencia de un gaitero en la documentación de la Cofradía Sacramental de Ribadavia, que en 1570 menciona a Pero Pérez *gaitero*²⁹³ en sus escritos. De lo anterior se constata que se conocen pocos casos documentados de músicos gaiteros en los siglos XV y XVI. Tanto en las cofradías de Galicia como en el resto de la península, se encuentra documentación escrita que ofrece información sobre el trabajo de los músicos de gaita. Estos músicos eran contratados para acompañar danzas, procesiones y otras actividades religiosas, labor compartida con tamborileros, que también pueden entenderse como intérpretes de flauta de tres agujeros y tamboril, ya que en algunos documentos se registra que este músico sustituye la ausencia del gaitero: «En la llamada “tabla de las obligaciones y ceremonias” del concejo de Pontevedra se estipulaba que el sábado de Pentecostés se fijará el número de achas -una o dos docenas- que aportará cada gremio y a quienes corresponde acudir con un *gaytrero*- 10 cofradías- o con un tamborilero- las otras 4 restantes»²⁹⁴.

Esta posibilidad de emplear a cualquiera de los dos instrumentos en las danzas procesionales es algo habitual en la península y aun en Europa. En Galicia también hay constancia de este tipo de documentos, certificando que se trata de una de las más importantes actividades económicas para los gaiteros, como se aprecia en los siguientes ejemplos:

En 1571 los vicarios de la cofradía de San Nicolás de Noya, al contratar, por ante el escribano de dicha villa, Juan Rodríguez en 27 de mayo a Juan Rivas de Mar, gaitero, para que «durante los días de su vida» y en los de Corpus y San Nicolás- con sus vísperas -tañesa la gaita y acompañase las personas allegando las «faquías» (donativos o limosnas) en las procesiones, por las calles de la villa, satisfaciéndosele anualmente por u trabajo, ducado y medio²⁹⁵.

Con el mayordomo de Santa María Madre, ante Francisco Fernández, en 27 de noviembre de 1597, convínose Antonio Gonzales, tamborilero, vecino del lugar de Loiro en «servir durante los días de su vida en las fiestas, danzas y regocijos que los cofrades de dha cofradía suelen hacer los días del Corpus Christi y Pascua de Flores y asistirá a los ensayos de

²⁹² Pejerto Saavedra, «La Galicia del antiguo régimen. Economía y sociedad» en *Historia de Galicia* coordinado por Francisco Rodríguez Iglesias vol. 3, (1991), 107.

²⁹³ José Ramón Estévez Pérez, *La Lira, banda de música de Ribadavia* (Ourense: Armonía Universal, 2015), 13.

²⁹⁴ Juan Miguel González Fernández. «El oficio de la gaita en la Galicia tradicional (XVII-XIX)» *Revista de Musicología* 19, nº 1-2 (1996): 156.

²⁹⁵ Pablo Pérez Costanti, *Notas Viejas Galicianas*. (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993),225.

las Danzas, quince días antes», durante cuyo tiempo lo alojaría y sustentaría el mayordomo en su propia casa; pagándole cada año, ocho ducados por su servicio²⁹⁶.

Ante el escribano de Cambados, Gonzalo de Lores en 10 de mayo de 1609, Fernando de Barbeito, Fernando Dopazo y Bartolomé Seijo, regidores y mandatarios del Consejo de la villa de Portonovo, Otorgaron contrato con Bartolomé de Germade, vecino de la feligresía de Santa María Adigna, quien se obligó a «servir a la dha villa y vecinos della con su gaita e mas instrumentos, e tañer en las fiestas del año siguientes: el domingo del Santísimo Sacramento y día de nuestra Señora de Agosto y día de Pascua de Navidad y el primero de enero y Pascua de Resurrección y Pascua Sancti Spíritus día de Corpus Christi, y luego otra vez el domingo del Santísimo Sacramento, así en los dhos días como en sus vísperas y esto por un año entero; fijándose en siete ducados la retribución de sus servicios²⁹⁷.

El siguiente documento que interesa presentar es muy posterior, data de 1615 y está realizado en El Ferrol. Se trata del más antiguo de los documentos de esa ciudad en el que se menciona a un gaitero, un acta notarial en la que figura como testigo Jácome Vázquez Gaitero²⁹⁸. Una fotografía de este documento puede consultarse en el apartado de anexos²⁹⁹.

Además de las danzas, el músico gaitero podría intervenir en la liturgia a cambio de un beneficio económico, como recoge el libro de actas de la Cofradía de Santa Justa de la Carballeira, fechado en Ourense en 1652 y que contiene el siguiente texto: «Descargos [...] misas, músicos, pitanzas, gaita en vísperas»³⁰⁰. En las vísperas, que siempre son de menor categoría, participa un gaitero, reservando así a los músicos para el día grande de la celebración festiva.

Durante la primera mitad el siglo XVII, las denominaciones gaita gallega y gaitero gallego no se recogen en ningún documento conocido elaborado en Galicia, y el instrumento gaita aún no era todo lo habitual que cabría imaginar. Un claro ejemplo de ello es el conflicto que tiene lugar en la ciudad de Pontevedra, donde el mayordomo de una cofradía intenta introducir una gaita en la procesión y se encuentra con la oposición de la autoridad que impide su uso, como se recoge en el siguiente artículo de prensa:

²⁹⁶ Pérez Costanti, *Notas Viejas Galicianas*, 257.

²⁹⁷ Pérez Costanti, *Notas Viejas Galicianas*, 257.

²⁹⁸ Archivo do Reino de Galicia, Real Audiencia, pleitos, signatura 6932/55.

²⁹⁹ Anexos nº 2.

³⁰⁰ E-ORahd, Fondos parroquiais, libro de contas de fábrica de Santa Xusta da Carballeira, fol. 22v.

También con la Cofradía de la Trinidad ocurrían cuestiones sobre el festejo que había de practicar en la procesión. En 1630, Don Juan Ballejo y Varela procurador general de la villa de Pontevedra vino en conocimiento de «que el mayordomomo de la Cofradía del Espíritu Santo intenta llevar en la procesión del Corpus Christi una gayta no aviendola llevado jamás sino música» y suplico al Ayuntamiento se sirviese hacer cumplir la costumbre por lo cual este dio el siguiente auto: Notifíquese a los Mayordomos y Vicarios de la Cofradía del Espíritu Santo la constumbre y conforme a ella lleben delante de la imagen del Espíritu Santo los dançadores y personas con los instrumentos de música que se estila y todos bien aliniados y compuestos pena de cien ducados aplicados estas causas del Ayuntamiento que se les sacarán yrremisiblemente sin admitirle escusa ni rëplica alguna y el Sr. Alcalde M. de Castro haga se execute este auto lo mandaron los Srs. Justicia y reximiento de la Villa de Pontevedra en su ayuntamiento de catorce de Mayo de mil y seiscientos y treinta años. En la notificación de este auto, contestó Domingo Gonçales Sines, mayordomo de la Cofradía del Espíritu Santo, (gremio de toneleros) que obedezca con el dibido respeto y que estaba dispuesto a ceder conforme a la costumbre antigua, de obrar los mayordomos según su voluntad y que «si algunos mayordomos sus antecesores han hecho la danza de mozos... fue por deboción y no porque tengan obligación de hacerlo ni que dha capilla tenga ordenança que lo mande ni disponga». Notificado al vicario Jacóme Garrido respondió que como tal vicario no tenía elección ni voto en lo mandado en dicho auto, sinó el mayordomo. Sin embargo, parece que a pesar de elevar peticiones con estas razones al Concejo cumpliéronse los autos primeramente dados por él.³⁰¹

También resulta posible encontrar documentos que, en la descripción de diversos actos religiosos, fiestas o sucesos de todo tipo en los que la música está presente y que tienen lugar en el mundo rural, no mencione a gaitero alguno, a diferencia de lo que presupone la literatura costumbrista pero sí a otros músicos con diferentes instrumentos. Veamos el ejemplo que proporciona el documento de 1729 que recoge los gastos de las fiestas de la Virgen do Xurés, situada en un paraje aun hoy en día idílico en cuanto al concepto de ruralidad: «Ítem 36 reales que se gastaron en propinas de músicos que asistían a las festividades y procesiones de Nuestra Señora»³⁰², si seguimos analizando los datos procedentes de esta celebración, se encuentran menciones a músicos en el año 1847, donde figuran los siguientes gastos:

Al músico Juan Antonio de Lobios por el día de la traslación de las Vírgenes de la Iglesia al Santuario. Al músico *Maryñeyro* por tocar los días 15 y 16 de agosto y 8 de septiembre Dieciseis docenas de cohetes. Al del bombo por tocar los 4 días y por una piel para el bombo. Al músico de la Reloeira de gratificación por tocar en la función del 15 de agosto. [...] Suman 390 reales.

³⁰¹ José Filgueira Valverde, «Cuestiones sobre gigantes y danzas», *El Diario de Pontevedra*, 12 de julio de 1925, acceso 14 de mayo de 2023,

<http://biblioteca.galiciana.gal/pt/consulta/registro.cmd?id=10000219385>.

³⁰² Xosé Lamela Bautista, *A Virxe do Xurés* (Barcelona: edita Asociación de amigos da Virxe do Xurés, 2016), 61.

Llama la atención el hecho de que en ninguna de las descripciones de músicos se refieren a un gaitero. Lo habitual es que, de existir, figure como pagos al gaitero, pues en esta época no era habitual referirse a él como músico. La romería de la *Virxe do Xurés* puede entenderse como el paradigma de una auténtica romería gallega por lugar y modo de celebración. Igualmente, entre los fondos parroquiales de la localidad de Xirazga, Ayuntamiento de Beariz, figura la prohibición que realiza el señor obispo en la visita realizada en 1778, donde obliga a «No consienta en su parroquia se den comidas q[u]e llaman de campo, ni pitanzas, panderadas, bailes y juntas de mujeres y mozos después del toque de oraciones con pretexto de hiladas»³⁰³. Las *pandeiradas* son formas de diversión muy presentes en todas las fiestas y romerías gallegas y constituyen la más habitual y espontánea recreo musical. Se observa que no hay mención a un gaitero en la celebración laica de la romería.

Para este mismo templo y la romería que se celebra en su entorno se recogen en libros parroquiales los gastos que, para el caso de los pagos a actividades musicales, estos siempre están contabilizados como «músicos» en plural y nunca como gaitero, que de asistir a estas celebraciones, era el término bajo el cual se solía denominar. Así tenemos que para los años 1823 y 1826, los gastos en músicos son de 18 reales. Para los años 1843-1862 el mismo concepto asciende a 24.6 y en el período 1854-1889 a 31.2, en las referencias últimas, no figura de qué moneda concreta se trata, en algunos gastos aparecen maravedís, en otros reales y a finales del XIX en pesetas³⁰⁴.

Otro ejemplo de los instrumentos que se pueden encontrar en el mundo rural aparece en el texto de un pleito de 1847 entre vecinos de los lugares de Parada, Cameixa y Salón del ayuntamiento de Boborás donde se relata «un grupo de gentes con estacas que iban tocando una flauta y pandereta y diciendo las voces de “salgan los insultadores”»³⁰⁵.

La presentación de los anteriores documentos pretende ilustrar cómo la gaita y su intérprete parecen no participar en tantas romerías o fiestas como pretende la literatura decimonónica. De forma que el gaitero que sí existía, a su vez, puede ser un artefacto generador

³⁰³ E-ORAH, Fondos Parroquiales do Diviño Salvador da Xirazga, signatura 3107, página 89, visita 1778, En Enrique Bande Rodríguez y Carlos Taín Carril, *Ermida y romería de Santo domingo da Xirazga. Una devoción mendicante en un medio rural entre dos mundos* (Ourense: edita Concello de Beariz, 1994), 44.

³⁰⁴ Enrique Bande Rodríguez y Carlos Taín Carril, *Ermida y romería de Santo domingo da Xirazga. Una devoción mendicante en un medio rural entre dos mundos* (Ourense: edita concello de Beariz, 1994), 80.

³⁰⁵ Archivo de Centro de Estudios “Chamoso Lamas” da Comarca do Carballiño, Fonde Boborás, Pleitos, Expediente de pleito entre veciños de Salón e Parada de Cameixa.

de identidad cultural pero no un reflejo directo de la realidad cotidiana presente en la Galicia rural.

Para la aparición del término gaita gallega y, por extensión, de gaitero gallego habrá que esperar hasta bien entrado el siglo XVIII. El primero de los documentos que se conoce y hace mención a dicho término es un protocolo notarial del partido judicial de Carballiño, localidad relativamente próxima a la capitalidad de provincia, y datado en 1725, donde se recoge: «Alexandre Álvarez músico de Gayta gallega»³⁰⁶. Para comprender en qué consiste el oficio de gaitero y el prestigio social que se adquiere mediante esta práctica se puede recurrir a observar los honorarios recibidos por estos músicos como consecuencia de los servicios que prestan, ya que en algunos documentos se reflejan cantidades exactas:

Libro de la cofradía de S, Roque, fol. 34v.:

En doce de setiembre año de mil setecientos y sesenta y dos, [...] que cada feligrés o cofrade había y haya de pagar sea pobre o rico cuatro reales todos los años, para la misa cantada con siete u ocho sacerdotes, y para pagar también al gaitero.³⁰⁷

En el anterior texto no especifica cantidad exacta, pero sí la condición de asalariado que corresponde al músico. Otros documentos sí recogen este dato:

La cofradía de Sta. Marina, ya en el siglo XVIII pagaba el gaitero que tocaba en la fiesta de S. Pedro, de la Purificación o Candelas y en los Dolores de setiembre, además del día de la patrona y en sus vísperas, como vemos en las cuentas de 1750. Ya en 1696, siendo mayordomo Benito Alonso do Remesil, se paga por gastos de gaitero 18 reales³⁰⁸

En las ciudades que habían hecho voto a un/a patrón/a los estipendios de la música corrían a cargo del concejo: en 1707 los corporativos vigueses libran 22rs. para el gaitero que tocará el día de la Virgen de la Asunción: en agosto de 1732 se asignan 40rs. para pagar al gaitero, luminarias «y más que se estila en esa festividad»³⁰⁹

³⁰⁶ AHPO, Protocolos notariales Carballiño, signatura C-1102. Vid. En Anexos nº 7.

³⁰⁷ Xosé e Ramón Fernández Oxea, Santa Marta de Moreiras. Monografía dunha parroquia Ourensán (Vigo: Edicións Castrelos, 1968), 95.

³⁰⁸ Ramón Rodríguez Otero, «Apuntes históricos sobre Cabral», *Boletín de Estudios vigueses*, nº 8 (2002): 44.

³⁰⁹ Juan Miguel González Fernández, «El oficio de la Gaita en la Galicia tradicional de los siglos XVII-XIX» *Revista de Musicología* 19, nº 1-2, (1996): 159.

Para comprender la situación económica de los gaiteros en Galicia en el siglo XVIII, se puede recurrir al Catastro de Ensenada como excelente fuente documental. Tomando como ejemplo los resultados que arroja para la provincia de Ourense, se observa que existen treinta y seis músicos de gaita, entre todos reciben al año una cantidad de 2.339 reales de vellón³¹⁰, de lo que se extrae una media ponderada de 64 reales de vellón para cada gaitero y año. Si se realiza una comparación con un músico de la catedral, tenemos que a Antonio Pandolfo se le asigna por su trabajo de tocar la trompa en la catedral 2.200 reales de vellón al año, prácticamente lo mismo que a todos los gaiteros juntos.

Un estudio más detallado, de los datos que aporta el Catastro de Ensenada, permite observar que la situación vital que presentan la mayoría es de extrema pobreza, rayando la mendicidad y sin capacidad para labrar la tierra, lo que en dicho tiempo era fundamental para la supervivencia. Esta condición de recibir limosna se aprecia especialmente en el caso del gaitero Francisco Limia, que en el año 1752 solo recibe en concepto de honorarios lo que le quieren dar «A francisco de Limia vezino del lugar de Damill, por el oficio de Gaitero, respetivo no tiene Salario diario sino lo que le quieren dar cuando asiste alas Funziones [de su oficio]»³¹¹. De lo anterior se percibe que, si los honorarios conocidos son de 18 reales en 1696, 22 reales en 1707 y menos de 40 reales en 1732 por el servicio prestado a una cofradía, los músicos gaiteros de la provincia de Ourense, de recibir un salario semejante, realizarían una media de tres funciones, ya que lo que se les asigna por año es de 64 reales (de media).

³¹⁰ Garrido Rodríguez, «Ourense 1752-1753: A realidade musical desde o catastro de Ensenada. Entre o relixioso e o profano», 142.

³¹¹ E-ORah, Fondo Facenda, catastro de Ensenada, Real de legos, signatura 337, fol. 991.



Ilustración 5, Xan Francisco, gaitero de Pontevedra fuente: Izquierda, La ilustración gallega y asturiana, N° 28. 08 de octubre de 1881 y derecha Revista Galicia Moderna N° 1, 01 de mayo de 1897.

3.1.2 La pérdida del vínculo entre gaitero e Iglesia Católica

Esta condición de miseria económica, que era la realidad en la mayoría de los casos, empeora a partir del último cuarto del siglo XVIII, cuando se produce lo que se podría denominar como desacralización o pérdida de usos y funciones de la gaita en actos litúrgicos o paralitúrgicos, lo que termina perjudicando la ya precaria situación del músico y provocando una continua disminución en el número de intérpretes de este instrumento³¹².

La prohibición de realizar danzas, y los conflictos que esto genera, aparece documentado desde 1572, cuando los vecinos del Monasterio de San Clodio en el ayuntamiento de Leiro presentan un pleito ante la Real Audiencia de Galicia para oponerse a la prohibición de realizar danzas con “espadas blancas”³¹³. Este hecho será común a toda la península y parece tener su origen en Portugal, ya que el rey João V en su *Decreto Régio* publicado en 1723 prohíbe este tipo de actividades³¹⁴. Posteriormente, en España será el rey Carlos III quien, mediante dos Reales Cédulas de 1777 y 1780, impedirá este tipo de celebraciones. La primera de ellas contiene las siguientes órdenes: «Se prohíben los Disciplinantes, Empalados, y otros

³¹² A este particular se puede consultar: Eugenio M. Zamora, *Los instrumentos de la tradición asturiana* (Oviedo: Serprisa, 1989). Ya que contiene un censo sobre los gaiteros en Asturias en este período en el que se observa una rotunda disminución del mismo desde 1777.

³¹³ ARG, monasterio de San Clodio, legajo 26203/43, 1572.

³¹⁴ Mario Correa, «As restricións ou proibicións das prácticas performativas musicais com gaitas de foles do séc. XVIII ao séc. XX no Nordeste Transmontano (Portugal)», *Anuario da Gaita* n° 32 (2017): 30.

espectáculos en las Procesiones de Semana Santa, Cruz de Mayo, Rogativas, y otras; los bayles en las Iglesias, sus Atrios, y Cementerios; y el trabajar en los días de Fiesta en que no está dispensado poderlo hacer»³¹⁵. Mediante la misma Real Cédula se exhorta a los obispos para que impidan «espectáculos que no sirven de edificación y pueden servir a la indevoción y al desorden en las procesiones de Semana Santa, Cruz de Mayo, rogativas, ni en otras algunas»³¹⁶. Además, para proteger a la sociedad de posibles perjuicios pide que tanto fiestas como procesiones rematen «antes de ponerse el sol, para evitar los inconvenientes que pueden resultar de lo contrario»³¹⁷.

Estas restricciones tienen su aplicación práctica a nivel local mediante las órdenes que los respectivos obispos envían a sus sacerdotes. Lo que se observa en el siguiente documento manuscrito corresponde a los fondos parroquiales de San Miguel de Desteriz, en el ayuntamiento de Padrenda, provincia de Ourense, donde se recogen los mandatos impuestos por el señor obispo de Tui Domingo Fernández Angulo en la visita que realiza a dicha parroquia el 17 de junio de 1778:

Ordena y manda S.S.I. al abad o cura desta feligresía, dichas mas personas aquien toque no permitan por ningun acontecimiento en las misas funciones y procesiones de su yglesia Parrochial, Capillas y Santuarios de su distrito setoque Gaita alguna conforme S.S.I. lo tiene prevenido, yen el caso deque alguna persona se entrometa a tocar al tiempo de andar la procesión se suspenda en ella, y se retire a la yglesia lo que observe dicho Parrocho vajo lamisma de veinte ducados, y con apercivimiento delo mas aia lugar.³¹⁸

La segunda Real Cédula de 1780, viene a dificultar aún más, si cabe, el trabajo de los gaiteros en celebraciones religiosas y tendrá como consecuencia el cese de este tipo de actividades «Que en ninguna Iglesia de estos mis Reinos, sea Catedral, Parroquial, o Regular, haya en adelante tales danzas, ni gigantones, sino que cese del todo esta práctica en las

³¹⁵ Real Cedula de S. M. y Señores del Consejo 1777, de 20 de febrero, por el que se se prohíben los disciplinantes, empalados, y otros espectáculos en las procesiones de Semana Santa, Cruz de mayo, rogativas, y otras; los bailes en las Iglesias, sus atrios, y cementerios. (Madrid: Imprenta de Pedro Marín, 1777). Vid. en Anexos nº 8.

³¹⁶ Real Cedula de S. M. y Señores del Consejo 1777, 2

³¹⁷ Real Cedula de S. M. y Señores del Consejo 1777, 2.

³¹⁸ E-ORahd, Visita general del año de 1778, Mandatos, Fondos Parroquiais de San Miguel de Desteriz, signatura E-ORAHDu 15.4.9. Vid. En anexos nº 10.

procesiones y demás funciones eclesiásticas, como poco conviene a la gravedad y decoro que en ellas se requiere»³¹⁹.

Estas Reales Cédulas llevarán a conflictos singulares como el ocurrido en Santiago de Compostela, donde los órganos de gobierno de la cofradía aceptan el cumplimiento de la norma, mientras el Ayuntamiento no solo lo rechaza, sino que obliga a que no se cumpla dicho mandamiento mediante la amenaza de sanción:

Gremio de Obra Prima y Concejo de Santiago : Vista esta soberana disposición por el Consejo de Santiago en Consistorio de 16 de mayo del año referido acordó: «que respecto se hallan próximas las funciones de Corpus, las del Santísimo Sacramento en las parroquias y a ellas sigue la general de San Roque y otras, y por lo mismo instar el que de luego a luego (inmediatamente) se ponga en observancia el expreso de dicha Real Cédula y se publique bando para que en su consecuencia, cese la costumbre de los penitentes y otros espectáculos en las procesiones del Jueves Santo y Penitencia y en las de Corpus Christi y San Roque Y todas otras, no haya bailes ni danzas en las iglesias ni en el curso de las procesiones, sopena de tomar contra los contraventores severas providencias [...] Creyendo los de obra prima extensivos a la tarasca los efectos de la susodicha orden, produjeron la siguiente instancia: Señores Justicai y Regimiento de la M. N. y L. Ciudad de Santiago- Ventura Novares, mayordomo del gremio de Obra Prima de esta ciudad, Antonio Vidal y Miguel Vilariño, sus vicarios Pedro Veiga, Clemente Landeira, Martín Lens, Vicente Piñor, todos por si y a nombre de los más individuos de que se compone dicho gremio, con la mayor veneración y humildad, hacen presente a V.SS. que por corruptela o introducción antigua está encargado de concurrir con la ridícula figura de la serpiente o Tarasca a las procesiones del Santísimo Corpus Christi y glorioso San Roque, haciéndolo conducir por las calles e iglesias de donde salen y entran bailando y danzando, con ella; de manera que no solo sirve este espectáculo de un atraimiento de la xente menos culta y vulgar a la irrisión y gritería con tal indevoción e irreverencia a la Divina Magestad y Sagradas imágenes de María Santísima y más santos que van en ellas, sino de una concurrencia grande de muchachos, que acuden al propio fin con piedras y palos que tiran y dan a las personas que la conducen y acompañan, vituperándolas con dieterios y palabras indignas, de que resulta y tiene resultado varias veces graves daños y roturas de cabezas, dislocaciones de brazos y otras considerables heridas, y que algunas de ellas tuvieron en gravísimo riesgo de la vida, como es público y notorio en la ciudad, a que se agrava la imposibilidad en que se ve el gremio, sus mayordomos y vicarios, de hallar persona que la conduzca a causas de lo expuesto y de lo indecoroso e indecente; y por tanto, mediante a que por Real Orden de S.M. que se publicó ahora de próximo, está privado y mandado privar disciplinantes empalados y otros espectáculos en las procesiones , bailes y danzas en las iglesias y delante las imágenes de los santos, ocurren a V.SS. y rendidamente.-Suplican se dignen providencialmente exigir al gremio y a sus individuos, de tan feo cargo , mandando extinguir y suprimir tan ridícula figura, de que no puede producir otro útil al público y al Estado, que los prexuízos, daños y desordenes que quedan

³¹⁹ Real Cédula de S. M. y Señores del Consejo 1780, de 21 de julio, en que se manda que en ninguna iglesia de estos mis reinos, sea catedral, parroquial, o regular haya en adelante danzas, ni gigantones, sino que cese del todo esta práctica en las procesiones, y demás funciones eclesiásticas, como poco conviene a la gravedad, y decoro que en ellas se requiere. (Madrid: imprenta de Pedro Marín, 1780).

expresados; y en ello harán V.SS. un gran servicio a Dios Nuestro Señor, y a los suplicantes, especialísimo favor que esperan de la recta cristiana justificación de V.SS. recibir merced.³²⁰

A lo que el consistorio responde oponiéndose a la supresión:

Dada cuenta de esta representación el Consistorio de 23 de mayo referido, fue desestimada, poniéndose en ella este decreto:

Mediante a que la Real Provisión de S.M. en que privan las danzas públicas en las iglesias y procesiones delante de los santos, no se expresa Tarasca, y ser ésta. Alusiva y misteriosa, no ha lugar a lo que solicitan estas partes y cumplan por ahora como se acostumbra³²¹.

Este rigor en suprimir al gaitero de procesiones y actividades religiosas se mantiene hasta inicios del siglo XIX, como se observa en el siguiente ejemplo:

Visita del Lcdº D. Jacinto Taboada, Abad de San Miguel do Campo en 1805.

No se permita se toque la gayta en la iglesia, atrio procesión eclesiástica ni se admitirá en Data el gasto de semejante música, y haga entender a sus feligreses la disposición con que deben entrar y salir del templo, la modestia con que han de entrar en el y como deben solemnizar las fiestas de los Santos que no estén mezclados hombres con mujeres ni se arrodillen sobre las tarimas de los Altares y que ninguno se quede a las puertas del templo sin necesidad. Lib. De Visitas, fol.57v.³²²

Además, la supresión de gremios y cofradías durante la primera mitad del siglo XIX será un elemento más que colabora en la pérdida de usos y funciones religiosas para el gaitero³²³. Una vez suprimidas estas fuentes de ingreso para los gaiteros, comienza una etapa donde el interés por el instrumento parece decaer y comienzan a desaparecer referencias documentales que mencionan sus actividades. Por lo tanto, entre 1780, fecha de la primera cédula, y el inicio del segundo cuarto del XIX, se podría hablar de una etapa de transición en la que el instrumento atraviesa una resemantización o reinención de usos y funciones.

³²⁰ Pérez Costanti, *Notas Viejas Galicianas*, 241.

³²¹ Pérez Costanti, *Notas Viejas Galicianas*, 242.

³²² Fernández Oxea, *Santa Marta de Moreira*, 104.

³²³ Moncho do Orzán, *Fraruuco de Montrove e os gaiteiros da Coruña* (A Coruña: Edita Deputación da Coruña, 2017), 25.

3.1.3 Progresiva desacralización de sus funciones y proceso de recuperación del gaitero como emblema identitario.

A lo largo del siglo XIX la gaita termina por integrarse en actividades civiles hasta ser potenciada como instrumento musical representativo de Galicia. Como se ha visto en el segundo capítulo, en esta etapa el gaitero gallego cuenta con el impulso recibido desde el mundo literario y político, hasta transformarse en un símbolo identitario con una dimensión desconocida en siglos anteriores. Como consecuencia de este nuevo estatus, se observa un incremento en la demanda de sus servicios y el salto hacia las ciudades. Aparecen entonces nuevos intérpretes que se encuentran alejados de la idílica vida rural que se les supone, músicos formados académicamente en las artes regladas que se suman al nicho de negocio proporcionado por la aristocracia y la burguesía. En particular, se consolidan dos nuevas actividades: los desfiles y pasacalles urbanos y los certámenes en concursos. Estos últimos, mediante su difusión en la prensa de aquel tiempo, colaboran en la elevación del gaitero gallego a la categoría de mito o héroe local.

Todo ello queda reflejado en la documentación de la época. Son diversos los ejemplos con los que se pueden ilustrar este tipo de actividades novedosas, generalmente pasacalles matutinos, que hasta poco antes se encontraban a cargo de músicos de banda en las consabidas dianas y alboradas. La versatilidad del instrumento para ser tocado caminando por la calle y su potencia sonora lo hacen muy apropiado para este cometido. Gracias a ello, la gaita recupera su función solemnizadora, especialmente requerida en actos en los que demanden un rigor protocolario.

Una de las primeras referencias que se pueden aportar tiene lugar en la ciudad de Ourense en los inicios de junio de 1833 como consecuencia de la jura de Doña María Isabel Luisa como heredera de la Corona: «se celebraron grandes festejos [...] Iluminaciones, músicas, gaitas, cucañas y otras diversiones públicas, formaban el sugestivo programa»³²⁴.

En la obra *Ourense antiguo*, se hace colección de artículos publicados en la prensa durante el siglo XIX. En los correspondientes al año 1845 se encuentra uno muy interesante, en el que

³²⁴ José Adrio Menéndez, *Del Ourense antiguo* (Ourense: Concellería de Cultura do Concello de Ourense, 2005), 12.

se ofrece información sobre el uso de la gaita como reclamo en establecimientos que servían vino, lo cual lleva a las consecuentes protestas de los vecinos ante las autoridades competentes:

En aquella época el despacho de *tinto y blanco* lo amenizaban las gaitas del país, principalmente los domingos y festivos, situándose en la calle, al lado de las tabernas.

El abuso del instrumento regional llegó, con tal motivo, a su colmo, dándose el caso de contarse hasta 8 en la de San Fernando, 5 en la Rúa de Arcedianos y 3 en la de Zapateros.

Los vecinos cansados de escuchar tantas muiñeiras, ribeiranas y jotas, con excesivos redobles de tamboril, presentaron un escrito de protesta ante la autoridad, y ésta, sin pedir los informes técnicos del caso, acordó la supresión de tales expansiones en la vía pública³²⁵.

De la anterior cita resaltan numerosos detalles, el primero es el uso del instrumento como reclamo comercial, lo que constituye un nuevo uso para el mismo, y a su vez como instrumento de recreo u ocio, en una escena con connotaciones peyorativas para un instrumento que pretende aportar solemnidad y ser referente para la música gallega. El segundo es la denominación de instrumento regional con el que, en esta época, ya se califica a la gaita, lo que conlleva la consolidación de su nuevo estatus identitario, atributo que no tenía en tiempos pretéritos. El tercero es el considerable número de músicos que nombra el artículo, pues de tocar todos simultáneamente habría un total de diez y seis gaiteros, no teniéndose noticia de tal número de gaiteros gallegos en la ciudad en otras fuentes.

El día 1 de noviembre de 1845 se inaugura el Instituto de Segunda Enseñanza de Orense, acto al que asisten las élites sociales culturales y políticas de la ciudad y muchas otras autoridades diversas procedentes de otros lugares. La participación musical corrió a cargo de la banda de música y gaitas, «Luego declaró el señor jefe político, declaración que tuvo por eco un deleitable allegreto tocado por bandas de música colocadas en el local apropiado del edificio. En la calle, las gaitas y baile de gigantones con los fuegos artificiales daban también testimonio del importante acto que acababa de celebrarse.»³²⁶. Esta participación de banda de música y gaiteros en las diferentes celebraciones será un tópico repetido continuamente en la prensa del XIX a la hora de redactar la crónica de todo tipo de festejos. Esta fórmula se convertirá en una muletilla que se repite con asiduidad en las diferentes fiestas descritas. Esto

³²⁵ Adrio Menéndez, *Del Orense antiguo*, 61.

³²⁶ Enrique Bande Rodríguez, *Acontecimientos festivos en la ciudad de Ourense. Siglos XIX y XX* (Ourense: Editorial Duen de Bux, 2005),46.

se observa en los festejos que tienen lugar en la ciudad de Ourense con motivo de la boda de la reina Isabel II el 10 de octubre de 1846: «se celebraron grandes festejos en esta ciudad en los que no escasearon el fuego volador, las músicas, gaitas y gigantones»³²⁷.

Esta nueva actividad urbana, que responde a la demanda de la burguesía que valora e impulsa este tipo de actividades que potencian la identidad gallega, hará que se cuente con la presencia del gaitero gallego para realizar lo que hoy se denominarían pasacalles por la ciudad, tal y como se recoge en las fiestas por la declaración de dogma de fe el misterio de la Inmaculada Concepción en la ciudad de Ourense: «2 de abril de 1855 [...] seis gaitas partieron al mismo tiempo de la Plaza de la Constitución hacia los diferentes barrios de esta capital para coadyuvar al regocijo de sus sencillos moradores. A las cinco de la tarde tuvo el Cabildo vísperas solemnísimas a toda orquesta»³²⁸. Resulta perfectamente descriptiva la idea de los gaiteros distribuyéndose desde lo que hoy se conoce como Plaza Mayor en forma radial hacia los diferentes barrios.

Los gaiteros parecen circunscribir su actividad al horario de mañana, herencia probable de las procesiones y danzas religiosas celebradas al amparo de la iglesia católica en tiempos pretéritos, mientras que las bandas y orquestas aparecen descritas prestando sus servicios en sesiones de tarde y noche. Resulta curioso que, en las anteriores celebraciones, cuando el autor de la crónica describe las actividades religiosas hace mención de muchos y variados actos musicales en los que concurren la orquesta de la capilla y la música de la milicia, además de cantarse, «preciosos villancicos», terminando del siguiente modo: «por la noche se repitió la iluminación general, trasladándose la escena, en cuanto a música y fuego artificial a la plaza de la Constitución.»³²⁹.

Una de las más importantes celebraciones religiosas, a la que aún hoy en día concurre gente procedente de toda la provincia de Ourense y puede considerarse la más multitudinaria, es la celebración de la Virgen de los Milagros en el santuario que lleva su nombre, sito en el paraje denominado monte Medo. Este se encuentra aislado y no forma parte de ningún entorno urbano:

El relato y descripción de los actos celebrados con motivo de su fiesta mayor, el día 1 de agosto de 1855, proporciona datos importantísimos, que comienza con la descripción de las

³²⁷ Bande Rodríguez, *Acontecimientos festivos en la ciudad de Ourense. Siglos XIX y XX*, 71.

³²⁸ Bande Rodríguez, *Acontecimientos festivos en la ciudad de Ourense. Siglos XIX y XX*, 154.

³²⁹ Bande Rodríguez, *Acontecimientos festivos en la ciudad de Ourense. Siglos XIX y XX*, 160.

vísperas «del santuario, voladores, gaitas del país y música, anunciarán las vísperas que se cantarán con solemnidad [...] y seguirá al sereno [por la noche] con música y gaitas³³⁰.

En esta fiesta nocturna sí que se recurre a los músicos presentes en dicho paraje. Hay que pensar que el templo se encuentra aislado de cualquier medio urbano y la posibilidad de abandonarlo y regresar al día siguiente por parte de los músicos resulta prácticamente imposible, por lo que lo más adecuado parece ser el que pernoctaran en ese lugar:

el día 8 [...] se celebra la misa solemne, a toda orquesta y coro de cantores portugueses [el templo se encuentra relativamente próximo a la frontera con Portugal] Concluida la misa se dará principio a la procesión general, que romperá un jinete en un caballo amaestrado: seguirá un gaitero con tambor y bombo y la amazonas, su guía y defensor de traje chinesco; la multitud de pendones y estandartes, guías también y bombos, cruces y más insignias, la banda de música, [...] por la tarde habrá danzas, baile, [...] al anochecer, iluminación, música , gaitas y fuego [...] se continuará con voladores, intermedios de música y alguna representación más de fuego, pasando la noche , que será muy corta al raso³³¹.

La anterior cita es de considerable importancia, ya que hace muestra de diferentes aspectos destacables. Se trata de uno de los pocos ejemplos de participación nocturna de las gaitas, comprensible por las circunstancias singulares del lugar de celebración. Se hace referencia a un gaitero de la procesión, acompañado de tambor y bombo, aspecto que debe ser destacado porque se trataría de la primera mención conocida de este conjunto musical. Hasta el presente momento, los diversos autores que han escrito sobre la gaita atribuían la incorporación del bombo³³², ampliando el dúo gaitero tambor, a Xan Míguez (1847-1812) gaitero de Ventosela. Nótese que en la fecha de la anterior noticia este gaitero tendría ocho años de edad.

La asistencia de portugueses y el hecho de participar bombos en la procesión, algo habitual en Portugal, parece indicar que el trio gaitero tambor y bombo guarde relación con la forma en que este instrumento era tocado en el país vecino, por lo tanto podría tratarse de un grupo de músicos portugueses. En cualquier caso, se constata la presencia del trío en 1855, dato que resulta importante para la historia del instrumento en Galicia y que era desconocido hasta el momento

³³⁰ Bande Rodríguez, *Acontecimientos festivos en la ciudad de Ourense. Siglos XIX y XX*, 176.

³³¹ Bande Rodríguez, *Acontecimientos festivos en la ciudad de Ourense. Siglos XIX y XX*, 177.

³³² Xose Lois Foxo, *Os segredos da gaita* (Ourense: Deputación Provincial. 2004), 18.

Apenas un año antes, el uso de la gaita había sido prohibido en dicho templo durante un acto religioso: «el día 15 de agosto día de Nuestra Señora se formó una solemne procesión [...] cantando la *letanía de todos los santos y las preces «Pro tempore mortales et pestis»*. No se permitieron gaitas»³³³. En las siguientes procesiones consultadas entre esta fecha de 1854 y 1865, no se han encontrado menciones a la participación de gaitas en las mismas, únicamente referencia a músicos de la catedral y a música, término con el que se designaba a las bandas de música. Igualmente, entre los artículos de prensa consultados llama poderosamente la atención que durante las concurridas e importantes fiestas de carnaval en Ourense no se encuentra mención a músicos de gaita, lo que parece indicar que los actos a los que prestaban servicio eran muy concretos y determinados.

La importancia del gaitero gallego en la actividad civil se va incrementando durante el siglo XIX impulsando su concurrencia en diversas ferias de muestras de la pujante industria local. Es de notar que, a la vez que se produce el paso de la gaita a una intensa vida civil, las propias danzas religiosas también tendrán cabida en los actos, resultando en la práctica, una especie de translación de las ceremonias procesionales eclesiásticas a una actividad civil desacralizada, como se observa en el siguiente ejemplo de 1857:

PROGRAMA DE LAS FIESTAS QUE EN CELEBRIDAD DE LA EXPOSICIÓN AGRÍCOLA Y FERIA ANUAL HAN DISPUESTO EL ILUSTRE AYUNTAMIENTO DE ESTA CAPITAL EN UNIÓN CON LA JUNTA DE AGRICULTURA DE LA PROVINCIA.

A las 12 de la mañana del día 5 un repique general de campanas, un gran número de varios voladores, las características gaitas del país [...] anunciarán la feria anual y la gran exposición agrícola de todos los productos de nuestro privilegiado suelo.

El día 6 continuarán recorriendo las calles los gigantones y las danzas, que ejecutarán diversos pasos en los principales puntos de la capital [...] Estos días habrá corridas de toros y saldrán gigantones y habrá gaitas y cucañas. Por las noches copioso fuego artificial con mucha variedad de clases de gran mérito, selectas orquestas³³⁴

En este texto es de notar la presencia de gaitas, así como de las denominadas danzas, cuyo componente musical probablemente corriese a cargo de un gaitero gallego. En cuanto a la referencia a que habrá gaitas, se debe recordar que los gaiteros en esta altura del XIX no habían

³³³ Bande Rodríguez, *Acontecimientos festivos en la ciudad de Ourense. Siglos XIX y XX*, 253.

³³⁴ Bande Rodríguez, *Acontecimientos festivos en la ciudad de Ourense. Siglos XIX y XX*, 62-66.

empezado a tocar a dúo con otro gaitero ni con otros instrumentos melódicos, probablemente debido a que las gaitas con las que contaban no acordaban bien entre ellas ni con aquellos otros más modernos, que respondían a escalas temperadas procedentes del mundo académico. Esto ocurre, cuando menos, con los ejemplares conservados de dicho período, pues responden a estas características, incluso aquellos de los que se tiene noticia que fueron construidos por el mismo artesano. El gaitero únicamente se hacía acompañar de un tambor por lo que se deduce que, en expresiones como «concurrancia de gaitas del país», son varios los gaiteros que prestan esos servicios de forma individual.

Esta particularidad de concurrancia de diferentes gaiteros se observa también en la descripción de las fiestas del Corpus (fiesta mayor de la ciudad de Ourense) de 1856, donde, entre las muchas actividades del programa, figuran gaiteros: «se hacían sesiones de fuego artificial con gran variedad de clases, músicos y gaiteros alegraban el ambiente con sus dulces sonos [...] en el Posío [uno de los más grandes y destacados parques de la ciudad de Ourense] había bailes campestres, música y gaiteros»³³⁵. Lo mismo sucede en una de las celebraciones más destacadas de la ciudad, que tiene lugar el 8 de septiembre y narra la presencia de diferentes gaiteros que «con motivo de la festividad de los Remedios, recorrieron las calles varias gaitas»³³⁶. Por lo comentado anteriormente, parece obvio que lo hacían como gaiteros individuales.

Son diversos los textos que proporcionan referencias a estas actividades, así dentro de la obra *Ciclo festivo Ourensán* se hace descripción de la fiesta del corpus en el Ourense del XIX, sin especificar fecha concreta: «*Músicos e gaiteiros alegraban o ambiente cos seus doces sons poñendo nas rúas, prazas e currunchos una nota alegre [...] había disparo de cohetes, bailes de sociedade, derroche atronador de bombas, danzas, verbenas [...] Nos intermedios actuaban as bandas de música do Reximientto de Artillería, da Coruña, a Popular do Carballiño, a do Hospicio, a Lira de Ribadavia e gaitas do país*»³³⁷.

Esta traslación de antiguas danzas gremiales a la vida civil, siendo absorbidas por celebraciones laicas como parte de un espectáculo, ya se habían producido a finales del siglo

³³⁵ Bande Rodríguez, *Acontecimientos festivos en la ciudad de Ourense. Siglos XIX y XX*, 136-137.

³³⁶ Adrio Méndez, *Del orense antiguo...*,131.

³³⁷ Enrique Bande Rodríguez y Luís Fernández Rodríguez, *Ciclo festivo ourensán* (Ourense: Ayuntamiento de Ourense, 1990),58-59. «Músicos y gaiteros alegraban el ambiente con sus dulces sonidos poniendo en las calles, plazas y rincones una nota alegre [...] había disparo de cohetes, bailes de sociedad, derroche atronador de bombas, danzas, verbenas [...] Nos intermedios actuaban las bandas de música del Regimiento de Artillería, de A Coruña, la Popular de O Carballiño, la del Hospicio, a Lira de Ribadavia y gaitas del país».

XVIII en aquellos festejos que pretendían cierta relevancia social, como se extrae de la siguiente descripción de las fiestas que la ciudad de A Coruña celebra con motivo de la proclamación de Carlos IV en 1789:

En la misma tarde empezaron los gremios sus festejos delante de las Casas Consistoriales [...] con una numerosa y bien ordenada danza de arcos. [...] siguieronse los Herreros con un bayle [...] vinieron luego los Texedores con un bayle [...] vinieron en la tarde del 21 los Gremios con sus bien dispuestos bayles [...] siguiéronles los Chocolateros con una danza de volantes; y los Horneros³³⁸.

Se presupone que este tipo de bailes y danzas se realizaban con la asistencia de un músico de gaita.

Este tipo de danzas, que habían sido prohibidas en el ámbito religioso, comienzan una traslación a la vida civil, a la que aportan la solemnidad requerida para acompañar acontecimientos de honra como es la proclamación de un rey. Esta actividad continuará realizándose en A Coruña en momentos de extraordinaria relevancia, como se observa en el siguiente texto de 1858 donde se describe participación de gaitas y danzas en un acto civil como honra a S.M. Isabel II: «Programa de las funciones reales que estaban preparadas en la ciudad de La Coruña, capital de Galicia, para Solemnizar la visita con que se dignaron honrarla S.M. la reina doña Isabel II y su augusta y real familia [...] se entonará el himno de La Coruña, la música de beneficencia acompañará el canto del himno, los ayuntamientos del partido judicial con estandartes y danzas, gaitas y ofrendas»³³⁹.

Se constata que desde los inicios del segundo cuarto del siglo XIX aparece una nueva actividad urbana, los desfiles, que tendrá su espacio en fiestas como una nueva forma de negocio para estos intérpretes: «Grandioso espectáculo que ofreció la ciudad de Orense en los días 20 y 21, con motivo de la celebración de públicos festejos por la conclusión de la guerra civil [...] Multitud de bombas y cohetes voladores, se arrojaron al espacio; las músicas y gaitas del país recorrieron las calles de la población transitadas por multitud de forasteros»³⁴⁰. Se ha de notar la referencia a músicas, es decir banda o sección de banda de música y gaiteros que en

³³⁸ Noticias de las fiestas que celebró la ciudad de la Coruña en la Augusta proclamación del Sr. Rey D. Carlos IV, Imprenta Real, Biblioteca Dixital de Galicia, consulta el 30 de abril de 2023, <https://biblioteca.galiciiana.gal/es/consulta/registro.do?id=8849>.

³³⁹ Noticias de las fiestas que celebró la ciudad de la Coruña en la Augusta proclamación del Sr. Rey D. Carlos IV, 36.

³⁴⁰ Anónimo, «Variedades» *El Heraldo Gallego* año III n° 126 (25 de marzo de 1876).

este momento trabajan en modo individual o con acompañamiento de tambor, lo que incrementa el rendimiento económico que proporciona esta nueva actividad.

Ejemplos similares se pueden encontrar en registros hemerográficos de otras ciudades como La Coruña. *El Diario de Santiago* publica el día 7 de junio el programa de las fiestas de dicha ciudad que se celebraron entre los días 7 y 11 de junio. Destaca que en solo dos de estos días habrá desfiles con participación de gaitas «Día 7 Víspera de las fiestas. A las doce en punto de la mañana, saldrá de las casas Consistoriales una brillante y lucida comparsa de *cabezudos*, *enanos*, *jigantones* precedida de numerosas gaitas del país [...] Día 8 al amanecer, las músicas y las gaitas recorrerán las calles de la población a los acordes de la alborada»³⁴¹. El resto de los días las gaitas no figuran en el programa. De la anterior cita se debe notar la poética frase final, en la que relata que músicas y gaitas emplearán la alborada para realizar su recorrido. La melodía de alborada no es especialmente adecuada para su interpretación caminando, pues se trata de una pieza más apropiada para ser tocada en un concierto estático debido a su línea melódica, ritmo pausado, no adecuado para caminar, y las dificultades en cuanto a la técnica interpretativa requerida que estas obras suelen presentar.

La siguiente novedad que presenta el siglo XIX para los gaiteros gallegos es la aparición de los certámenes de gaita, que desde entonces se constituyen en una de las actividades más destacadas. Estos concursos, mediante su difusión a través de la prensa, fueron fundamentales en la elevación a la categoría de mito para el personaje del gaitero gallego. En 1876 tiene lugar en Ourense el primero, que se presenta como:

Un espectáculo nuevo, original, verdaderamente extraño, tuvimos ocasión de presenciar y de aplaudir como amantes de Galicia y como hijos de esta tierra. Tal es el certamen de las gaitas, instrumento pastoril que recuerda a nuestro pueblo, nuestra familia, las doradas ilusiones de la infancia y las tristes realidades de la edad madura [...] Trece gaiteros en traje del país verdaderos tipos por su apostura unos, por su gallardía otros, por su honrada fisonomía todos [...] con la sonrisa en los labios y la malicia en la mirada [...] tocando sucesivamente la Alborada y la Muiñeira, producían una impresión agradabilísima [...] El Jurado cumplió dignamente con el suyo, galardonando en público certamen á los gaiteros.

Juan Miguel de Ventosela.- Premio de 200rs.

³⁴¹ Anónimo, «Fiestas de María pita en La Coruña» *El Diario de santiago* nº 1179 (07-06-1876), 1, consulta el 30 de abril de 2023, https://biblioteca.galiciana.gal/es/consulta/resultados_ocr.do?general_ocr=on&descrip_objetosdigitales=S%C3%AD&autor_numcontrol&descrip_autor&materia_numcontrol&descrip_materia&descrip_lengua&descrip_idclasi_ftipodoc&descrip_iddescripbiblioteca&secc_HEMEROTECA=on&id=149329&tipoResultados=PAG&campoOrden=fechapublicacionorden&posicion=1&ordenDesc=N.

Primo Rodríguez de Ribadavia. - Premio 100rs.

Juan Amíl de Beade.-Premio de 60rs. Ofrecido por D. Luciano Cid.

Domingo Rodríguez de Sejalvo. - Premio de 40 Rs. Ofrecido por D. Ramón Modesto Valencia³⁴².

En a la anterior cita se ha de notar, en primer lugar, que los premiados son todos oriundos de la misma zona, ya que Ventosela, Ribadavia y Beade están situadas todas en la comarca de Ribeiro, muy próximas entre ellas, dejando entrever la posibilidad de que exista en ese lugar una escuela de gaiteros, o que simplemente la vecindad facilite el aprendizaje y el estímulo derivado de observar la rentabilidad que el oficio produce. También hay que pensar que en ese momento Ribadavia cuenta con la banda de música decana del panorama gallego, La Lira de Ribadavia, y Castrelo de Miño, localidad limítrofe y muy próxima a Ventosela, funda su banda en 1858³⁴³, con lo que la posible formación en música académica de estos gaiteros podría ser factible contribuyendo en un mayor dominio de la gaita al aplicar conocimientos académicos.

Desde este momento dichos certámenes se difunden por todo el territorio gallego, teniendo noticias de su celebración también en villas destacadas, como el que se llevó a cabo en Melide dentro de su programa de fiestas de 1887 :«Hemos recibido el programa de festejos que la cercana villa de Mellid celebrará los días 15, 16, 17 y 18 en obsequio al Glorioso San Roque [estas] ofrecen sin embargo una grata y laudable diferencia. Consiste en el certamen de gaitas que habrá de verificarse el último día en los salones consistoriales»³⁴⁴. Esta difusión también es recogida en sucesivas notas de prensa con halagos a la idea de incluirlas dentro de los festejos:

Estas dos Villas, [Melide y A Estrada] tan caduca la una como juvenil la otra, han coincidido en un pensamiento digno de los mayores elogios, disponiendo un certamen de gaitas para el último día de los festejos [...] Convocaron con la necesaria antelación con los gaiteros del contorno y distribuirán premios entre aquellos que ejecuten é interpreten la alborada y la Muiñeira. Ya era tiempo; la música y los trajes del país iban desapareciendo con rapidez

³⁴² Anónimo, «Festejos en honor del Padre maestro Feijoo. Certamen de Gaitas» *El heraldo gallego* n° 183 (11-10-1876), 4-5. acceso el 21 de abril de 2023,

https://biblioteca.galiciiana.gal/es/publicaciones/listar_numeros.do?busq_mes=10&busq_ano=1876&campoOrden=fechaPublicacion&descendente=false&busq_infoArticulos=true&busq_idPublicacion&busq_dia=11&posicion

³⁴³ Sara Seoane Abelenda, «El saxofón en las bandas de música gallegas en el siglo XIX» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019), 204.

<https://core.ac.uk/download/pdf/287737279.pdf>

³⁴⁴ Anónimo, «Sección local» *El diario de Santiago* n° 1797 (08.08.1878),2, Biblioteca Dixital de Galicia, acceso el 30 de abril de 2023,

https://biblioteca.galiciiana.gal/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=93&ano=1878.

lastimosa. Orense dio principio á la obra de restauración, llamando en 1876 á concurso á los gaiteros, y exigiendo de ellos que compareciesen vestidos según usanza provincial; ahora continúan La Estrada y Mellid, y es de esperar que las demás villas y ciudades imiten el ejemplo³⁴⁵.

Es muy importante destacar el contenido del siguiente ejemplo, que presenta las fiestas de Ferrol, por alabar la idea de la creación de un certamen y a su vez describir la realidad de este instrumento en aquella provincia de Galicia:

Nuestra música popular, fuente de purísimas inspiraciones, vinculo sagrado que por medio de la melancolía encadena al suelo natal nuestras almas, vá perdiéndose o desfigurándose con rapidez lastimosa. [...] un certamen de gaitas al cual concurriesen los gaiteros vestidos a la usanza del país, serviría indudablemente para atajar aquel funesto mal e infundir en la generalidad amor á ciertas cosas, de que hoy, por desgracia nuestra, solo se pagan ciertas personas en Galicia. [...] Propuso un representante del *Correo Gallego* que se señalase en el Certamen musical un premio para gaitas del país. La idea no fue aceptada, por razones que nosotros no encontramos de peso [...] no ignora nuestro colega que la comarca en que vivimos es la que menos se presta al objeto, pues precisamente la provincia de La Coruña es pobre en gaiteros, y es difícil que concurran los de Pontevedra y Orense donde tantos y tan buenos hay³⁴⁶.

Parece que la presencia del gaitero gallego en las referidas áreas geográficas no era tan abundante como la literatura parece reflejar.

En 1879 también se celebrarán certámenes en A Coruña, dentro de las fiestas mayores de la ciudad, promocionados por el Liceo Bretón de los Herreros. Este acontecimiento será impulsado por Manuel Murguía de forma impetuosa, como afirmación de sus teorías identitarias «habrá certamen de gaitas y bailes, y cantos populares, y ¡ay! ¡esto sí que será verdaderamente de la tierra!»³⁴⁷. El reglamento elaborado indica, entre otras cosas, que «Las gaitas serán reconocidas antes de dar comienzo al Certamen, y no se admitirán en el aquellas que tengan llaves, fuelles u otra cosa que desvirtúe este instrumento [...] los gaiteros traerán precisamente sus tamborileros»³⁴⁸. Se observa que el bombo y la incorporación de técnicas

³⁴⁵ Anónimo, «Miscelanea» *El heraldo gallego* añoV n° 283 (20-10-1878), 8, acceso el 30 de abril de 2023, <https://biblioteca.galiciiana.gal/es/consulta/registro.do?id=10000135819>.

³⁴⁶ Anónimo, *El Correo Gallego* año I n°110 (08-12-1878), 2, Biblioteca Dixital de Galicia , acceso el 27 de abril de 2023, <https://biblioteca.galiciiana.gal/es/consulta/registro.do?id=10000135819>.

³⁴⁷ Anónimo, «Festejos que el liceo Bretón de los Herreros, galantemente invitado por el Excmo. Ayuntamiento, prepara para celebrar el aniversario de la heroica defensa de esta plaza contra la invasión inglesa.» Archivo Municipal de la Coruña, signatura C-969(03).

³⁴⁸ Anónimo, «Festejos que el liceo Bretón de los Herreros, galantemente invitado por el Excmo. Ayuntamiento, prepara para celebrar el aniversario de la heroica defensa de esta plaza contra la invasión inglesa.», 1-2.

novedosas en cuanto a la ampliación del registro de los instrumentos mediante el uso de llaves están prohibidos, lo que indica una clara intención de preservar la identidad que se le supone. En otros lugares de Europa donde los instrumentos no han sido elevados a la categoría de identitarios, estos se han podido transformar sin ningún límite ideológico que coartara su desarrollo. La prensa de la época, como la *Gaceta de Galicia*, proporciona información al respecto y menciona a los premiados, «obteniendo el premio en la Alborada Manuel Rilo [...] y en la Muiñeira, Francisco Pato, veterano que desempeña el espinoso cargo de gaitero del Concejo de la ciudad herculina»³⁴⁹.

En la ciudad de A Coruña no se tienen noticias de posteriores certámenes hasta 1890, cuando en el día 31 de agosto se convoca un certamen con normas específicas «[los gaiteros gallegos] *Terán que tocar, acompañados polos tamborileiros para gana-lo premio una muiñeira ou riveirana*»³⁵⁰. Como se ha observado, la prensa decimonónica en Galicia, actuó como difusora y estabilizadora del personaje del gaitero gallego mediante las referencias a los certámenes y, a su vez, de ideas etnicitarias: «*Asociada a él [movimiento galeguista] aparece una prensa relativamente numerosa que propaga una exaltación da etnicidade nun intento de tornar positiva a súa consideración social maioritariamente negativa*»³⁵¹. Esta labor de exaltación étnica, realizada en medios hemerográficos, incluirá referencias a la música propia de Galicia con la idea de crear un corpus diferenciado de la narrativa canónica españolista y, por lo tanto, promoviendo géneros propios entre los que el personaje del gaitero gallego será valorado y ensalzado como personificación de la identidad musical gallega.

³⁴⁹ Anónimo, «Fiestas de la Coruña» *Gaceta de Galicia* n° 145 (03-07-1879), 3, Biblioteca Dixital de Galicia acceso el 29 de abril de 2023,

https://biblioteca.galiciiana.gal/es/publicaciones/listar_numeros.do?campoOrden=fechaPublicacion&descendente=false&busq_infoArticulos=true&busq_idPublicacion&busq_ano=1879&submit&busq_dia=3&busq_mes=7&posicion.

³⁵⁰ Anónimo, «Festejos que el liceo Bretón de los Herreros, galantemente invitado por el Excmo. Ayuntamiento, prepara para celebrar el aniversario de la heroica defensa de esta plaza contra la invasión inglesa.», 3. «Tendrán que tocar, acompañados por los tamborileros para ganar el premio una muiñeira o riveirana»

³⁵¹ Justo G. Beramendi, «Os usos ideolóxicos da etnicidade. Comparación dos nacionalismos galego e español» en *Etnicidade e nacionalismo. Simposio Internacional de Antropoloxía*, coordinador X. M. González Reboredo (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2001), 300. «Asociada a él aparece una prensa relativamente numerosa que propaga una exaltación de la etnicidad en un intento de tornar positiva su consideración social mayoritariamente negativa».

3.2 Hacia el folklorismo: las presiones del *rexionalismo* y del nacionalismo decimonónico en la transformación del gaitero gallego

En el anterior apartado se ha observado la realidad del oficio de gaitero y como este se ve alterado por agregársele al personaje connotaciones simbólicas de naturaleza esencialista. Las emergentes fuerzas sociales que durante el siglo XIX emplearon sus energías en impulsar procesos identitarios, germen de posteriores nacionalismos, fueron conscientes que la difusión de mensajes etnicitarios para conseguir los objetivos deseados constituía una nueva forma de legitimar sus ideales. De este modo las élites sociales, culturales, académicas y políticas articularon discursos urdidos de esencialismos con los que fomentar la idea de país y presentar oposición a lo externo, considerado colonizador de esencias patrias. Como afirma Antonio Medeiros, «Los argumentos jurídicos, que habían sido los referentes más importantes de legitimación política junto con la fuerza de las armas [...] cedían el paso a propuestas articuladas por artistas, hombres de letras o científicos que practicaban disciplinas nuevas. Estos alcanzaron en el siglo XIX autoridad para ratificar la legitimidad de reivindicaciones “nacionales” o “regionales”, así como para intervenir como protagonistas en su defensa política»³⁵².

En el caso de Galicia, esta élite contaba con personas acomodadas, con formación y capacidad para erigirse en autoridades, por lo que el pueblo no presentaba oposición en cuanto a dudar o contravenir sus discursos. Estos fueron aceptados y se dieron por válidos, ya que su procedencia ilustrada garantizaba la presunción de veracidad de los mismos. Para Medeiros, «el discurso galleguista fue articulado entre finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX por miembros de las élites letradas de clase media, en muchos casos funcionarios del Estado español; destacó principalmente el número de profesores del sistema de enseñanza estatal»³⁵³. Las élites letradas, y sobre todo los profesores académicos, portan un capital cultural que, a ojos del pueblo, en su mayoría inculto y analfabeto, no admite discusión, con lo que la aceptación de sus postulados o paradigmas por parte de las clases populares suele producirse sin rechazo o crítica alguna.

³⁵² Antonio Medeiros, *Dos lados de un río. Nacionalismos y etnografías en Portugal y Galicia* (Madrid: Centro de investigaciones sociológicas, 2006), 14.

³⁵³ Medeiros, *Dos lados de un río. Nacionalismos y etnografías en Portugal y Galicia*, 15.

Además de personajes de la cultura con amplia formación académica, los responsables de este impulso hacia postulados etnicitarios fomentaron el uso de los mismos en las reivindicaciones políticas para dotar de base a sus posicionamientos y, para ello, usaron aquello que con la idea de raza exclusiva o *Volksgeist* sería de utilidad a la finalidad deseada. Como escribe Costa Vázquez, «a reivindicación política apoiase no rexurdimento cultural, e este pasa pola construción de un discurso historicista que apela á tradición - eminentemente rural-, como núcleo central da identidade colectiva»³⁵⁴.

Hacer de la gaita el instrumento referencial y exclusivo de Galicia fue uno de los primeros pasos que dieron estas élites, pues resulta ser muy operativo para expresar una idiosincrasia e identidad propia. Al elevar dicho instrumento a esa posición preeminente se impulsa igualmente al personaje que la tañe, es decir, el gaitero gallego:

*Polo que se refire á conformación dunha versión etnicista para a música galega, é o criterio de especificidade. É claro que os trazos formais de calquera música comportan un medio altamente eficaz –por riba incluso de criterios de representación ou ideacionais– no momento de exercer unha función cultural diacrítica, de evidenciar bordos culturais. [...] algúns instrumentos –como, paradigmaticamente, a gaita–, ós que lles eran atribuídas estas calidades e as anteriores –ruralidade e antigüidade–, estaban destinados a converterse nestes discursos en epítomes da galeguidade. Fóra destes xéneros selectos, as actitudes cara a outros xéneros da música popular admitían sutís matizacións, que ían desde o recoñecemento moderado dalgúns deles, ata o rexeitamento daqueloutros considerados como fallos de calquera capacidade para expresa-la etnicidade galega.*³⁵⁵.

Los dos líderes políticos gallegos más destacados de este período son Manuel Martínez Murguía y Alfredo Brañas, quienes, desde sus postulados, comienzan la difusión de ideas que en un futuro conformarán la narrativa folclórica para Galicia. O, como escribe Costa Vázquez,

³⁵⁴ Luis Costa Vázquez, «As bases do nacionalismo musical galego no entorno da música relixiosa» en *Etnicidade e nacionalismo. Simposio Internacional de Antropoloxía*, coordinador X. M. Gozález Reboredo (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2001), 257. «la reivindicación política apoyara en el resurgimiento cultural, y este pasa por la construcción de un discurso historicista que apela a la tradición - eminentemente rural-, como núcleo central de la identidad colectiva».

³⁵⁵ Costa Vázquez, «Música e galleguismo», 259. «Por lo que se refiere a la conformación de una versión etnicista para la música gallega, es el criterio de especificidad. Es claro que los trazos formales de cualquier música comportan un medio altamente eficaz –por encima incluso de criterios de representación o ideacionales– en el momento de ejercer una función cultural diacrítica, de evidenciar bordes culturales. [...] algunos instrumentos – como, paradigmaticamente, la gaita–, a los que les eran atribuidas estas calidades y las anteriores –ruralidad y antigüedad–, estaban destinados a convertirse en estos discursos en epítomes de la galleguidad. Fuera de estos géneros selectos, las actitudes hacia otros géneros de la música popular admitían sutiles matizaciones, que iban desde el reconocimiento moderado de algunos de ellos, hasta el rechazo de aquellos otros considerados como fallos de cualquier capacidad para expresar la etnicidad gallega».

«A valoración do folclore como un documento vivo comporta a súa inclusión dentro do relato historiográfico xeral de Galicia»³⁵⁶.

3.2.1 Manuel Martínez Murguía (1833-1923)

Debe observarse que, en su inicio, estos supuestos parten más de la fantasía y de las ansias de crear un corpus folclórico sobre el que consolidar identidades que de realizar un estudio riguroso de estas manifestaciones tradicionales. Otra de las acciones iniciales fue delimitar los géneros que se consideraban propios y exclusivos de la música tradicional gallega para, una vez establecidos, proceder a su fomento sobre el territorio. Entre las características destacadas están la de ruralidad y antigüedad como soporte para realizar una valoración positiva de los valores que la tradición comporta siendo las clases campesinas las depositarias de estas riquezas culturales³⁵⁷.

Murguía estuvo especialmente atento a los beneficios que la atención al folclore podría producir, y se erigió en pionero e impulsor de estos ítems en la clasificación que realiza Murguía se encuentra lo que se puede denominar inicio del proceso de folklorización del repertorio tradicional y su inclusión en formas de cultura más modernas³⁵⁸.

Desde este interés se fomenta la narrativa que, en la actualidad, se considera canónica y cuyo inicio está en este autor. Murguía será responsable generador de que ciertas ideas consoliden y reciban una valorización literaria y musicológica en el futuro³⁵⁹. Así, elementos como la antigüedad céltica de la música gallega, el alalá y la muiñeira se constituyen en referentes musicales paradigmáticos, siendo desde este momento los géneros tópicos recurrentes de la música popular de Galicia.

Además, este autor llegó a proponer una primera clasificación para las manifestaciones musicales de Galicia: «Dividiremos los cantares en varios grupos, que los mismos campesinos

³⁵⁶ Costa Vázquez, «Música e galleguismo», 260. «La valoración del folclore como un documento vivo comporta su inclusión dentro del relato historiográfico general de Galicia».

³⁵⁷ Costa Vázquez, «Música e galleguismo», 258-259.

³⁵⁸ Costa Vázquez, «Música e galleguismo», 268-269.

³⁵⁹ Costa Vázquez, «Música e galleguismo», 269.

distinguen con los nombres de Muiñeiras, Cantar de pandeiro, Alalás, Ani-novo, Mayos, etc., siendo los más característicos de todos ellos los dos primeros»³⁶⁰.

Entre las ideas que aporta Murguía y contribuyen a afianzar la percepción del gaitero como personaje relevante y exclusivo, aunque sin nombrarlo, destaca la importancia que le atribuye a la muiñeira: «Creemos que ninguna otra provincia de España conozca tan rara metrificación, cuya gran melodía sólo perciben oídos acostumbrados a ello, pudiendo decirse desde luego, que es nuestro metro nacional»³⁶¹.

Desde la estereotipación de dos géneros como son el alalá cantado y la Muiñeira interpretada por una gaita y su músico, lo que se está haciendo es fijar no solo los géneros, sino la idea de que el gaitero y su repertorio son la esencia musical de esta tierra, llevándolo así a ser referente del alma gallega «*A mesma caracterización que Murguía fai de xéneros como o alalá ou a muiñeira –célticos, de antigüidade inmemorial e específicos de Galicia– terá unha pegada indeleble á hora de facilitar unha valoración etnicitaria destes xéneros por diante doutros, en toda a literatura musicográfica erudita e de divulgación do período da I Restauración.*»³⁶².

Para reafirmar el celtismo galaico, Murguía no duda en recurrir a la estrecha relación, cuando no coincidencia, que según él existe entre los folclores de las que considera naciones celtas hermanas. De este modo, si el folclore es portador de las más arraigadas esencias del alma de los pueblos está claro que, para el autor, resulta indiscutible la esencia céltica de Galicia, pues «Gran número de melodías bretonas recuerdan a las gallegas; algunas son casi iguales»³⁶³. Naturalmente, esta afirmación no se puede sostener de ninguna forma, ya que nada hay más lejos de la realidad, y sólo se puede expresar tal idea en la certeza de que el público que recibe la información es absoluto desconocedor de las músicas bretonas. De forma que el pueblo gallego creyó, sin presentar oposición, lo que Murguía afirmaba con tanta rotundidad y osadía.

³⁶⁰ Manuel Murguía, *Historia de Galicia Tomo I* (Lugo: Soto Freire, 1865), 252, acceso el 1 de mayo de 2023, <http://biblioteca.galiciana.gal/es/consulta/registro.do?id=8506>.

³⁶¹ Murguía, *Historia de Galicia Tomo I*, 253.

³⁶² Costa Vázquez, «Música e galleguismo», 269. «La misma caracterización que Murguía hace de géneros como el alalá o la muiñeira –célticos, de antigüedad inmemorial y específicos de Galicia– tendrá una huella imborrable a la hora de facilitar una valoración etnicitaria de estos géneros por delante de otros, en toda la literatura musicográfica erudita y de divulgación del período de la I Restauración»

³⁶³ Manuel Murguía, *Galicia España y sus monumentos* (Barcelona: Establecimiento tipográfico- Editorial de Daniel Cortezo y Cia, 1888), 116. acceso el 1 de mayo de 2023, <https://repositorio.bde.es/handle/123456789/2990>.

3.2.2. Alfredo Brañas (1859-1900)

El otro protagonista de este análisis, Alfredo Brañas, prestó más atención al medievalismo y a su cultura musical, aunque sin dejar de apoyar a Murguía, pues hizo una defensa de la muiñeira como género esencial e identitario. Al impulsar la esencia gallega de dicho género, ambos autores están, a la vez, elevando a la categoría de símbolo al instrumento y a su interprete. Así, el gaitero gallego se convertirá en guardián y fiel depositario de las mayores esencias musicales e identitarias de Galicia. Véase, a modo de ejemplo, el siguiente extracto de Brañas:

El baile de la Muiñeira, digan lo que quieran Verea Aguiar y Huerta, que lo suponen de procedencia helénica, es tradición céltica, como lo es el canto del alalaá, la tríada, y el arrollo, ó hay que desmentir a los historiadores antiguos que nos han transmitido ciertos interesantes detalles de las costumbres y usos de los primeros pobladores. Consta como hecho indudable que los celtas, después de comer y cuando se reunían en señalados días al son de la gaita, instrumento por ellos inventado, cuya forma en poco o nada se diferenciaba de la que hoy conocemos, danzaban hombres y mujeres en rueda, doblando las rodillas y saltando alternativamente, haciendo varios puntos y figuras de que Estrabón habla, pero las cuales no describe; de modo que, bien podemos suponer que esa originalísima danza sea el germen y principio de nuestro famoso baile regional. El alalaá, ese vago y tristísimo gemido que a guisa de estribillo, pone fin a todos los cantares, proviene también de los primitivos celtas; sus cantos eran melancólicos y elegíacos; los cartagineses que los oyeron en las soledades de los Alpes se estremecían cada vez que los ecos de aquellas tríadas, o cantigas de tres versos octosílabos, empapados de la nostalgia del hogar y del sentimiento de la familia, llegaban a sus oídos como un misterioso y perdido recuerdo de las gloriosas campañas que allí hacían contra las águilas romanas. El arrollo o cantiga suave y blanda, que brotaba al pie de las cunas de mimbre para hacer dormir a los pequeñuelos, es, sin duda, el más poético y dulcísimo recuerdo de la madre celta, de aquella mujer todo amor, corazón y ternura, de aquella heroína que se suicidaba en los campos de batalla al lado del cadáver caliente de su esposo, y clavaba el afilado puñal en el pecho de sus hijos, antes que verles caer en poder del enemigo. Por lo tanto, las costumbres celtas y muchas de las gallegas que hoy existen, siquiera se vayan adulterando por las influencias extrañas, las corrientes de la

emigración y la ausencia de patriotismo y espíritu regional, se parecen tanto entre sí, que no es posible negar lógicamente su filiación y parentesco.³⁶⁴

De todo lo expuesto anteriormente, y como conclusión a este apartado, se puede argumentar que Murguía fue un auténtico articulador de narrativas, estereotipos y tópicos. Fue el gran impulsor de los géneros musicales gallegos: alborada, muiñeira y alalá. En su obra se mencionan con rigor de veracidad y, desde ese punto, quedan instaurados como referentes básicos para la música de Galicia. Al suponerse que estas melodías proceden de la interpretación del gaitero gallego, este se refuerza de forma indirecta como elemento singular, hasta representar la personificación de la esencia musical de Galicia junto a su instrumento y su repertorio. Estas ideas, después de repetidas, pasaron a ser aceptadas tanto por el resto de intelectuales como por el pueblo, creando así referentes identitarios que, posteriormente, fueron consolidados por sucesivos representantes de la sociedad, la cultura y la política galleguista. Como afirma Medeiros, «observaremos entonces fácilmente que de la mano de Murguía quedaron enunciadas en Galicia las metáforas más poderosas de las que se sirven los discursos nacionalistas»³⁶⁵.

Por lo general, esta narrativa establecida como canónica tuvo poca o ninguna discusión crítica. Las propuestas célticas de Manuel Martínez Murguía se instalaron con fuerza en el imaginario social y entre los intelectuales, tanto que «*A herdanza do discurso de Murguía é evidente tanto nas narracións dos representantes máis sobranceiros desta corrente, como en toda a musicografía posterior, e a súa pegada aínda se deixa notar con forza mesmo nos escritos actuais*»³⁶⁶.

³⁶⁴ Alfredo Brañas, *El regionalismo: estudio sociológico, histórico y literario* (Bracelona: Jaime Moralles, 1889), 213-214, acceso el 1 de mayo de 2023, <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=6211>.

³⁶⁵ Brañas, *El regionalismo: estudio sociológico, histórico y literario*, 18.

³⁶⁶ Brañas, *El regionalismo: estudio sociológico, histórico y literario*, 260. «La herencia del discurso de Murguía es evidente tanto en las narraciones de los representantes más singulares de esta corriente, como en toda la musicografía posterior, y su huella aún se deja notar con fuerza mismo en los escritos actuales»

3.3 Consecuencias de la elevación a categoría de símbolo del personaje del gaitero gallego.

En el presente apartado procede hacer acopio de datos y documentos que contradigan la narrativa establecida, con la finalidad de presentar otras realidades que afectan a la música gallega y que, por no haber sido consideradas de utilidad o pertinentes por las élites sociales, políticas y culturales, resultan obviadas y carecen de difusión.

El personaje del músico gaitero no es exclusivo de la literatura que hace referencia a Galicia, a veces lo podemos encontrar en otros lugares de la península ibérica tocando un instrumento que puede o no llevar el adjetivo de gallego, lo que podría ser ejemplo de multiculturalidad, indicando la existencia del instrumento y su uso en funciones similares a las que se dan en Galicia, una fiesta campestre, presentando la particularidad de que, en estas áreas geográficas, y a pesar de tener la gaita acreditada su presencia existencia, no ha sido elevada a la categoría de símbolo o referente musical, quizá por no haber tensiones culturales o políticas identitarias en dichas áreas.

3.3.1 La aristocracia y burguesía gallega decimonónica y su colaboración en la estabilización del gaitero gallego como referente identitario.

La importancia de las élites sociales ilustradas, en este caso aristocracia y burguesía, son determinantes en la puesta en valor de determinados ítems, usos y costumbres, que serán referentes a imitar por el pueblo. En cuanto a su relación con la creación de identidades, su atención hacia la cultura popular fue una constante durante el siglo XIX, articulando una serie de diferencias entre las distintas regiones que conforman la España de la época, que quedarán así definidas. Como afirma Medeiros, este tipo de acciones proceden ya del siglo XVIII: «Las élites ilustradas propusieron en el siglo XVIII los nuevos proyectos de conocimiento del territorio del Estado, fijando las diferencias de las diversas provincias y el uso del propio concepto. Este se mantuvo vago por mucho tiempo, pero fue fecundo como recurso de clasificaciones emergentes³⁶⁷». Su labor en relación al personaje del gaitero gallego fue

³⁶⁷ Medeiros, *Dos lados de un río. Nacionalismos y etnografías en Portugal y Galicia*, 13.

fundamental en su creación, difusión y estabilización en el imaginario de la población y la identidad gallega.

3.3.1.a la sociedad del Folk-lore gallego

Resulta muy interesante observar el creciente interés que tanto la burguesía como la aristocracia decimonónica gallega mostró por todos los temas relacionados con lo que hoy denominamos etnografía y etnomusicología, adscribiéndose a la corriente costumbrista ya presente en España. Desde este interés se irá desarrollando una puesta en valor de todo lo relacionado con la tradición musical de Galicia. La necesidad de recuperar el folclore con la finalidad de estudiarlo ya está presente en la *Historia de Galicia* de Manuel Murguía, quien en 1865 afirma que «Mientras todas las naciones y aun pequeñas comarcas recogen con avidez cuanto viene del fresco y purísimo raudal del pueblo, miramos en Galicia con desdén tales cosas, teniéndolas por indignas de nuestra atención»³⁶⁸. En 1881 también había realizado una proposición al respecto de la creación de una sociedad que lo estudie:

La creación del Folk-Lore gallego, en cuanto tiende a reunir y facilitar toda clase de materiales para conocer bien y en todas direcciones la historia de nuestro pueblo, está, por lo tanto, llamada a prestar grandísimos servicios a nuestra Galicia, a desvanecer más de un error y a asentar para siempre más de una verdad reconocida... Reunir el mayor número de piezas, ordenarlas, ilustrarlas convenientemente, y hacer así más fácil su estudio y más perfecta su comprensión, es la obra de nuestro Folk-Lore y la de todos aquellos que vengan a él con sus trabajos e informaciones.³⁶⁹

Entre sus primeros impulsores estuvo Antonio Machado y Álvarez (1846-1894), nacido en Santiago de Compostela y muy conocido por su seudónimo, Demófilo. Sus primeros contactos con la creación de sociedades que prestan atención a temas folclóricos se produce

³⁶⁸ Manuel Murguía, *Historia de Galicia Tomo I* (Lugo: Soto Freire, 1865), 259, consulta el 1 de mayo de 2023, <http://biblioteca.galiciiana.gal/es/consulta/registro.do?id=8506>.

³⁶⁹ Manuel Murguía, «El Flok-Lore gallego» en *Galicia Diplomática: revista de archivos, bibliotecas, historia, arqueología, heraldica, literatura, ciencias y artes*, Tomo II nº 32 (20 de Febrero de 1884): 235, acceso el 1 de mayo de 2023, https://biblioteca.galiciiana.gal/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=4963&anyo=1884.

hacia finales del siglo XIX: «En 1880 tiene noticias sobre la fundación en Londres de la *Folklore Society* tras haber mantenido correspondencia con Lawrence Gomme y recibir publicaciones de esta sociedad»³⁷⁰, a semejanza de esto constituye en 188 la sociedad de Folk-Lore Andaluz³⁷¹, Machado fue impulsor de la Sociedad del Folk-Lore Gallego que contaría con la presidencia de Emilia Pardo Bazán en 1883.

Toman parte en la primera asamblea, celebrada el 29 de diciembre de 1883,³⁷² Fanny Garrido, esposa del compositor y pianista Marcial del Adalid, Ramón Pérez Costales, médico y ministro de fomento del Gobierno de España, y Juan Fernández Latorre, director de *La Voz de Galicia* entre otros, resultando elegida presidenta la condesa Emilia Pardo Bazán, es decir, lo más granado de la aristocracia gallega. A finales del siglo XIX esta actividad encontrará eco en la alta burguesía con personajes como Perfecto Feijoo, Víctor Sainz Armesto o Casto Sampedro, entre otros.

Una de las primeras acciones realizadas por esta sociedad para analizar científicamente la esencia de la sociedad gallega y el folclore de Galicia fue la creación de un cuestionario³⁷³. Este se muestra impregnado por ciertos preceptos románticos, como escribe Costa Vázquez: «*A investigación etnográfica, incardinada nas coordenadas mentais do movemento romántico, e fondamente debedora dos paradigmas de comparativismo e do evolucionismo en voga, tendeu a valora-lo documento etnográfico como algo estático, susceptible dunha lectura en clave histórica, facendo ademais das manifestacións da cultura tradicional oral, o auténtico depósito do Volksgeist galego*»³⁷⁴.

Llama poderosamente la atención el que en dicho cuestionario, que constaba de 445 preguntas, no figure mención alguna al instrumento gaita ni al gaitero gallego, a pesar de ser considerado este último como el principal protagonista de la música gallega y, por lo tanto, susceptible de ser objeto directo de investigación. Esta ausencia podría ocultar la constatación de que, en realidad, su presencia no era tan abundante como cabría esperar y, por extensión,

³⁷⁰ Murguía, «El Flok-Lore gallego», 133.

³⁷¹ Murguía, «El Flok-Lore gallego», 133.

³⁷² El folk-Lore Gallego en 1884-1885: sus actas y acuerdos, y discursos de Emilia Pardo Bazán. Y memoria de Salvador Golpe (1886), acceso el 27 de abril de 2023, <http://biblioteca.galiciiana.gal/es/consulta/registro.do?id=5189>.

³⁷³ Sociedad del Folk-Lore Gallego, *Cuestionario do folclore galego* (Santiago de Compostela: Edita Museo do Pobo Galego, 1995).

³⁷⁴ Costa Vázquez, «Música e galleguismo», 257. «La investigación etnográfica, incardinada en las coordenadas mentales del movimiento romántico, y fondamente deudora de los paradigmas de comparativismo y del evolucionismo en voga, tendió a valorar el documento etnográfico como algo estático, susceptible de una lectura en clave histórica, haciendo además de las manifestaciones de la cultura tradicional oral, el auténtico depósito del Volksgeist gallego».

que el músico gaitero no fuese tan abundante como la literatura de costumbres pretendía difundir. De hecho, algunos investigadores observan una disminución en el número de gaiteros. Es el caso de Campos Calvo-Sotelo, quien escribe: «Llama la atención que mientras este añadido ideológico va a extenderse cada vez más en la población gallega (deificando la gaita en el imaginario popular), el uso real del instrumento decae notablemente desde finales del siglo XIX»³⁷⁵.

Este interés de la más alta aristocracia gallega por el folclore que se observa a partir de la década de los años ochenta del siglo XIX, se traslada a la burguesía urbana de finales del XIX y tiene como figura paradigmática a Perfecto Feijoo y a otros destacados personajes de la denominada *sociedad del buen tono*³⁷⁶ que lo acompañaban, entre los que cabe destacar a Víctor Said Armesto y Carlos Cervera Mercadillo, con quienes crea el Coro *Aires da Terra*, decano de los coros tradicionales gallegos y formado por la más respetable burguesía y la élite social local, principalmente pontevedresa. Perfecto Feijoo, líder del coro *Aires da Terra*, licenciado en farmacia y hombre de profunda cultura, fue quien llevó a cabo la primera grabación de una gaita gallega en 1904, momento significativo en el que, se podría afirmar de manera simbólica, el gaitero gallego pierde su condición de ruralidad para renacer como recreación escénica dentro de las actividades de ocio de una sociedad burguesa y acomodada. Perfecto Feijoo llegó a representar estéticamente y a personificar el arquetipo del gaitero que había sido idealizado en los textos de Neira de Mosquera, Rosalía de Castro y Manuel Curros Enríquez.

³⁷⁵ Javier Campos Calvo-Sotelo, *Fiesta, identidad y contracultura* (Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 2007), 13.

³⁷⁶ Jesús Cruz Valenciano, *El surgimiento de la cultura burguesa, personas hogares y ciudades en la España del siglo XIX* (Madrid: Siglo XX editores, 2014), 37.



Ilustración 6, Perfecto Feijoo. Fuente: «Aires da terra», de José Luis Calle.

Fue la primera representación idealizada del personaje del gaitero gallego, ya que no era este su oficio ni necesitaba tocar en fiestas o romerías para ganar su sustento; de hecho, no lo hacía. Fue gaitero como actividad de ocio, por la valorización social que presentaba la fuerte carga de simbolismo identitario que acumulaba el personaje. El culto farmacéutico se transformaba así en la idealización urbana y literaria del músico rural.

Las consecuencias de este interés aristocrático y burgués hacia temas folclóricos y, en especial, la personificación del personaje realizada por Feijoo, redundaron en una puesta en valor del mismo. A raíz de estos movimientos la sociedad comenzó a considerar este estereotipo como referente y, como consecuencia, se observa una creciente demanda de músicos de gaita. Sin embargo, estos ya no serán el músico rural inculto y ágrafo que se observa en las fuentes documentales, sino intérpretes con formación académica previa que se adscriben a un nuevo nicho de negocio. El estudio de este particular abre una nueva vía de investigación de sumo interés para comprender la evolución de la gaita y del gaitero gallego entre los siglos XIX y XX.

3.3.2 Revisión crítica del personaje del gaitero gallego

En este último apartado del trabajo se pretende discutir de manera crítica cuál fue la importancia real del gaitero gallego en la música tradicional de la Galicia de entre los siglos XIX y XX para comprender hasta qué punto se puede considerar expresión identitaria genuina o simple constructo cultural impulsado por las élites sociales. La preeminencia del gaitero gallego y su elevación a categoría de símbolo pueden ocultar, o relegar a segundo plano, otros instrumentos musicales muy de uso en Galicia, pero que, por no ser considerados exclusivos de la región (recordemos que la gaita tampoco lo era, aunque así se pensase), fueron desestimados por no resultar útiles a la agenda política nacionalista.

Como veremos, los gaiteros destacados de finales del siglo XIX, que fueron elevados a categoría de mitos por sus victorias en concursos y certámenes, podían interpretar un repertorio que no era todo lo gallego que cabría suponer y, por lo tanto, su música, que en teoría debía ser la pura esencia musical de Galicia, a menudo se encontraba viciada de raíz y colonizada por academicismos y repertorios foráneos; otra veces se trataba simplemente de adaptaciones para gaita de composiciones burguesas concebidas para otros instrumento. Por lo tanto, se trataría de intérpretes cuya música no procede de la transmisión oral de melodías arcaicas, sino que estos en realidad eran músicos con conocimientos académicos que se benefician de la demanda burguesa y del interés social creciente por un personaje inventado.

Asimismo, se debe destacar que, en la totalidad de los libros publicados sobre la historia de la música en Galicia, los datos ofrecidos sobre el personaje del gaitero gallego se limitan a

breves apuntes de mínimo contenido que responden más a una repetición de tópicos que pretenden asentar preceptos identitarios que a un estudio científico serio de tan importante personaje para la música gallega³⁷⁷.

Ya durante el siglo XIX aparecieron críticas acerca de la galleguidad del instrumento gaita y, por lo tanto, aunque de forma indirecta, sobre el personaje que lo tañe. Véanse, por ejemplo, las realizadas por Varela Silvari en 1875: «Que la gaita no es invención de los gallegos ni de los celtas, como algunos quieren, que la gaita no es instrumento de una provincia determinada, como se cree, sino que es universalmente conocido»³⁷⁸. Obviamente, estas afirmaciones tuvieron poco eco en su tiempo, pues iban en detrimento de los postulados que justamente pretendían lo contrario.

Esta reflexión crítica elaborada en pleno siglo XIX, cuando parecía no haber ningún tipo de duda en cuanto a la galleguidad de la gaita y la raíz popular de su interprete, ha llevado a investigadores como Campos Calvo-Sotelo a preguntarse qué sucedía con el resto de instrumentos usados en esa época en el mundo rural: «si los gallegos necesitaban una bandera que encarnase sus aspiraciones como pueblo, ¿por qué la elección recayó precisamente en la gaita, y no en otro instrumento o entidad del tipo que fuere?»³⁷⁹. Por ejemplo, la presencia de bandas de música en la segunda mitad de siglo XIX implica la existencia de instrumentistas de viento en numerosas localidades; éstos podrían participar en actividades musicales de la aldea al igual que los numerosos intérpretes de cordófonos, principalmente guitarras, de cuya abundante existencia se tiene documentada noticia.

En la actualidad se están realizando diferentes investigaciones sobre la música en Galicia durante el siglo XIX que van más allá de la gaita y del gaitero gallego. Así, se debe destacar la importancia que tenía la guitarra española en el tejido social gallego, de la que se conservan solidas referencias que hoy conocemos gracias a trabajos de investigación rigurosos, como la tesis doctoral de Isabel Rei Samartín³⁸⁰. En ella se presenta a la guitarra como uno de los

³⁷⁷ Julio Alonso Monteagudo, «A presenza da música nas historias de Galicia publicadas no século XIX. A busca dunha identidade» en *European Review of Artistic Studies* vol. 11, nº3 (2020): 58-66, <https://doi.org/10.37334/eras.v11i3.241>

³⁷⁸ José María Varela Silvari, «Galicia Musical, X. La gaita. Su origen e historia», *El Heraldo Gallego* nº 75 de 10 de junio de 1875, acceso o 17 de mayo de 2023.

http://biblioteca.galiciiana.gal/es/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?idPublicacion=151&anyo=1875

³⁷⁹ Campos Calvo-Sotelo, *Fiesta, identidad y contracultura*, 155

³⁸⁰ Isabel Rei Samartín, «A guitarra na Galiza» (Tesis Doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2020), <http://hdl.handle.net/10347/24044>.

instrumentos más usados en la tradición musical gallega, con suficiente peso como para representar la música de esta región, aunque parece que la importancia de este instrumento fue obviada por las élites, pues no se adaptaría bien ni resultaría de utilidad en una construcción identitaria que pretende diferenciarse de lo exógeno: «*cabe a hipótese de os termos se acompañarem de adxetivos a imprimirem uma marca de cor nacional (gaita galega, guitarra española)*»³⁸¹. No se puede obviar que entre los más destacados guitarristas gallegos del siglo XIX se encuentra la propia Rosalía de Castro.³⁸²

Después de todo lo expuesto, se puede observar que el gaitero gallego no es un personaje que, por sí mismo, genera un sentimiento de identidad, sino que este para el caso de Galicia, es un constructo usado como reactivo para generar un sentimiento de identidad, ya que ha sido seleccionado entre las diversas posibilidades musicales existentes como el más adecuado a esta finalidad.

Por esto, el propio personaje genera considerables problemas a los gaiteros de finales del siglo XIX e inicios del XX, pues estos están obligados a responder a la idiosincrasia inherente al propio personaje creado en aspectos tan relevantes como el musical y no tienen otras fuentes o referencias más allá de lo que les ofrecen los compositores académicos destacados de este siglo, mediante los tópicos de alborada y muiñeira institucionalizados en la narrativa oficial, los cuales deben ser adaptados con mayor o menor éxito al instrumento que poseen. Muchas veces son composiciones directas de destacados músicos del mundo académico los que realizan dichas composiciones, como es el caso de Ricardo Courtier³⁸³. En cuestiones referentes al apartado estético, es decir la vestimenta, se debe adoptar por el gaitero aquel que el propio estereotipo folclórico y literario ha generado.

Entre los muchos aspectos que se pueden destacar están aquellos que valoran al gaitero gallego desde una perspectiva étnica como elemento a preservar, ante el que no caben transformaciones por crear estas conflictos con los principios de identidad, lo que obliga a los gaiteros de finales del siglo XIX a comprimirse dentro de los márgenes estéticos establecidos.

La realidad siempre puede ser muy diferente y, como ejemplo, basta observar en qué consiste el repertorio interpretado por dos de los más relevantes e icónicos gaiteros de finales

³⁸¹ Rei, «A guitarra na Galiza», 62. «cabe la hipótesis de que los términos se acompañan de adxetivos imprimiesen una marca de cor nacional (gaita gallega, guitarra española)».

³⁸² Rei, «A guitarra na Galiza», 381.

³⁸³ Beatriz Cancela Montes y Alejandro Cancela Montes, *La saga Courtier en Galicia* (Santiago de Compostela: Editorial Alvarellos, 2013).

del siglo XIX, ambos laureados por la prensa como vencedores en diferentes certámenes. Ante dicho repertorio cabe preguntarse si de música gallega se trata, y si estos gaiteros gallegos son representantes reales y veraces de la pretendida identidad gallega que representan.

Por un lado, tenemos a Manuel Rilo Pardo (1829-1907), conocido como *O Rilo de Betanzos*, quien se mueve en un entorno totalmente urbano, desarrollando su labor en cualquier ámbito que le proporcionase beneficio, como barcos de pasaje para turistas. Acostumbraba vestir traje folclórico, valorizado en el apartado estético por aquellos que quieren apreciar su arte y su pretendida ruralidad y antigüedad.



Ilustración 7, O Rilo de Betanzos en un barco de pasaje, fuente Arquivo do Reino de Galicia, signatura 0973.

Sin embargo, en el apartado más importante, el musical, parece no sujetarse en su repertorio a los cánones establecidos y presupuestos para un gaitero gallego. Especialmente si se considera al repertorio de gaita como esencia de la música más atávica del país. La respuesta a esta duda está en el siguiente y descriptivo ejemplo que no necesita de más comentarios. El autor del presente texto es el destacado político ferrolano José Canalejas (1854-1912), quien fue presidente del Congreso de los Diputados y, en una visita a su tierra coruñesa, se encuentra al Rilo de Betanzos: «Y cuando ahora el buen gaitero infla el fol y obturando con los dedos los agujeritos del punteiro hace sonar el bello instrumento, contra todo torrente de mi voluntad

convengo en que no me seduce. Figuraos...Este hombre sencillo está tocando la Danza paraguaya. Todo mi bello concepto de la gaita se ha desmoronado.»³⁸⁴

En cuanto al otro gran gaitero de finales del siglo XIX e inicios del XX, Xan Míguez González (1847-1912), conocido como *O gaitero de Ventosela* por ser que este es su lugar de origen y residencia, en realidad se encontraba prácticamente integrado en el entorno urbano de la villa de Ribadavia. A lo largo de su vida llegó a actuar en localidades como Madrid (llegando a tocar en el Palacio de la Moncloa), París, Londres, Lisboa, la Habana, Montevideo y Buenos Aires. Procede prestar atención al repertorio que interpretó en su gira americana, realizada en 1908, y que afortunadamente se conserva en carteles y programas de mano impresos a tal efecto. En estos se aprecia, no sin gran sorpresa, en qué consistía la música que interpretaba y que ofreció a tantos emigrantes gallegos en América, los cuales asistían a sus conciertos para escuchar con pasión las bellas y dulces melodías galaicas interpretadas por el más famoso gaitero de su tiempo, a las que les arrogaban el valor identitario y que presuponían como la más arraigada esencia de la música y el alma gallega:

PROGRAMA.

PRIMERA PARTE.

1º Paso doble El descanso dominical.

2º En las selvas tanda de valeses.

3º Couplets del papay de la zarzuela El perro Chico.

SEGUNDA PARTE.

1º Alborada del maestro Veiga.

2º Jota de la zarzuela Madrid Cómico.

3º Muiñeira ata o Refaixo Xoana.

³⁸⁴ Anónimo, El Noroeste (La Coruña) Año XIII, Número 4738 04 de septiembre de 1908, en Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, acceso el 30 de abril de 2023, https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.do.

Después de comprobar tan completo repertorio, parece que la esencia de la música gallega se resigna a dos obras que responden a los tópicos institucionalizados de alborada y muiñeira. Además, la primera es de un autor que en su amplio repertorio cuenta con dos obras, la referida alborada gallega³⁸⁵ y una muiñeira titulada *La escala*³⁸⁶, ambas imposibles de interpretar por una gaita del XIX, al menos en sus versiones originales. La alborada de Veiga es la pieza más recurrida de finales de siglo, mientras que la muiñeira mencionada en el programa parece ser una composición, con lo que los parámetros de ruralidad y antigüedad que se le suponen quedan totalmente anulados; se trata de música urbana y moderna para la época.

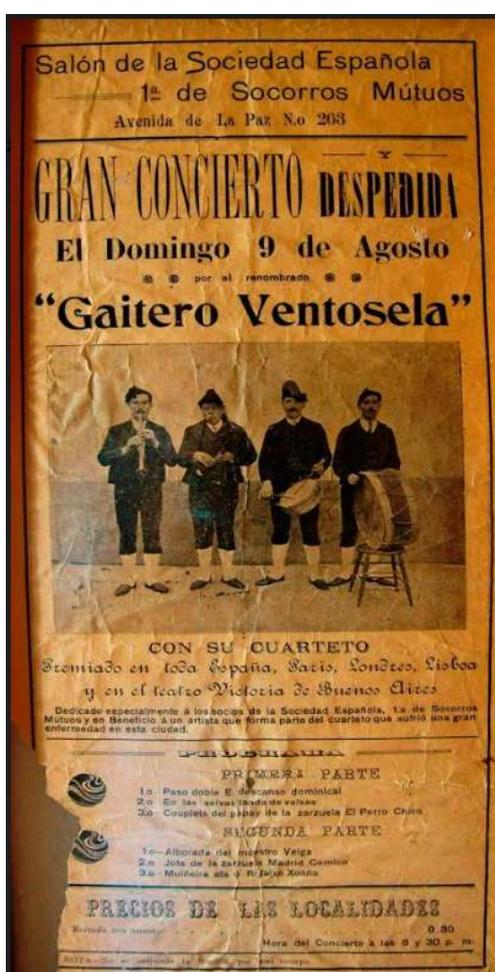


Ilustración 8, Cartel del concierto ofrecido por el gaitero de Ventosela en la ciudad de Buenos Aires., Fuente Escola Provincial de Gaitas Deputación de Ourense.

³⁸⁵ Pascual Veiga, *Alborada gallega* (Madrid: Zozaya, 1895), acceso el 23 de mayo de 2023, <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000059806>.

³⁸⁶ Pascual Veiga, *La escala: muiñeira para orfeón* (Madrid: Zozaya, 1895), acceso el 23 de mayo de 2023, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000166010>.

Un dato muy importante para saber cómo se trasladaba el prestigio adquirido por los gaiteros ganadores de concursos puede ser el conocer cómo esto afectaba a los honorarios que obtenían en su trabajo ordinario como gaiteros, especialmente si estos se pueden comparar con los de otros músicos asalariados. En el libro de cuentas de la cofradía vinculada al Monasterio de San Clodio, cercano a la localidad de Ventosela donde reside el famoso gaitero³⁸⁷, existe un apunte de cargos por la fiesta de la Santa Cruz a principios de mayo de 1876 en el que se recoge lo siguiente: «Música, 100 reales. Cura que dice el sermón, 80 reales. Gaita y clarinete, 38 reales. Curas, 40 reales. Monaguillos, 1 real»³⁸⁸. En las anotaciones de 1886, los cargos son los siguientes: «Música, 100 reales. Gaitero, 38» pero, al año siguiente, se produce un cambio y se acuerda «subir el presupuesto hasta 75 pesetas para música para mayor esplendor de las fiestas [...] Música. 300 reales. Gaita y clarinete, 60. Fuegos 240»³⁸⁹. El único músico conocido, que además gozó de gran aceptación por tocar gaita y clarinete, fue el Gaitero de Ventosela que reside muy cerca del monasterio, creador de este singular dúo instrumental que sirvió de modelo y referencia a numerosos grupos y que tanto éxito tendrá hasta los años veinte del siglo XX, momento en el que será sustituido por el dúo de gaitas. En las anotaciones no figura su nombre, pero al aportar los datos de los instrumentos que usa, las posibilidades evidencian que solo podría tratarse de este gaitero, ya que no se conoce ningún otro dúo de estas características. Resulta obvio que, para poder hacer dúo con el clarinete, el referido gaitero tenía que adaptar la afinación de su instrumento a la del clarinete, con lo que, a la vez, estaríamos ante un instrumento de afinación temperada. Esta abre nuevas vías interpretativas a la gaita, lo que pudo ser una de las causas de su éxito, aunque en el fondo se trate de una colonización cultural.

Además, se debe mencionar que el ambiente musical en la villa de Rivadavia y localidades próximas gozaba de una destacada actividad, pues su banda de música se fundó en 1840 y, en la comarca, otras localidades fundan su banda en años relativamente cercanos, como Castrelo de Miño en 1858, Lebosende en 1878, Cortegada en 1889, Beade en 1892, Arnoia en 1895, y Quins en 1897³⁹⁰. Por lo tanto, la formación musical académica y la vida musical en el entorno era muy intensa, ya que en un radio de poco más de una hora a pie alrededor de la localidad de Ventosela (hoy prácticamente un barrio de Rivadavia, municipio en el cual se integrada esta localidad) se concentraban hasta siete bandas de música. De este modo, surtirse

³⁸⁷ E-ORAH, Monasterio de San Clodio, signatura C22-15-11.

³⁸⁸ E-ORAH, Monasterio de San Clodio, signatura C22-15-11.

³⁸⁹ E-ORAH, Monasterio de San Clodio, signatura C22-15-11.

³⁹⁰ Seoane, «El saxofón en las bandas de música gallegas en el siglo XIX», 204-205.

de intérpretes de clarinete no debía presentar ninguna dificultad, ya que se trata de uno de los instrumentos más numerosos de cuantos integran el orgánico de una banda de música.

Al analizar los honorarios, vemos que, en mayo de 1876, Xan Míguez, cobra, junto con su compañero, 38 reales. En octubre de ese mismo año participaría en el primer certamen celebrado en Ourense, cuyo premio era de 400 reales. En 1886 figura solo la anotación «gaitero» con la misma cantidad y, al año siguiente, se incrementa a 60 reales para los dos músicos.

Si se compara lo que recibe en 1876, antes del concurso, tenemos que cada músico podría recibir 19 reales, de tener un acuerdo de igual reparto. El cura que dice el sermón cobra 80 reales y el resto de curas, 40, con lo que no parece especialmente bien pagado, tratándose del mejor gaitero del momento en Galicia, sobre todo si consideramos que el real que reciben los monaguillos es una simple propina.

Gracias a estos datos, procedentes del Monasterio de San Clodio, se conoce que la costumbre de tocar una gaita a dúo con un clarinete comienza ya en la década de los 70 del siglo XIX, y que esto implica la necesidad de temperar su afinación modificando así cualquier estructura musical anterior. También es muy notable la constatación de que dos agrupaciones musicales de diferente naturaleza conviven en las celebraciones religiosas: por un lado las denominadas músicas y, por otro, los gaiteros.

3.3.3 Resultado final: el gaitero gallego como constructo idealizado

La presencia de la gaita en las actividades litúrgicas aparece documentada en diferentes templos del mundo rural gallego. En dichos documentos resulta posible encontrar anotaciones en las que indica que esta, comparte ese espacio con otro tipo de agrupaciones musicales, donde se puede acreditar que la gaita, generalmente se encuentra relegada a momentos poco importantes en la ceremonia litúrgica o simplemente presenta un protagonismo secundario, siempre que exista la posibilidad de cubrir el acto principal con una agrupación musical, que por este motivo, adquiere una relevancia superior.

Se ha presentado en el apartado que pretende describir el oficio de gaitero gallego un personaje que durante el siglo XIX realiza un trabajo muy urbano con presencia en todo tipo de

celebraciones civiles y algunas también religiosas, este personaje a la vez era elevado en la literatura no como músico urbano, sino como rural y en diferentes documentos la presencia de la gaita en ese entorno no parece tan evidente, o por lo menos no ocupa el monopolio musical que se le supone y refleja la literatura romántica, ya que con facilidad se pueden encontrar referencias presenta cierta oposición a la narrativa costumbrista.

Tras haber presentado a los grandes gaiteros gallegos de finales del siglo XIX y haber comprobado que muy poco responden a la idílica idea romántica difundida por la literatura e impulsada por las élites políticas y culturales, parece acreditado que estamos ante un personaje que resulta más un constructo idealizado que una realidad identitaria. Estos músicos únicamente responden a la valorización proporcionada por la aristocrática y burguesía que necesita de referentes y mitos de este género para potenciar la idiosincrasia propia de Galicia. Debido a dicha demanda estos gaiteros encuentran lo que hoy definiríamos como un nicho de mercado, y los beneficios económicos que obtuvieron fueron considerables.

El resultado final de todo el proceso será la aparición del gaitero escénico, inicialmente representado por la figura de Perfecto Feijoo, iniciándose así una nueva etapa en la historia del gaitero gallego y en definitiva de la gaita en Galicia.

Conclusiones

En el presente trabajo se ha realizado un recorrido crítico sobre la historia del gaitero gallego, con especial atención a su transformación desde su creación hasta su consolidación como referente musical para Galicia. En particular se ha querido comprobar la pertinencia histórica de los constructos identitarios en torno a su figura.

Para ello se ha buscado en diversas fuentes tanto primarias como secundarias, la presencia de la gaita desde sus primeras menciones hasta la asignación del calificativo de gallega y se han estudiado las particularidades de este proceso.

En el primer capítulo se ha localizado el punto de conexión entre el instrumento gaita y el personaje del gallego, situándolo en los villancicos de los siglos XVI, XVII y XVIII y en su posterior aparición en espectáculos escénicos como la Tonadilla, se llega así al siglo XIX, donde se comprueba la existencia de un vínculo consolidado entre el personaje y la cultura gallega. Las primeras menciones a la gaita gallega como instrumento de viento, pertenecen a un documento sobre las fiestas de Toledo en 1671. En Galicia, la primera cita de la que se tiene noticia en Galicia procede del año 1725. A partir de este momento, desde que hace su aparición esta peculiar forma de denominar al instrumento gaita como gaita gallega, se puede hablar del intérprete de la misma, es decir, del gaitero gallego.

En el segundo capítulo se ha estudiado cómo la literatura hispana (excluida la realizada por autores gallegos) presenta, en primer lugar, numerosas menciones al personaje del gaitero como uno más de los músicos que aparecen en diversos lugares de la península y, en segundo lugar, para el caso concreto del gaitero gallego se constata una discreta presencia del mismo, si lo comparamos con el importante volumen de citas que se ocupan de mostrar al gaitero en lugares situados fuera de los límites de Galicia. Se observa, además cómo las élites sociales gallegas del siglo XIX impulsan y consolidan al gaitero gallego como referente identitario: mediante su aparición en la literatura y con la creación de un estereotipo estable, que inicia con la aparición del personaje descrito por Neira de Mosquera en 1844. Igualmente, se aprecia que, desde posiciones políticas y mediante el concurso de Manuel Murguía y Alfredo Brañas entre otros, se potencia, como referente identitario, más la música gallega conformada por alboradas y muiñeiras, que al gaitero gallego que se supone responsable de su interpretación.

Para realizar un contraste mediante el análisis o revisión crítica contra lo que las élites culturales y políticas ofrecen, en el tercer capítulo se muestran datos procedentes de documentos originales en los que se presenta la realidad del oficio de gaitero en Galicia. Así se comprueba la existencia de diferencias notables con la descripción literaria que pueden responder a la

ilusión o fantasía de los respectivos autores, sumada al interés político en la creación de referentes identitarios. Las primeras referencias y documentos estudiados presentan a un gaitero gallego totalmente opuesto al referente literario, ya que, por lo general, este suele ser de edad avanzada y vive en condiciones miserables, mientras los textos narrativos lo presentan como un auténtico adalid.

En las consultas realizadas en los distintos cancioneros elaborados en Galicia durante el siglo XIX, destaca, y sorprende la escasa presencia de referencias al gaitero gallego y a su música. En los textos de las coplas populares recogidas en estos, se menciona muy pocas veces. Entre ellas se observa cómo en las más antiguas se tiende a vincularlo con su trabajo de participar en las celebraciones religiosas. En relación con las melodías instrumentales recogidas en estos cancioneros, a pesar de formar parte lo que sería el hipotético repertorio de la gaita, es decir muiñeiras y alboradas, se observa que la mayoría no podrían ser interpretadas por gaitas del período por exceder su ámbito, así como emplear cromatismos y cambios de modo (mayor y menor) o tonalidad dentro de la misma pieza.

En este trabajo también se ha realizado un estudio de las obligaciones propias del oficio de gaitero en Galicia, observando diferentes etapas. En la primera, anterior al siglo XIX, destaca la relación con las actividades religiosas, misas, procesiones y danzas en el contexto de rituales posesionales. La siguiente etapa, a inicios del siglo XIX, puede definirse como “proceso de desacralización”, donde se aprecia un aumento de actividades urbanas derivadas de las dianas matutinas, que resultan en posteriores pasacalles de los cuales no se conocen referencias anteriores. Se puede hablar de una tercera etapa a partir del último cuarto del siglo XIX, en correspondencia con el nacimiento de los llamados certámenes de gaitas donde el personaje del gaitero gallego fue elevado a la categoría de ídolo regional mediante al impulso de la prensa escrita. Como consecuencia a comienzos del siglo XX hace su aparición un gaitero que ya no es profesional del instrumento, sino que lo emplea en contextos escénicos como consecuencia de una actividad burguesa de ocio.

En relación a la aparición del gaitero escénico, destaca la contribución de Perfecto Feijoo, pues será el primer gaitero que, siendo relevante interprete, encarna el estereotipo creado en medios literarios, ya que no es un gaitero profesional, simplemente realiza una actividad de ocio, relevante y estimada en cuanto a lo que significa debido a la carga simbólica que conlleva. Desde este momento el gaitero gallego entra en una dimensión diferente, que se puede denominar escénica, como producto o resultado de la valorización creada por las élites

culturales y políticas durante el siglo XIX. El gaitero gallego, encarnado por Perfecto Feijoo es más por lo que significa como símbolo de identidad que por el valor de su trabajo musical.

A lo largo del trabajo se han abierto también diversas vías para futuros investigadores. Una de ellas concierne al denominativo inicial de gaita gallega en relación con el instrumento zanfona. Una investigación profunda en lo referente a tal denominación podría ilustrar el proceso por el cual el término gaita, en realidad indicaría o haría referencia a la presencia de un elemento sonoro como el bordón, más que a un instrumento dotado de bolsa para almacenar aire, lo que abriría una nueva forma de pensar dicho vocablo.

Otra vía de investigación, en cuanto a la evolución sonora del instrumento, es la modificación realizada por Xan Míguez González para poder tocar con instrumentos temperados como el clarinete, lo cual da inicio a un nuevo conjunto musical en el que por primera vez la gaita aparece tocando a dúo con otro instrumento melódico. Desde este hecho pasarán casi cincuenta años hasta que aparezcan referencias de dos gaitas tocando en conjunto, por lo tanto, estudiar el itinerario que va desde la modificación del tubo melódico para poder establecer el primer dúo hasta la formación del denominado cuarteto de gaitas, conformado por dos gaitas y dos instrumentos de percusión, resulta muy interesante.

Desde luego, también sería interesante estudiar los nuevos usos y funciones que adquiere el instrumento una vez descontextualizado de sus actividades profesionales habituales y transformando en símbolo identitario, ya que el instrumento y su intérprete cambian en cuanto a su condición y función social.

Además, en el transcurso de esta investigación se han encontrado tres referencias documentales desconocidas, que resultan de suma importancia para la historia de la música en Galicia. La primera en orden cronológico data de 1778, y se trata de la mención de la celebración, en un contexto de romería, de una panderada [sic.] en la localidad de Xirazga. Este lugar junto a otros cercanos como Liñares, Baiste y Rubillon, conforman, aún en la actualidad, el corazón de la práctica de la pandereta en Galicia, conservando un arraigo que se suponía pretérito y que, a partir de este trabajo, se puede datar en el siglo XVIII, superando la antigüedad que algunos estudiosos le atribuían, y que no excedía el siglo XIX.

La siguiente referencia documental a destacar es la constatación documental que acredita la ampliación del dúo gaita y tambor con la inclusión de un bombo. Diversos autores datan la incorporación de dicho instrumento hacia finales del siglo XIX pero en esta investigación se ha

encontrado evidencia que fija en 1855 el uso de esta formación a trío, con bombo incluido, en la procesión que se realiza en el monte Medo con motivo de la celebración de la multitudinaria romería de Nuestra Señora de los Milagros.

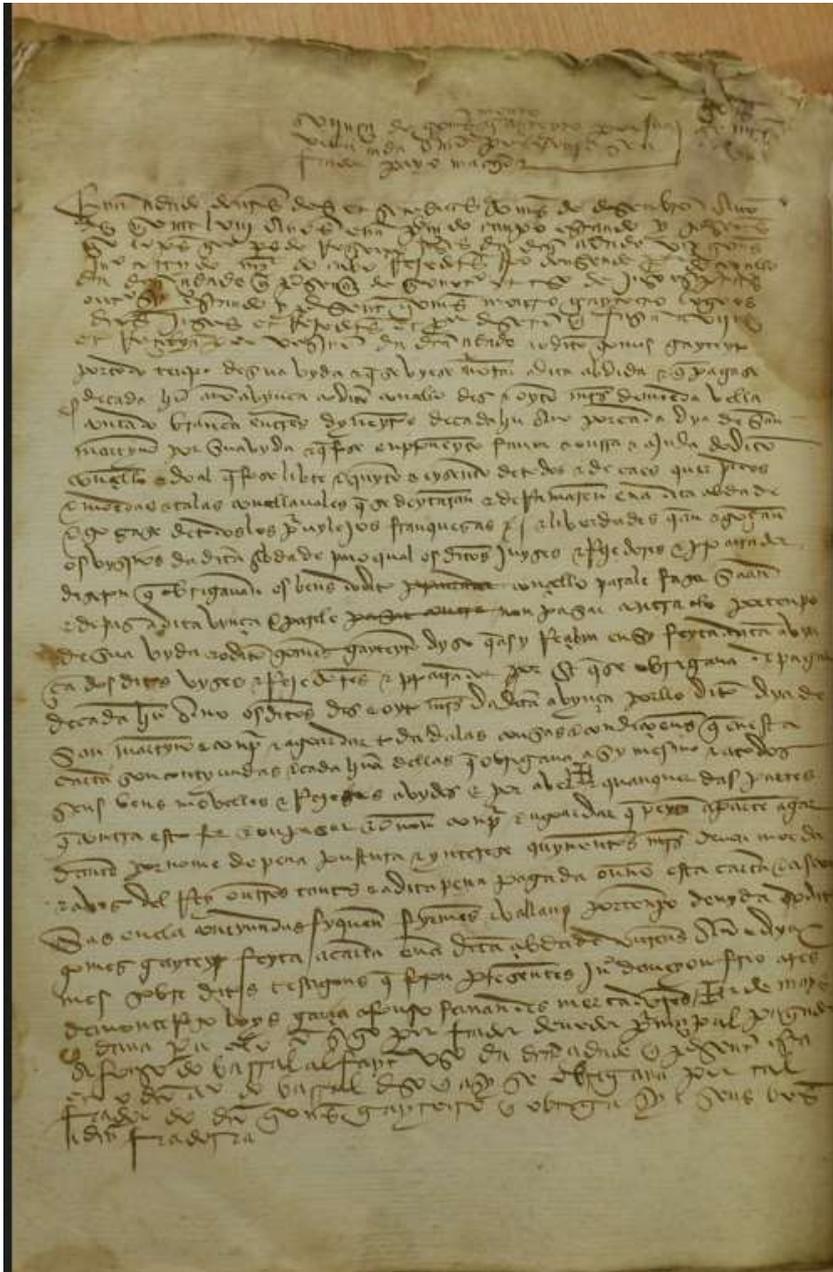
En tercer lugar, la primera mención al dúo de gaita y clarinete, anotada en un pago de 60 reales en las celebraciones del Monasterio de San Clodio de Leiro en 1884, muy próximo a la localidad de Ventosela, donde reside Xan Míguez. Por lo tanto, cabe la hipótesis de que se tratase de este músico, ya que, como se ha mencionado en este trabajo, fue el primero en conformar dicho dúo. Se conocía su uso desde principios del XX, pero desde ahora se tiene constancia documental de que poco después de iniciado el último cuarto del siglo XIX, ya se estaban usando la gaita y el clarinete en formación de dúo de instrumentos melódicos.

Anexos

1. Avinça de 1546, entre Concello de Ourense y Gomes Mouro Gaiteiro.

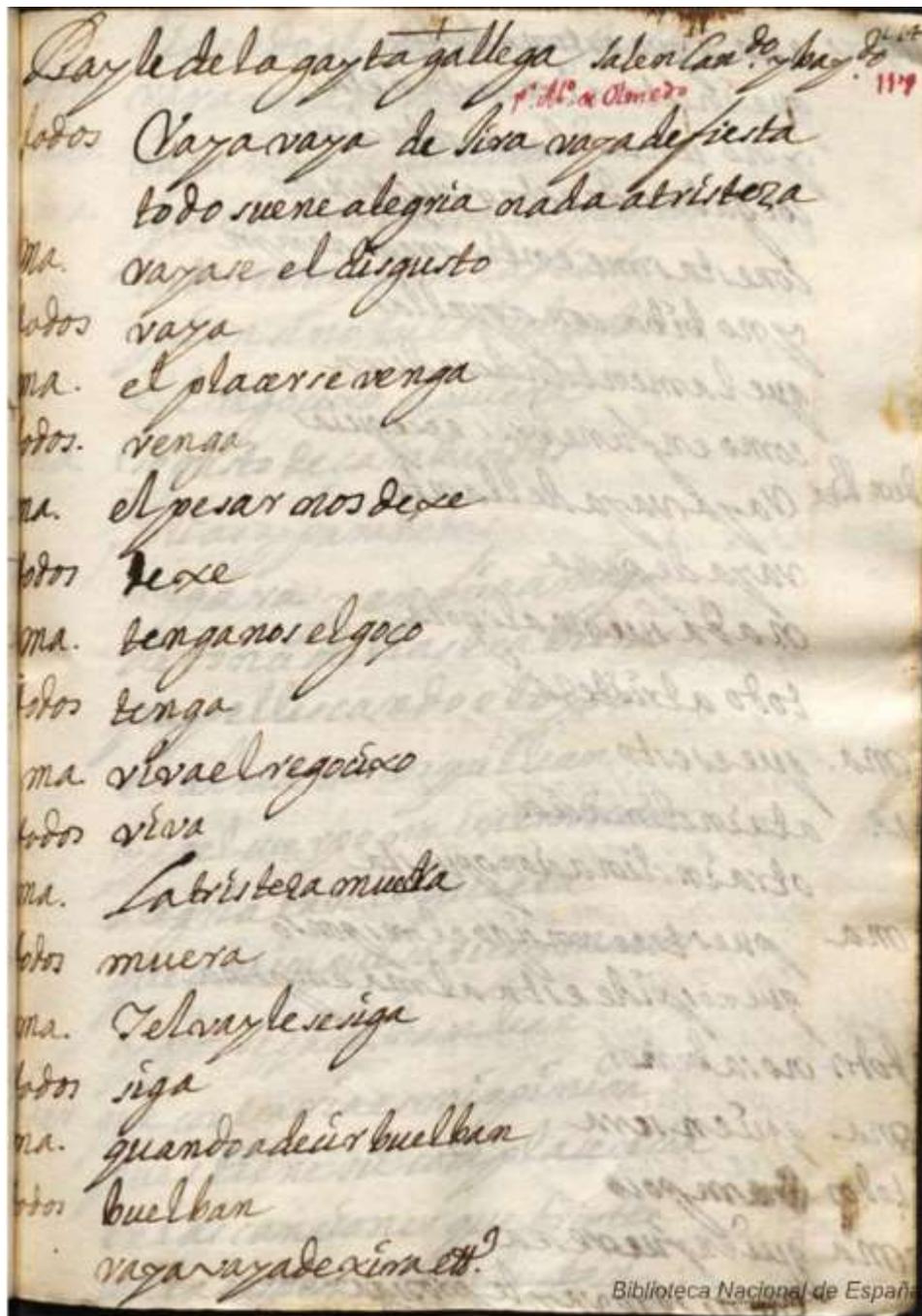
Fuente: E-ORah, Fondo Concello de Ourense, signatura: N°6, folio 58v del libro *Acordos do Concello de Ourense*, años 1457-1460.

Fotografía: elaboración propia.



3. Portada de «Bayle de la gayta gallega» de Alfonso de Olmedo y Troitiño en el libro *Bayles Diferentes*.

Fuente: BNE, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000214150&page=1>



31
de Maranza Laguna vino por Sorren de Lau? de
Lugar de Burguillo = otra de Ocho Sombres
vino por Sorren de Lau? de la Milla real de
otra de ocho niños. Equatro Sombres que vino por
Sorren de Lau? del lugar de las Ventas, confesa
Agustina = otra que hizo por Sorren de Lau de
decho Jigantillo y coigantillo = Genro de
los Behros curaca de una docena de montes
aducaras y llatano o sus Sanbores a Nabeles y
guytagallaga de otra vulgana = de otra de paytag
vulgana consue Sanbores = de Por el Cabildo de
de Policia antio de la Barica ranga de Sigantone
de Seio = de Seulebraron las dispuas con rano
de por eso acarraron a las Seis de la Nave
ayuda a vino Lau? en forma de las Sucas
de Ayuntamiento a compañia de diez o doce
de y gayta de Guo de adto

Domingo de la Nave a las nubes de la Nave
de la Lau? en forma de aducaras de la compañia
de de las ranzas de las de Policia de la Nave en
trato de la Nave y pulso en el lugar que en el
Seuleho mas pontifical por el deho Com. de los
Carrenal y rano de las de Policia de la Nave
Seuleho con rano de Mageta y de Policia de la Nave
de la Nave del de la Nave de la Nave de la Nave
de la Nave de la Nave de la Nave de la Nave
de la Nave de la Nave de la Nave de la Nave



21
39
Data del pacho de officio de 21 de mayo de 1571

SELLO QUARTO AÑO DE MIL
Y SEISCIENTOS Y SETENTA Y
VNO

Subieron a la plaza de los coceros de 21 de mayo de 1571
fuegos de polbosa que se hizo en la ciudad comenzando
a las siete de la tarde y acabando a las once
de la noche que se hicieron los balcones con luz de
la plaza con muchas luminarias a riego de
claros chirimias y de guaytas vulgares y la
forma del fuego fue que se hizo en la calle de
San Felipe de polbosa y no por la calle ancha sino
por la de Barrio Rey o por la del Alcazar
o por la de Santa Fe de lo qual se acordó
que se hiciese muy bien a lo que se acordó de
buena plaza y para que en los años venideros
se mantenga se acordó por la plaza de otros
materiales que en el año de esta se han puesto
mucha cantidad de ferritillas y bolanes de
luego se enmendaron treinta y dos montan-
tes y luego los de boicarme de un falo y después
de un falo que se hizo en el camino de la plaza
de donde se y con tanta diversidad de generos
de polbosa que se hizo el y lo de mas a manera
de que se hizo de granos de regosa para que
de la plaza de las faldas de donde se quemó que se
hizo se fue por el luminario que se hizo que se
pueda ser mayor a lo que se acordó a lo que

fol. 34r.

5. Lista de algunos villancicos que relacionan gaita y gallego

- Diego de Torrijas (Torrijos-Toledo, 1640 - El Escorial, 1691): "Ay que bien suena la gaita. 1683. ESC. 8, 25.
- *Villancicos que se han de cantar en la Capilla Real de su Magestad la Noche de Navidad deste ano de 1672 En Madrid Por Joseph Fernandez de Buendia.* Villancico VII de gallego.
- *Villancicos que se han de cantar en la Capilla Real de su Magestad la noche de Navidad deste año de 1673.* Villancico VII de gallego.
- *Ay que bien suena la gaita.* 1683. Diego de Torrijas.
- *Letras de los Villancicos Que se han de cantar en los Maytines de la Purissima Conception de la Virgen Nuestra Senora, en la Parroquial Iglesia de Santa Maria Magdalena, este ano de 1687 anos. Dedicalos La Capilla de Musica de dicha Iglesia, a los Senores Regente, y Oydores de la Real Audiencia desta Ciudad de Sevilla.* Villancico VII de gallego.
- *Letras de los Villancicos que se cantaron en la Parroquial Iglesia de Senora Santa Ana de Triana. En los Maytines, y Octava de la Purissima Goncepcion de Maria Santissima Nuestra Senora. Cantados por la Capilla de el Senor San Miguel de esta ciudad de Sevilla. Ano de 1691. Puestos en metro musico, por don Gabriel Garcia de Mendoza, Maestro de dicha Capilla.* Villancico III.
- *Villancicos Que se han de cantar en los Maytines de Navidad, en el Convento del Real, y Militar Orden de nuestra Senora de la Merced, Redencion de Cautivos de esta Corte, este Ano de mil seiscientos noventa y seis. Puestos en musica por el P. Fr. Domingo Ortiz de Zarate, Maestro de Capilla de dicho Convento.* Villancico VIII.
- *Villancicos que se han de cantar en el Real Convento de San Felipe desta Corte, Orden de N.P.S. Agustin en los Maytines de los Stos. Reyes de este Ano de 1697. En Madrid: Por Antonio de Zafra, Criado de su Magestad.* villancico IV.
- *Villancicos que se han de cantar la Noche de los Santos Reyes, en el Convento del Real Orden de nuestra Senora de la merced, Redención de Cautivos de esta Corte, el Año de mil seiscientos noventa y siete. Puestos en musica por el Padre Fray Domingo Ortiz de Zarate, Maestro de Capilla de dicho Convento.* Villancico VI.

- *Villancicos, que se han de cantar la Noche de Navidad, en el Convento del Real Orden de nuestra Señora de la Merced, Redempcion de Cautivos de esta Corte, este ano de 1703. Siendo Maestro de Capilla / el Padre Presentado Fray Domingo Ortiz de Zarate. Villancico VI.*
- *Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de las Senoras de la Encarnacion, la Noche de Navidad de este Ano de 1703. En Madrid: Por Antonio de Zafra, Criado de su Magestad. Villancico VIII.*
- *Villancicos, que se nan de cantar la Noche de los Santos Reyes en el Convento Real de San Phelipe, de esta Corte. Ano de M.DCCIV. En Madrid: Por la Viuda de Don Juan de el Barrio. Villancico III.*
- *Villancete que se cantó en Santa María de la Mesa en la Villa de Utrera en 1703. Villancico VIII de gallego.*

En los villancicos de 1905 ya se encuentra con claridad el término gaita galega:

- *Letras de los Villancicos, que se cantaron en la Insigne Iglesia Colegial de Nuestro Señor San Salvador de la Ciudad de Sevilla, en los Maytines solemnes de la Natividad de N. Señor Jesu Christo este ano de 1905. Compuestos Por Don Salvador Garcia, Organista en dicha Insigne Iglesia Colegial Con Licencia en Sevilla este presente ano. Villancico VII.*

Vaya de gayta, vaya de festa,
que alegra a lo Nino
la gayta Galega.

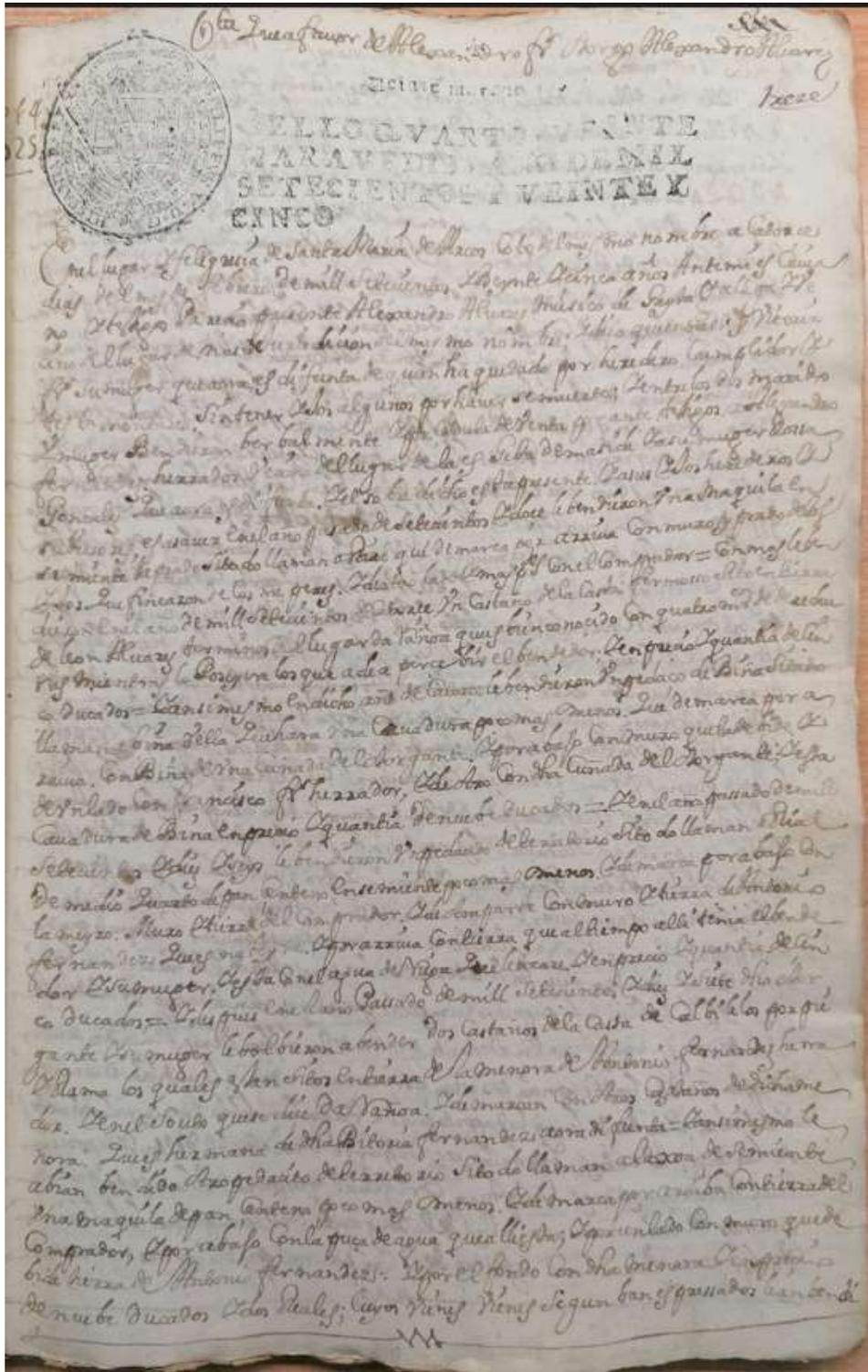
6. Referencias al personaje de gallego y/o gaita en los villancicos que se cantaron en el Monasterio de la Encarnación entre 1649 y 1700.

Año	Villancico	Referencia
1675	Navidad	Gaita de Ontoria en voz del alcalde de Majadahonda. Gaitero de Pinto (Madrid).
1676	Reyes	Relación entre gallego y gaita.
1677	Reyes	Relación entre gallego y gaita.
1677	Navidad	Relación entre asturiano y gaita.
1678	Navidad	Relación entre gallego-gaita y gallego-flauta [con tambor].
1680	Reyes	Relación entre gallego-gaita y gallego-flauta [con tambor].
1682	Reyes	Relación entre gallego y gaita.
1682	Navidad	Relación gallego-voz [canto].
1686	Reyes	Relación gallego-voz [canto].
1687	Reyes	Relación entre gallego y gaita.
1688	Reyes	Relación gallego-tántarañuela.
1688	Navidad	Relación entre gallego y gaita.
1691	Navidad	Relación entre gallego y gaita.
1692	Navidad	Ciego canta coplas de gaita gallega, menciona <i>gaitina</i> [¿zanfona?]. Mención gaita de Ontoria tocada por un gaitero de Pinto (Madrid).
1693	Reyes	Relación entre gallego y gaita.
1694	Reyes	Relación entre gallego y gaita
1696	Reyes	Relación entre musas y gaita
1699	Reyes	Relación entre gallega canta a la <i>gaytiña</i> . Gaita gallega.

7. Documento más temprano conocido y realizado en Galicia con mención a «Gayta gallega», año de 1725.

Fuente: E-ORah, Protocolos notariales Carballiño, signatura C-1102.

Fotografía: elaboración propia.



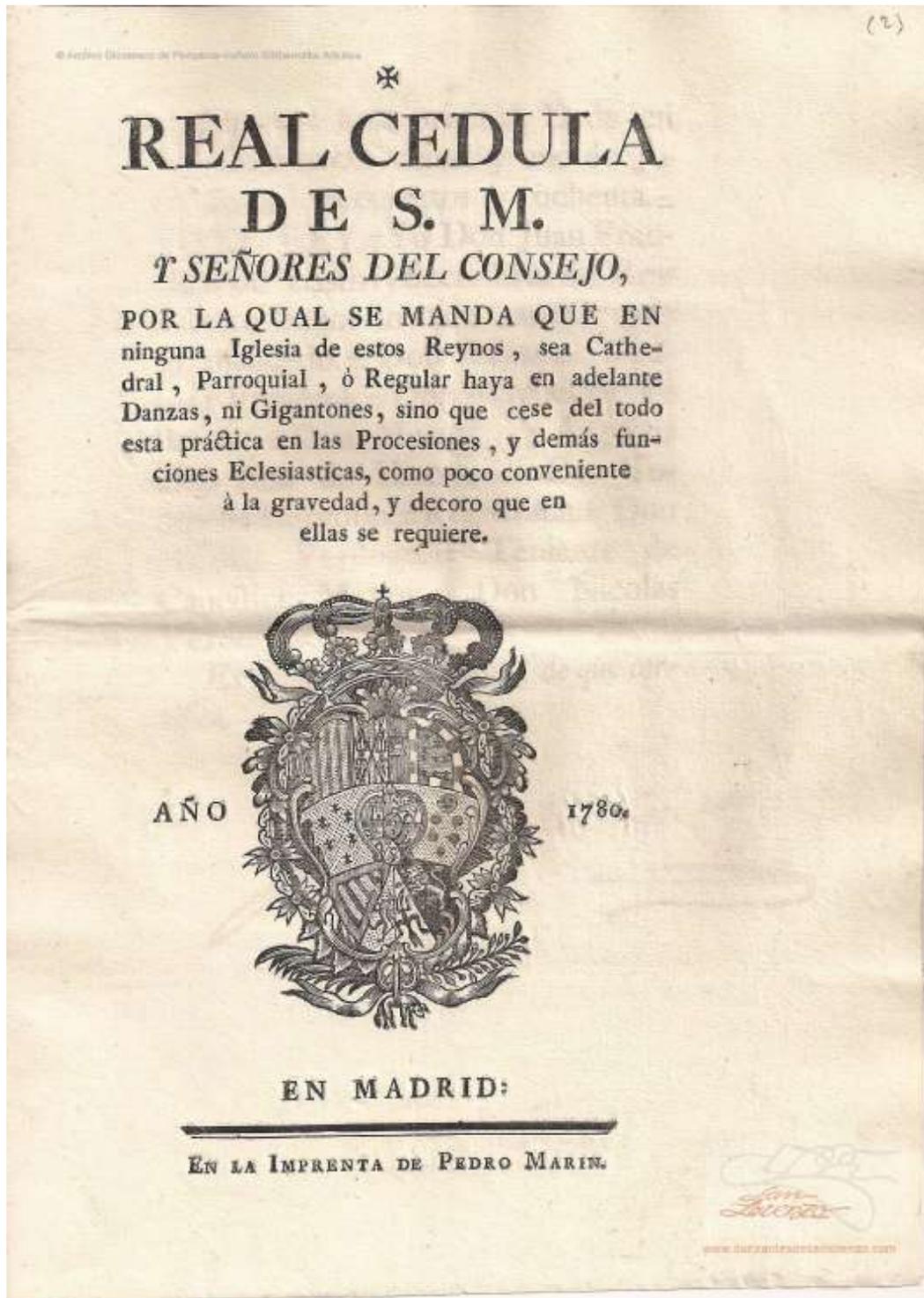
8. Real Cédula de Carlos III, año de 1777.

Fuente: [Semana Santa: disciplinantes y empalados, indevotos en 1777 - Protocolo con corsé \(protocoloconcorse.es\)](http://protocoloconcorse.es)



9. Real Cédula de Carlos III de 1780.

Fuente: <http://danzantesdesanlorenzo.com/documentos/Trascrición%20y%20notas-Real%20Cédula%20de%20Carlos%20III%20de%201780%20sobre%20gigantones,%20danzas%20y%20tarascas.pdf>



*
Hno. Sr.

DE acuerdo del Consejo remito à V. J. el exemplar adjunto de la Real Cédula de S. M. por la qual se manda , que en ninguna Iglesia de estos Reynos , sea Catedral , Parroquial , ó Regular , haya en adelante Danzas , ni Gigantones , sino que cese del todo esta práctica en las Procesiones , y demás funciones Eclesiásticas , como poco conveniente á la gravedad y decoro que en ellas se requiere , à fin de que V. J. se halle enterado de su contenido , para su cumplimiento en la parte que le toca ; y del recibo me dará aviso , para ponerlo en la superior noticia del Consejo.

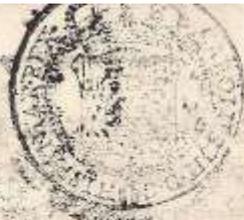
Dios guarde à V. J. muchos años.
Madrid 11 de Agosto de 1780.

Hno. Sr.

Antonio Maria Salazar

Hno. Sr. Obispo de la Ciudad de Pamplona.

[Faint red stamp]
www.diccionariohispanico.com



Para despachos de oficio quatro reales
SELLO QVARTO, AÑO DE
MIL SETECIENTOS V
CIENTA.

DON CARLOS, POR LA
Gracia de Dios, Rey de Castilla,
de Leon, de Aragon, de las dos Si-
ciliias, de Jerusalén, de Navarra, de
Granada, de Toledo, de Valencia,
de Galicia, de Mallorca, de Sevi-
lla, de Cerdeña, de Córdoba, de
Córcega, de Murcia, de Jaen, de
los Algarbes de Algeciras, de Gi-
braltár, de las Islas de Canarias, de
las Indias Orientales, y Occidenta-
les, Islas, y Tierra Firme del Mar
Oceano, Archiduque de Austria,
Duque de Borgoña, de Brabante, y
de Milán, Conde de Abspurg, de
Flandes, Tirol, y Barcelona, Se-
ñor de Vizcaya, y de Molina, &c.
A los del mi Consejo, Presiden-
te, y Oidores de mis Audiencias, y
Chancillerías, Alcaldes, Algua-
ciles de mi Casa, y Corte, y á to-
dos los Corregidores, Asistente, Go-
ber-

San Carlos

www.hartzensterna.com

bernadores, Alcaldes Mayores, y Ordinarios, y otros qualesquiera Jueces, y Justicias de estos mis Reynos, asi de Realengo como los de Señorío, Abadengo, y Ordenes, tanto á los que ahora son, como á los que serán de aqui adelante: **SABED**, que habiendo llegado á mi Real noticia algunas notables irreverencias, que en la Fiesta del Santisimo Corpus Christi de este año se han cometido con ocasion de los Gigantones, y Danzas, en donde permanece la práctica de llevarlos en la Procesion de aquel dia; y teniendo presentes al mismo tiempo las razones que el mi Consejo me manifestó en Consulta de diez de Abril de mil setecientos setenta y dos, tratandose de los Gigantones de Madrid, y lo resuelto por mí á la citada Consulta, en que fui servido mandar se quitasen, y cesasen en Madrid para lo sucesivo los Gigantones, Gigantillas, y Tarasca, porque semejantes figurones, no solamente no autorizaban la Procesion, y culto del Santisimo Sacramen-

men.

mento, sino que su concurrencia cau-
saba no pocas indecencias, por lo qual
no se usaban en Roma, ni en muchos
de los principales Pueblos de Espa-
ña, pues solo servian para aumentar
el desorden, y distraer, ó resfriar la
devocion de la Magestad Divina;
por mi Real Orden comunicada al
mi Consejo en diez de este mes he
resuelto: "Que en ninguna Iglesia
„ de estos mis Reynos, sea Cathe-
„ dral, Parroquial, ó Regular, ha-
„ ya en adelante tales Danzas, ni Gi-
„ gantones, sino que cese del todo
„ esta práctica en las Procesiones, y
„ demás funciones eclesiasticas, y co-
„ mo poco conveniente á la gra-
„ vedad, y decoro que en ellas se
„ requiere." Publicada en el mi Con-
sejo la citada Real Orden en trece
de este mes, acordó su cumplimien-
to, y para que le tenga expedir es-
ta mi Cédula. Por la qual os man-
do á todos, y cada uno de vos en
vuestros lugares, distritos, y juris-
dicciones veáis la citada mi Real Re-
solucion de diez de este mes, y en
su

San Lorenzo

www.digitizedbyespana.com



Para despachos de oficio q. rrom fda 111

SELLO QVARTO. AÑO DE
MIE SETECIENTOS, Y
OCHENTA.

su consecuencia la guardeis, y cum-
plais, y hagais guardar, cumplir, y
executar en todo, y por todo como
en ella se contiene, sin la contrave-
nir, permitir, ni dar lugar á que se
contravenga en manera alguna: Y
encargo á los M. R. Arzobispos, R.
Obispos, Parrocos, Prelados Ecle-
siasticos, Seculares, y Regulares, y
demás personas Eclesiasticas de es-
tos mis Reynos á quienes lo conte-
nido en esta mi Cedula tocáre, la
hagan observar, guardar, y cum-
plir, dando á este fin las ordenes, y
providencias correspondientes, que
asi es mi voluntad; y que al tras-
lado impreso de esta mi Cedula,
firmado de Don Antonio Martinez
Salazar, mi Secretario, Contador
de Resultas, y Escribano de Càma-
ra mas antiguo, y de Gobierno del
mi Consejo se le dé la misma fé, y

112

cre-

www.diccionariohistorico.com

credito que á su original. Dada en San Ildefonso á veinte y uno de Julio de mil setecientos y ochenta.= YO EL REY.= Yo Don Juan Francisco de Lastiri; Secretario del Rey nuestro Señor lo hice escribir por su mandado.= Don Manuel Ventura Figueroa.= Don Manuel de Villafañe.= Don Marcos de Argaiz.= Don Blas de Hinojosa.= Don Tomás de Gargollo.= Registrada.= Don Nicolás Verdugo.= Teniente de Canciller Mayor.= Don Nicolás Verdugo.=

Es copia de su original, de que certifico.

Manuel María Salazar

EN MADRID

En la Imprenta de Don Juan de la Cruz

San Lucas

www.sanzanlesdecastellanos.com

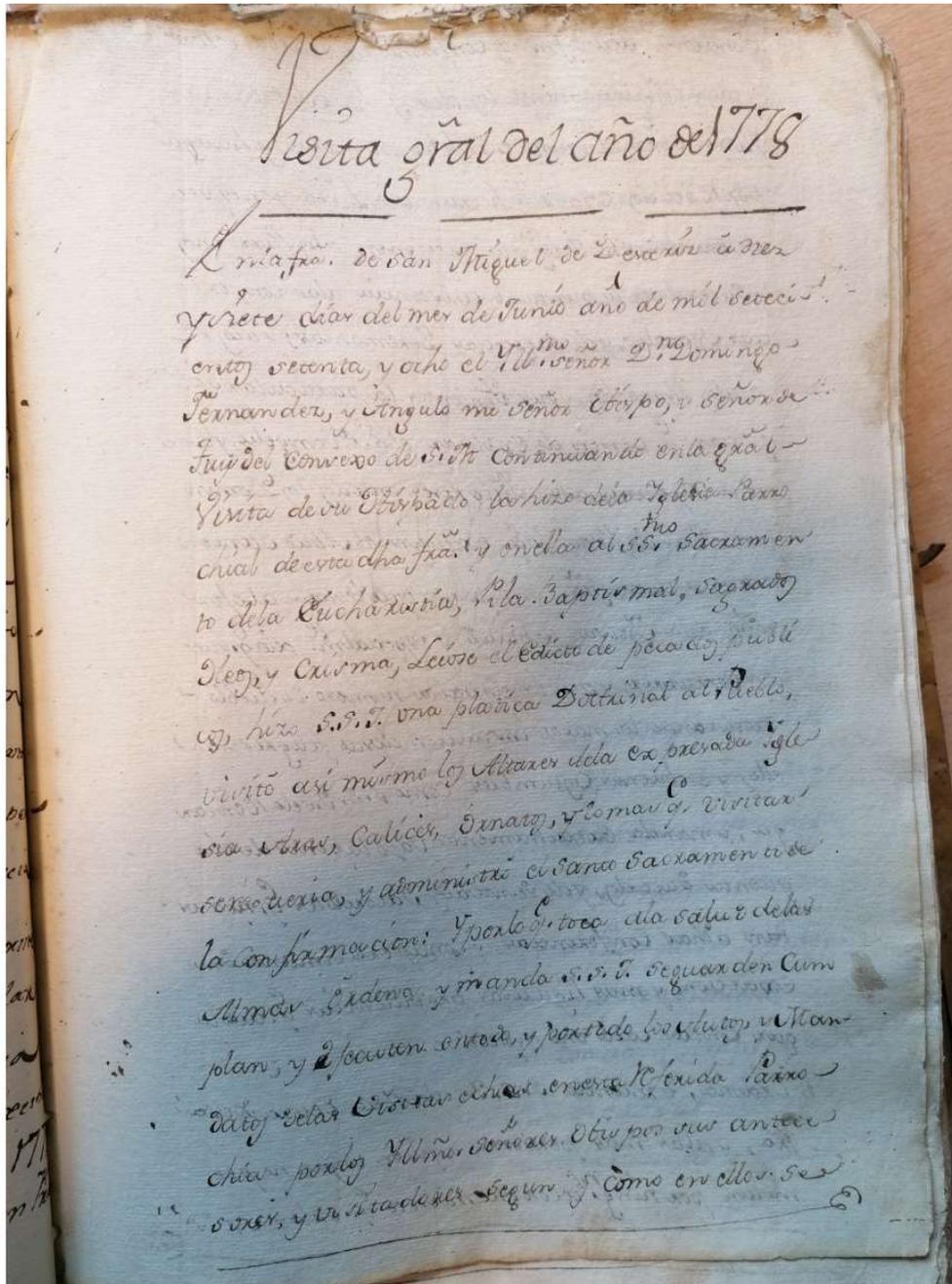
FAJOS
L. No. 18

El de julio de 1789
M. de Guzmán N.
Sr. Conde de S. M. enq. e grande obispo
de Sigüenza y Zamora en las Indias
y demás términos de las de todo el Reyno de
España.

10. Prohibición de tocar la gaita en 1778.

Fuente: E-ORahd, Fondos Parroquiales de San Miguel de Desteriz, signatura 15-4-9.

Fotografía: elaboración propia.



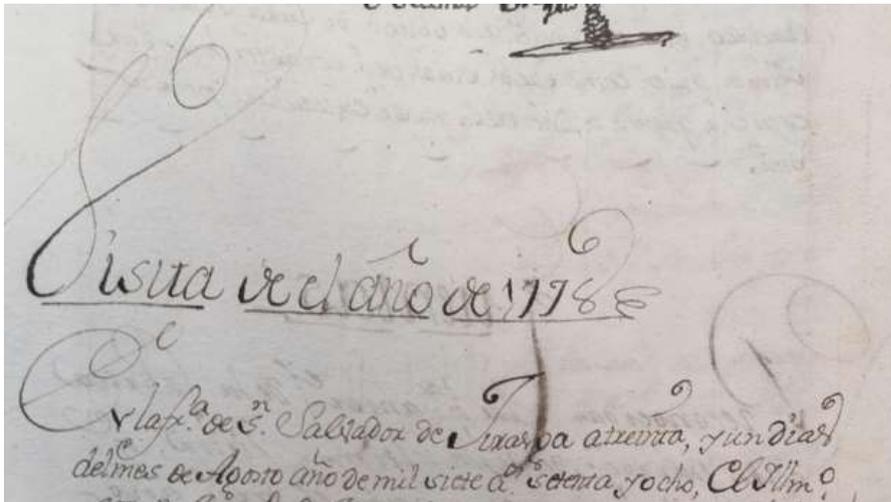
contiene acia fm los confrosos, a puebla, y can-
tico, y señaladamente los de la g. ha celebracion de
Illmo. Señor Larumbe de felice memoria, y ha agido
por el peticion como si lo fueran de la S. S. y en el ve-
de de nueva S. S. P. los que pueren en alg. P. rrocho
y sacerdotes la puntual asistencia alas confren-
cias morales, y de sagradas ceremonias, y de los
sacros Pasoscho, y sus Fuentes la particular obli-
gacion q. tienen de explicar el S. Evangelio, y Doc-
trina Apostolica a sus feligreses en todos los Domín-
gos, y dias de fiesta los, exciuten el Abad de la
de cura de esta fia. on la parte que le toca a lo for-
to de la N. S. S. popular, y especialm. di que
len Concordia, y a su fin el mayor numero de Pueblo
recuerdando la mayor imitacion de sus feligreses en
ello, y en buenas costumbres como S. S. P. de la Conca-
ga, y manda estrechamente va lo las ena de cin-
quenta Ducado, y de veinte alg. sacerdotes q. man-
tan adhar confrencias, y conapdena o mienta con
exaccion, y mas figurar on videncias q. a lo lu-
gar conata cada uno respectiue
N. S. S. P. y manda S. S. P. al Abad de cura de esta
fia, y a las mas personas a quien toques no per-
mitan por ning. a conca mienta q. en las N. S. S. P.

de sus funciones, y Absorciones de su Iglesia Paro-
chial, Capillas, y Santuarios de su distrito
de lo que fuesen alguna conforme a lo que se
previene en su Carta Circular expedida en el
año de mil setecientos y ochenta y tres, y en el caso de que alguna persona se en-
tremeta a tocar al tiempo de andarla la función
se suspenda en ella, y volverse a la Iglesia lo que obren
be el Párroco vase la misma pena de excomu-
nicación, y con apercibimiento de lo más que aya lugar.
y de
N. mandamos a los señores Obis, y a los sacerdotes de esta parte, que se
agite a delatar a los que como ni otra persona alguna
notamen por vía de oficio, ni otra cosa en la Iglesia
su vacante, y a los que con motivo de funciones, ni
otra pretexto, y para el desempeño de las
Andar, y más cosas de esta Iglesia se suspendieren
mas bien de lo que aya lugar, y para el desempeño de las
un quanto de cosa alguna de comun uso, y de las
de esta comulacion en varias Purgas, y de lo que
obren el Abis, o cura con apercibimiento de la
providencia que aya lugar contra los transgresores.
N. mandamos a los señores Obis, y a los que suscriben que no se
hagan publicaciones ni edificaciones alguna
en la Iglesia, y Capillas de esta parte, y a los

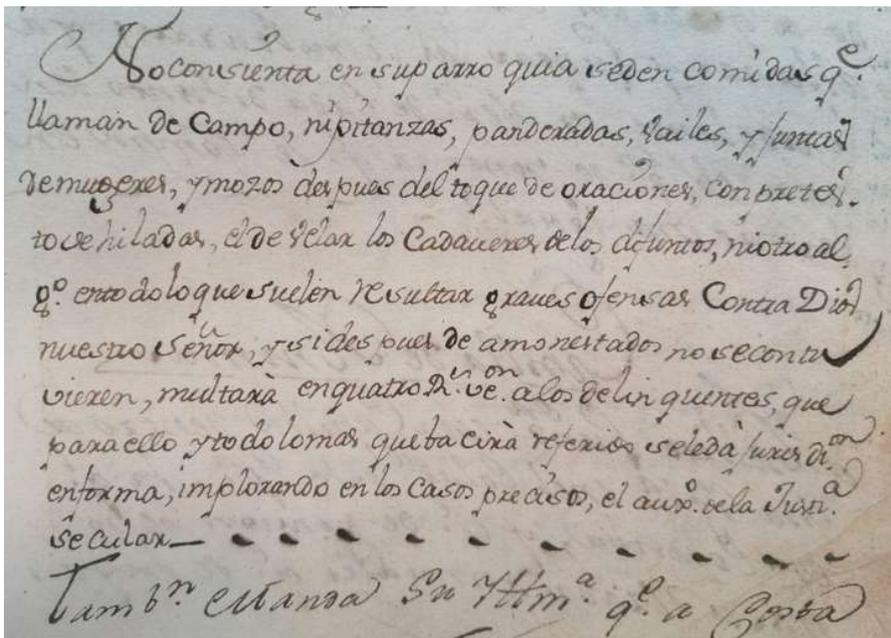
11. Prohibición de celebrar «panderadas», año de 1778.

Fuente: E-ORahd libro de mandatos parroquiales Divino Salvador da Xirazga, signatura 3-10-7, fol.89.

Fotografía: elaboración propia.



Visita de el año de 1778
En la P. de S. Salvador de Xirazga a treinta y un dias
del mes de Agosto año de mil siete c. setenta y ocho, Cl. Illm.º



No consenta en su parroquia vedes comidas q.
llaman de Campo, ni pitanzas, panderadas, Bailles, y juegos
de mujeres, y mozos despues del toque de oraciones, con bailes
de hiladas, el de velar los Cadaveres de los difuntos, ni otro al
q.º entodolo que suelen resultar graves ofensas Contra Dios
nuestro Señor, y si des puer de amonestado no se con-
vieren, multa en quatro d.º. de. a los delinquentes, que
para ello y todo lo mas que ba ciza referido se le da jurisdic.
en forma, implorando en los casos precisos, el aux. de la Just.
secular.

Tamb.º manda Su Illm.ª q.º a Contd

12. Mención pago a gaita y clarinete, y música, año de 1884.

Fuente: E-ORahd Monasterio de San Clodio, libro de la cofradía, signatura C 22-15-12, fol. 74.

Fotografía: elaboración propia.

Cuenta Pertenciente al año
de mil ochocientos ochenta y
Cuatro, por el mismo procurador
Domingo Rivera, y sus Consiliarios,

Musica	8
	<u>100</u>
Total	<u>1553</u>

	Suma anterior	1553
- Gaitero y Clarinete		60
- Cohetes		240
- El S. ...		20

Archivos y fuentes documentales

- «Avinça de 1546, entre Concello de Ourense y Gomes Mouro Gaitero», Arquivo Histórico Provincial de Ourense, Ourense, Fondo Concello de Ourense, libro *Acordos do Concello de Ourense*, años 1457-1460, signatura: N°6, folio 58v.
- «Mención al Gaitero Juan Vázquez Ferrol 1615», Arquivo do Reino de Galicia, A Coruña, Real Audiencia, Pleitos, signatura 6932/55.
- «Documento primera mención conocida a Gaita gallega, 1671» Archivo Municipal de Toledo, Toledo, Sección de documentación relacionada con los festejos municipales. Cuaderno de las fiestas que hizo Toledo por la declaración del Culto del Sr. Rey D. Fernando el Santo. 11 de mayo de 1671, fol. 30v, 31r, 33v, 34r.
- «Documento más temprano conocido y realizado en Galicia con mención a «Gayta gallega», año de 1725», Arquivo Histórico Provincial de Ourense, Ourense, Protocolos notariales Carballiño, signatura C-1102.
- «Prohibición de celebrar panderadas, año de 1778», Archivo Histórico Diocesano de Ourense, Ourense, libro de mandatos parroquiales Divino Salvador da Xirazga, signatura 3-10-7, fol.89.
- «Prohibición de tocar la gaita en 1778», Archivo Histórico Diocesano de Ourense, Ourense, Fondos Parroquiales de San Miguel de Desteriz, signatura 15-4-9.
- «Mención pago a gaita y clarinete, y música, año de 1884.», Archivo Histórico Diocesano de Ourense, Ourense, Monasterio de San Clodio, libro de la cofradía, signatura C 22-15-12, fol.
- «Festejos que el liceo Bretón de los Herreros, galantemente invitado por el Excmo. Ayuntamiento, prepara para celebrar el aniversario de la heroica defensa de esta plaza contra la invasión inglesa.» Archivo Municipal de la Coruña, A Coruña, signatura C-969 (03).
- «Mención flautas y panderetas» Arquivo de Centro de Estudios “Chamoso Lamas” da Comarca do Carballiño, Ourense, Fonde Boborás, Pleitos, Expediente de pleito entre veciños de Salón e Parada de Cameixa.

Bibliografía

- Adalid, Marcial del. *Cantares viejos y nuevos de Galicia*. Madrid: Pablo Martín, 1877.
- Adrio Menéndez, José. *Del Orense Antigo 1830-1900*. Ourense: Concellería de Cultura do Concello de Ourense. 2001.
- Aguirre Baztán, Ángel. «La construcción del imaginario nacional». En *Etnicidade e nacionalismo. Simposio Internacional de Antropoloxía*, coordinador X. M. Gozález Reboredo, 133-159. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2001.
- Albá, Josep e Xavier Orriols, *El Sac de Gemecs a Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya Departament de Cultura, 1990.
- Alén, M^a Pilar. *Historia da música galega. Cantos, cantigas e cánticos*. Vigo: Edicións A Nosa Terra, 1997.
- «Reflexiones sobre un siglo de música gallega(ca.1808-1916)». *Revista de Musicología*, Vol. 30, nº 1, (2007): 46-102.
- Historia da música galega. Notas do século XIX* (Santiago de Compostela: Edicións Andavira, 2009).
- «De las venturas de España Galicia es la mejor» *Revista de Musicología*, Vol.32, Nº 2 (2009): 481-502.
- Allmo, Per-Ulf. *Sackpipan i Norden*. Estocolmo: Fingraf, 1990.
- Allport, Gordon W. *La naturaleza del prejuicio*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires- Rivadavia, 1971.
- Alonso Monteagudo, Julio. «A presenza da música nas Historias de Galicia publicadas no século XIX. A busca dunha identidade». *European Review of Artistic Studies* 2020, vol. 11, nº 3 (2020): 58-66.
- Amor Meilán, Manuel. *El último hidalgo*. A Coruña: Andrés Martínez, 1893.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de cultura económica S.A., 1993.
- Andreu Miralles, Xavier. *El descubrimiento de España*. Barcelona: Penguin Random House Grupo editorial, 2016.
- Antoraz Onrubia, María Antonia. *Sonidos del cielo y de la tierra*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2010.
- Aramburu Urtasun, Mikel. *Niebla y cristal, Una historia del txistu y de los txistularis*. Pamplona: Editorial Pamiela Argitaletxea, 2008.

- Aramburu Urtasun, Mikel, Emilio Xabier Dueñas, Kepa Fernández de Larrinoa, José Antonio Quijera e Jesús Ramos. *Fronteras y puentes culturales: danza tradicional e identidad social*. Pamplona: Editorial Pamiela Argitaletxea, 1998.
- Arana, Ramón de. *Solo de gaita*. A Coruña: Ferrer, 1911.
- Arechávala, Francisco. *Aires del norte*. Madrid: Librería de Antonio San Martín, 1882.
- Arévalo, Joaquín de. *Ocios de camarote*. La Coruña: Andrés Martínez, 1888.
- Arias, Juan. *Viajeros por Galicia*. A Coruña: Edicións do Castro. 1998.
- Ayats, Jaume. Prólogo a *¿Hay música en el hombre?* de John Blacking, Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- Baines, Anthony. *Bagpipes*. Oxford: T. K. Penniman and B. M. Blackwood, 1960.
- Bajén García, Luís Miguel. *Músicos de la tierra, melodías, bailes y músicos populares en la provincia de Zaragoza*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2010.
- Bande Rodríguez, Enrique. *Ermita y romería de santo Domingo da Xirazga. Una devoción mendicante en un medio rural entre dos mundos*. Ourense: Concello de Beariz, 1994
- Acontecimientos festivos en la ciudad de Ourense. Siglos XIX y XX*. Ourense: editorial Duen de Bux, 2005.
- Mandatos pastorais e trazos antropolóxicos nas parroquias raianas*. Ourense: editorial Duen de Bux, 2008.
- Bande Rodríguez, Enrique y Carlos Taín Carril, *Ermita y romería de Santo domingo da Xirazga. Una devoción mendicante en un medio rural entre dos mundos*. Ourense: edita Concello de Beariz, 1994.
- Bande Rodríguez, Enrique y Luís Fernández Rodríguez, *Ciclo festivo ourensán*. Ourense: Ayuntamiento de Ourense, 1990.
- Barth, Fredrik. *Ethnic groups and boundaries: the social organization of culture difference*. Long Grove: Waveland Press, inc., 1976.
- Bec, Pierre. *La cornemuse, sens et historie de ses designations*. Toulouse: Conservatoire Occitan, 1996.
- Becerro de Dengoa, Ricardo. *De Palencia a La Coruña*. Palencia: Alonso y Z. Menéndez, 1883.

- Beltrán Arguiñena, Juan Mari «Xirolarru-gaita, la cornamusa en el País vasco» *Anuario da gaita* nº 19 (2004): 69-85.
- Beramendi, Justo. «Os usos ideolóxicos da etnicidade. Comparación dos nacionalismos galego e español» en *Etnicidade e nacionalismo. Simposio Internacional de Antropoloxía*, coordinador X. M. González Reboredo, 258-312. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2001.
- De provincia a nación. Historia do galegismo político*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 2021.
- Blecua Vitales, Martín y Pedro Mir Tierz. *La gaita de Boto aragonesa*. Zaragoza: Gobierno de Aragón Departamento de Educación y Cultura, 1998.
- Boone, Hubert. *La cornemuse*. Bruselas: ed. La Renaissance du Livre. 1983.
- Both, Arnd Adje. «Music archaeology: same methodological and theoretical considerations» en *Year book for traditional Music*, Vol. 41 (2009): 1-11. <http://www.jstor.org/stable/25735475>.
- Brañas, Alfredo. *El regionalismo: estudio sociológico, histórico y literario*. Bracelona: Jaime Moralles, 1889.
- Calle García, José Luis. *Aires da terra, la poesía musical de Galicia*. Madrid: José Luis Calle García, 1993.
- Calo López, José. *Juan Montes, seminarista de lugo, obras musicales*. Lugo: Diputación Provincial de Lugo, 2001.
- Campos Calvo-Sotelo, Javier, *Fiesta identidad y contracultura*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra, 2007.
- Cancela Montes, Beatriz, y Alejandro Cancela Montes, *La saga Courtier en Galicia*. Santiago de Compostela: Editorial Alvarellos, 2013.
- Carreira, Xose Manuel. *150 Anos de música galega*. Pontevedra, Xunta de Galicia, 1979.
- Castro, Rosalía de. *Cantares gallegos*. Vigo: J. Compañel, 1863.
- Cela, Camilo de «Los gaiteros en Galicia». *Galicia moderna* año I nº 16 (1897): 9.
- Ciria y Nasarre, Higinio. *Fernando VII y la Constitución de Cádiz: juramento espontáneo que hace S. M. a la cosa aquella el 9 de marzo de 1820*. Madrid: Imprenta Ducazcal, 1904

- Colección de refranes, adagios y locuciones proverbiales con sus explicaciones e interpretaciones.* Madrid: imprenta de Ignacio Boix, 1845.
- Comaroff, J. y Comaroff, J. *Etnicidad S.A.*. Madrid: Katz, 2011.
- Correa, Mario. «As rectrições ou proibições das práticas performativas musicais com gaitas de foles do séc. XVIII ao séc.XX no Nordeste Transmontano (Portugal)», *Anuario da Gaita* nº 32 (2017): 30-35.
- Cortina y Vallecillo, Andrés de. *Diccionario Legislativo de la contribución industrial y de comercio.* Albacete: Imprenta Y librería de Don Sebastián Ruíz,1892.
- Costa, Luis. «A música popular.». En *Galicia Antropoloxía*, editado por Xosé Manuel González Reboredo, 404-431. A Coruña: Hércules ediciones,1997.
- «A música popular.». En *Galicia Antropoloxía*, editado por Xosé Manuel González Reboredo, 434-465. A Coruña: Hércules ediciones,1997.
- «El baile tradicional en Galicia: Procesos de folklorización». *Actas del II congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología Sibe* Publicación 2 (1998): 83-105.
- «La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936 (vol. I, Texto; vol. II, Documentario)». Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Compostela, 1999.
- «Música e galeguismo: estratexias de construción dunha cultura nacional galega a través do feito musical». En *Etnicidade e nacionalismo, simposio internacional de antropoloxía*, editado por X. M. González Reboredo, 249-283. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2001.
- «As danzas de fornelas. Pasado e presente», en *Nos lindeiros da galeguidade. Estudo antropolóxico do val de Fornela. Etnohistoria, etnomusicoloxía, etnografía*, ed. Por Xosé Manuel Vázquez Reboredo, 331-436. Santiago de Compostela: Consello da cultura galega, 2002.
- «Algunhas cuestións de método verbo da investigación da música en Galicia». *Boletín Auriense* año XXXII, Tomo XXXII. (2002): 275-307.
- Cruz Valenciano, Jesús. *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX.* Madrid: Editorial Siglo XXI. 2014.

- Curmer, Léon, ed. *Les français peints par eux mêmes: Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*. París: L. Curmer editor, 1840.
- Curros Enríquez, Manuel. *Aires da miña terra*. A Coruña: Imprenta La Voz de Galicia, 1886.
- Descalzo, Andrés. «Músicos en la corte de Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387)». *Revista de Musicología Vol. 13*, nº 1 (1990): 81-122.
- Díaz Viana, Luis. *Los Guardianes de la tradición*. Valladolid: Editorial Páramo. 2019.
- Jose Luis Dopico Orjais, Jose Luis e Isabel Rei Sanmartín, *Ayes de mi País: o cancionero de Marcial Valladares*. Baiona: editorial Dosacordes, 2010.
- El Brasil y la Argentina: confraternidad sud americana: obra descriptiva, ilustrada con fotograbados de las más importantes festividades*. Buenos Aires: Imprenta, Lit. y Encuadernación de Jacobo Peuser, 1901.
- El folk-Lore Gallego en 1884-1885: sus actas y acuerdos, y discursos de Emilia Pardo Bazán. Y memoria de Salvador Golpe (1886)*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Ricardo Fe 1886.
- El Noroeste (La Coruña) Año XIII, número 4738*.
- Eriksen, Thomas Hylland, y Marek Jakoubek, eds., *Introducción a Ethnic Groups and Boundaries Today: A Legacy of Fifty Years*. Abingdon, Oxon. New York, NY: Routledge, 2019.
- Estévez Pérez, José ramón. *La Lira, Banda de Música de Ribadavia 1840-2015*. Ourense: Armonía universal. 2015.
- Exposición Regional de Lugo en 1877. *Catálogo general de expositores y premios adjudicados: resultado del certamen literario Lugo*. Imprenta de Antonio Villamarín, 1877.
- Fernández de la Cuesta, Ismael. *Historia de la música española 1. Desde los orígenes hasta el "ars nova"*. Madrid: Alianza música. 1983.
- Fernández Montaña, José. *Más luz de verdad histórica sobre Felipe II El Prudente y su reinado: con documentos inéditos y descripción novísima del Escorial*. Madrid: Librería católica de D. Gregorio del Amo, 1892
- Fernández Oxea, Xosé e Ramón. *Santa Marta de Moreiras. Monografía dunha parroquia Ourense*. Vigo: Edicións Castrelos, 1968.
- Fernández Vaamonde, Emilio. *Bosquejos galaicos*. Madrid: Enrique F. De Rojas, 1895.

- «Festejos en honor del Padre maestro Feijoo. Certamen de Gaitas» *El heraldo gallego* nº 183, 11 de octubre de 1876.
- «Fiestas de la Coruña» *Gaceta de Galicia* nº 145, 03 de julio de 1879.
- Filgueira Valverde, José «Cuestiones sobre gigantes y danzas». *El Diario de Pontevedra*, 12 de julio de 1925.
- F, N.. *Colección de refranes y locuciones familiares de la lengua castellana, con su correspondencia latina*. Barcelona: Librería de Juan Oliver, 1841.
- Floréz Asensio, María Asunción. «Memoria de las danzas que podrán salir en la procesión del santísimo deste presente año. (Danzas y bailes en el corpus madrileño durante los siglos XVI al XVIII)». *Revista de musicología* 32, nº 2 (2009): 463-480.
- Foxo, Xosé lois. «Entrevista a Jean-Luc Matte» *Anuario da gaita* nº 8, (1993): 54-55.
- Foxo, Xosé Lois. *Os segredos da gaita*. Ourense: Deputación provincial de Ourense, 2009.
- Fubini, Enrico. Presentación a *Música e identidades: una lectura interdisciplinaria*, de María José Sánchez Usón, Mara Lioba, Juan Carvajal y Gonzalo de Jesús Castillo, coordinadores. Madrid: Plaza y Valdés S. L., 2016.
- «Identidad y diversidad: la música como elemento primario en la formación de la identidad judía». En *Música e identidades: una lectura interdisciplinaria*, de María José Sánchez Usón, Mara Lioba, Juan Carvajal y Gonzalo de Jesús Castillo, coordinadores, 15-27. Madrid: Plaza y Valdés S. L., 2016.
- Gallego, Antonio. *La música en tiempos de Carlos III*. Madrid: Alianza editorial, 1988.
- Garbayo, Javier y Monserrat Capelán, eds. *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia atlántica (1875-1950)*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra, 2018.
- García Blanco-Cicerón, Jacobo. *Viajeros angloparlantes por la Galicia de la segunda mitad del siglo XVIII*. A Coruña: Fundación Pedro Barrie de la Maza. 2006.
- García de la Cuesta, Daniel. *Les gaites*. Gijón: Asociación Cultural Esbilla, 2012.
- García Fraile, Dámaso. «La vida musical en la Universidad de Salamanca» *Revista de Musicología* Vol. 23, Nº 1, (2000): 9-74.
- García Iglesias, José Manuel. «Francisco Castro Canseco (Ca. 1655-1714), en la actividad artística de Galicia». *Laboratorio de Arte. Revista del departamento de Historia del Arte*, nº. 5, 1, (1992): 241-263.
- García-Oliva, Alfonso. «La gaita en Cantabria». *Anuario da Gaita*, nº4, (1990): 16-18.

- Garrido Rodríguez, Manuel. «Ourense 1752-1753: A realidade musical desde o catastro de Ensenada. Entre o relixioso e o profano». Trabajo de fin de estudios, Conservatorio Superior de Música de Vigo, 2022.
- Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: editorial Gedisa, 2003.
- Gellner, Ernest. *Naciones y Nacionalismo*. Madrid: Alianza editorial, 2001.
- Gómez Muntané, Maricarmen. *La música en la casa real catalano-aragonesa 1336-1442. Vol. I Historia y documentos*. Barcelona: Antoni Bosch, editor, 1979.
- Gómez Muntané, Maricarmen. *La música medieval en España*. Kassel: Editorial Reichenberger, 2001.
- González Fernández, Juan Miguel. «El oficio de la gaita en la Galicia tradicional (XVII-XIX)» *Revista de Musicología* 19, nº 1-2, (1996): 153-178.
- González Reboredo, X. Manuel. «A construción de referentes de identidade etno-nacional. Algunhas mostras sobre Galicia». En *Etnicidade e Nacionalismo, Simposio Internacional de Antropoloxía*, editado por X.M. González Reboredo, 201-248. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2001.
- Groba González, Xavier. «O estudio da música tradicional galega e o canto de tradición oral». En *Galicia Antropoloxía*, editado por Xosé Manuel González Reboredo, 328-359. A Coruña: Hércules ediciones, 1997.
- «A recompilación de música tradicional en Galicia». *O feito diferencial galego*. Música, Vol. 2, 351-402. Santiago de Compostela: Edita Museo do Pobo Galego, 1998.
- Hernández, Isidoro. *Cantos populares gallegos*. Madrid: Antonio Romero Editor, 1874.
- Muiñeira. Aire popular gallego*. Madrid: Antonio Romero Editor, 1874.
- Flores de España, álbum de cantos y aires populares para piano, con letra*. Madrid: Editorial Pablo Martín, 1883.
- Hobsbawm, Eric, y Terence Ranger. *La Invención de la Tradición*. Barcelona: Crítica S.L., 2013.
- Hoog Michael A. y Graham M. Vaughan, *Social Psychology*. New South Wales: Pearson, 2014.
- Iglesias Almeida, Ernesto. «Un gaitero tudense do século XVI», *Anuario da gaita* nº11, (1996): 4-5.
- Inzenga y Castellanos, José. *Cantos y bailes populares de España. Galicia*. Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, 1888.

- Jiménez Morales, María Isabel «Los Españoles pintados por sí mismos (1843-1844): una mirada masculina al universo femenino» en *Aldaba*, vol. 28: 285-300 (1996).
- Kington, Tess. *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*. Versión española de Luis Gago. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2001.
- Labarta Pose, Enrique. *Un café flamenco en Galicia*. Santiago: Imprenta de José M. Paredes, 1892.
- «Pobre gaitero de Baio», en Certamen Literario en las fiestas de San Roque de Betanzos (A Coruña: Andrés Martínez, 1887.
- Lamaña, José Maria. «Estudio de los instrumentos musicales de los últimos tiempos de la casa de Barcelona». *Anuario Musical*, XXIV, (1969): 9-118.
- Lamas Carvajal, Valentín. *La Gallegada*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004.
- La Nochebuena en la Pampa*. Tui: Tip. Regional, 1897.
- Lamela Bautista, Xosé. *A Virxe do Xurés*. Barcelona: edita Asociación de amigos da Virxe do Xurés, 2016.
- Lastra Magadán, Teresa. *Xoan Montes*. Lugo: El Progreso de Lugo. 2002.
- Lenclud, Gérard. «La tradition n'est pas plus ce qu'elle était... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie» en *Terrain*, n.9, (1987).
- Levi-strauss, Claude. *Raza y cultura*. Madrid: ediciones Cátedra S.A., 2000.
- López Carreira, Anselmo. *A cidade de Ourense no século XV. Sociedade urbana na Galicia baixomedieval*. Ourense: Deputación provincial, 1998.
- López-Calo, José. *La música medieval en Galicia*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 1982.
- López Cobas, Lorena. *Historia da música en Galicia*. Lugo: Ouvirmos, 2013.
- Lozano Pérez, Manuel. *El asno ilustrado*. Madrid: imprenta Nacional, 1837.
- Maiz, Ramón. «Análise histórica do galegismo político: estado da cuestión». En *Historiografía Galega, IV xornadas de historia de Galicia*, editado por Xavier Castro y Jesús de Juana, 191-218. Ourense: Edita Deputación de Ourense, 1988.
- Manzano, Miguel. *Escritos dispersos sobre música popular de tradición oral*. Ciudad Real: CIOFF España, 2010.
- Mario Correa, *A dança dos Pauliteiros. Memória e identidade da Terra de Miranda*. Miranda do Douro: Edición Cámara Municipal de Miranda do Douro. 2018.

- Martí, Josep. «Música y Etnicidad: una introducción a la problemática». *Revista arbitrada de la SIBE-Sociedad de Etnomusicología Transcultural de Música* (2), 1996.
<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/283/musica-y-etnicidad-una-introduccion-a-la-problematica>
- *La tradición evocada: Folklore y folklorismo*. Departamento de musicología del CSIC. 1999.
- *Más allá del arte: la música como generadora de procesos sociales*. San Cugat del Vallés: Deriva, 2000.
- «Etnicidad y nacionalismo del siglo XXI». En *Etnicidades e nacionalismo, simposio internacional de antropología* editado por X. M. González Reboledo, 159-173. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2001.
- *El Folklorismo uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Editorial Ronsel, 1996.
- Martín Moreno, Antonio. *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Ourense: Instituto de estudios orensanos “Padre Feijoo”, 1976.
- Martínez Murguía, Manuel. *Historia de Galicia Tomo I*. Lugo: Soto Freire, 1865.
- «El Flok-Lore gallego» en *Galicia Diplomática: revista de archivos, bibliotecas, historia, arqueología, heráldica, literatura, ciencias y artes*, Tomo II nº 32 (1884): 235-236.
- *Galicia España y sus monumentos* (Barcelona: Establecimiento tipográfico- Editorial de Daniel Cortezo y Cia, 1888
- *Galicia*. Barcelona: El Abrir, 1981.
- Martínez Salazar, Andrés. *Documentos gallegos de los siglos XIII al XVI*. A Coruña: Imprenta de la Casa de misericordia, 1911.
- Martínez Zamora, Eugenio. *Los instrumentos de la tradición asturiana*. Oviedo: Artes Gráficas Serpisa, 1989.
- Matte, Jean-Luc e Catherine Matte, *Iconographie de la cornemuse: inventaire des représentations conservées en France*. Metz: Matte, 1987.
- Mayer Brown, Howard e Joan Lascelle, *Musical Iconography*. Cambridge: Harward university press, 1972.

- Maíz, Ramón. «Análise histórica do galegismo político: estado da cuestión». En *Historiografía Galega, IV xornadas de historia de Galicia*, editado por Xavier Castro y Jesús de Juana, 191-218. Ourense: Deputación provincial, 1988.
- Medeiros, Antonio. *Dos lados de un río. Nacionalismos y etnografías en Portugal y Galicia*. Madrid: Centro de investigaciones sociológicas, 2006.
- Meijide Pardo, Antonio. *Escritos e Autores na Galicia da Ilustración*. A Coruña: Fundación Pedro Barrie de la Maza. 1982.
- Menendez Pidal, Ramón. *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1969.
- Merriam, Alan. *The Antropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- Milá y Fontanals, Manuel. *Opúsculos literarios*. Barcelona: Librería de Álvaro Verdaguer Imprenta Barcelona, 1895.
- «Miscelanea». *El heraldo gallego*, año V n° 283, 20 de octubre de 1878.
- «Miscelanea». *El Correo Gallego*, año I n°110, 08 de diciembre de 1878.
- Montbel, Éric e Jean Blanchard, *Cornemuses, Souffles infinis, souffles continus*. Lyon: Geste Editions, 1990.
- Morais, Domingos. *Instrumentos musicais e as viagens dos portugueses*. Lisboa: Instituto de Investigaçao Científica Tropical/Museu de Etnologia,1986.
- Muntaner, Ramón. *Crónica*. Barcelona: Editorial Barcino, 1952.
- Neira Cancela, Juan. *Caldo gallego*. A Coruña: Establecimiento tipográfico de la Papelería Ferrer, 1889
- Neira de Mosquera, Antonio. «El gaitero gallego». En *Los españoles pintados por sí mismos*, ed. por Ignacio Boix: 176-189. Madrid: Ignacio Boix, 1844.
- Nóvoa González, M^a del Carmen. *La gaita y la cornamusa en Galicia y Francia*. A Coruña: Edicións do Castro,1980.
- Núñez Robles, Lázaro. *la música del pueblo*. Madrid: A. Romero, 1883.
- Oliveira Ricardo de, «Sob os Auspícios do Concilio de Trento: Pombal entre a Prevaricaçao e o Disciplinamento (1564-1822)» Tesis doctoral, Universidade de Lisboa, 2013. <http://hdl.handle.net/10451/10523>.

- Olona, Luís. *Por seguir a una mujer, Viaje en cuatro cuadros*. Madrid: Círculo Literario Comercial, 1852.
- Ortega Munilla, José. *Fifina*. Barcelona: Antonio López ed., entre 1880-1910.
- *Mares y montañas: Vigo, San Sebastián, Panticosa, Linares, Los Pirineos, Bilbao*. Madrid: Imprenta de Fortanet, 1887.
- Orzán, Moncho do. *Fraruuco de Montrove e os gaiteiros da Coruña*. A Coruña: Edita Deputación da Coruña, 2017.
- Pardo Bazán, Emilia. *Los Pazos de Ulloa*. Madrid: R. Velasco imprenta, 1887.
- *La madre naturaleza*. Madrid: Agustín Avrial, Imprenta de la compañía de imprentas y librerías, 1892.
- *Arco iris*. Barcelona: López editor, 1892.
- *El padre Luís Coloma: Biografía y estudio crítico*. Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1891.
- *Polémicas y estudios literarios*. Madrid: Agustín Avrial, Imp. de la Comp. de Imp. y Librerías, 1891.
- *La quimera*. Madrid: Imprenta la Editora, 1900.
- Pereda. José maría de. *Los bailes campestres. Esbozos y rasguños*. Madrid: Imprenta de M. De Tello 1881.
- Pereira, Ana, Antonio Freire, Francisco Pimenta, Gustavo Portela, Henrique Fernandez, Joao Tiago Morais, Napoleao Ribeiro, Nuno Dias, Paulo Tato Mariño, Ricardo Coelho, Ricardo Brás Dos Santos. *Cancioneiro de Gaita de Foles*. Lisboa: Associação portuguesa para o estudo e divulgação da gaita de foles, 2018.
- Pereira Gonzalez, Fernando. «O “mito celta” na Historia». *Revista de Guimaraes*, Volume especial-actas do congreso de Proto-Historia Europeia, 1999, p.157.177.
- Pereira, Mayra Cristina. «A circulação de instrumentos musicais no Ríó de Janeiro, do período colonial ao final do primeiro reinado». Tesis doctoral. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2013. <http://www4.unirio.br/ppgm/arquivos/teses>.
- Pérez Ballesteros, José. *Cancioneiro galego y en particular de la provincia de La Coruña*. Madrid: Librería de Fernando Fé, 1885.
- Pérez Costanti, Pablo. *Notas Viejas Galicianas*. Santiago de Compostela: Edita Xunta de Galicia, 1993.

- Pérez Lorenzo, Miguel. «Panorámica do instrumental musical popular en Galicia». En *Galicia Antropoloxía*, editado por Xosé Manuel González Reboredo, 362401. A Coruña: Hércules ediciones, 1997.
- Pérez Nieva, Alfonso. *Historias callejeras*. Madrid: Librería de Fernando Fe, 1887.
- *Por las Rías bajas* (La Coruña: Andrés Martínez, 1900).
- Pérez Vigo, Alexandre. «O estereotipo antigalego na literatura española moderna: xénese, desenvolvemento e consolidación». Tesis doctoral, Universidade da Coruña, 2020.
- Petrel Marín, Aurelio. *Chinchilla medieval*. Albacete: Edita Instituto de Estudios Albacetenses de la Diputación de Albacete (IEA), 1992.
- Pico Orjais, Jose Luis. *Cantos e Bailes da Galiza, José Izenga*. Ourense: Editorial Difusora de letras, artes e ideas S.L., 2005.
- Pico Orjais, Jose luís y Isabel Rey Sanmartín. *Ayes de mi país, o cancionero de Marcial Valladares*. Vigo: Editorial Dos Acordes. 2010.
- Pintos, Xoán Manuel *A gaita gallega*. Pontevedra: Imp. De D. José y D. Primitivo Vilas, 1853.
- Prat Ferrer, Juan José. *Bajo el árbol del paraíso*. Madrid: Editorial CSIC, 2008.
- Quevedo y Villegas, Francisco de. *Entremés de Bárbara*. Madrid: Gredos, 1971.
- Rei Samartim, Isabel. «A guitarra na Galiza». Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2020.
- Rey Sánchez, Generosa. «Lenguas y dialectos hispánicos en los villancicos del siglo de oro, edición de villancicos españoles del siglo XVII». Tesis doctoral, Universidad de Salamanca. 2010. <http://hdl.handle.net/10366/76518>
- Rodríguez de la Peña, David. «La identidad musical como ingrediente político en la conformación de las naciones». En *Música e identidades: una lectura interdisciplinaria*, coordinado por Sánchez Usón María José, Mara Lioba Juan Carvajal y Gonzalo de Jesús Castrillo, 181-187. México: Plaza y Valdés S.A, de C.V., 2016.
- Rodríguez, Juan e Carlos Álvaro Salvador. *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Editorial Akal, 2005.

- Rodríguez Otero, Ramón «Apuntes históricos sobre Cabral». *Boletín de Estudios vigueses*, nº 8, (2002): 33-46.
- Rosario Álvarez Martínez, «Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: Los cordófonos». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2015. <https://eprints.ucm.es/52653/1/5309858515.pdf>.
- Rotger Martínez, Josep y Joan-Ignasi Alonso Suarez, *De Joglars e Ministrills*. Mallorca: Consell de Mallorca, 2007.
- Ruiz Aguilera, Ventura. *Poesías*. Madrid: Dirección y Administración Biblioteca Universal, 1880.
- Ruiz de Lihory, José. *La música en Valencia, Diccionario Biográfico y Crítico*. Valencia: Tip. Domenech, 1903.
- Saavedra Fernandez, Pegerto. *La vida cotidiana en la Galicia del antiguo Régimen*. Barcelona: Editorial Crítica, 1994.
- Sampedro y Folgar, Castro y José Filgueira Valverde. *Cancioneiro musical de Galicia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982.
- Sánchez Usón, María José, Mara Lioba, Juan Carvajal y Gonzalo de Jesús Castrillo, coordinadores, *Música e identidades: una lectura interdisciplinaria*. México: Plaza y Valdés S.A, de C.V., 2016.
- Saura, Santiago Ángel. *Diccionario manual o vocabulario completo de las lenguas castellana catalana: obra única en su clase y escrita en la presencia de los mejores diccionarios*. Barcelona: Librería de Esteban Pujal, 1853.
- «Sección local» *El diario de Santiago* nº 1797, 08 de agosto de 1878.
- Schneider, Fritz. *La gaita imágenes para la historia de un instrumento europeo*. Ourense: Deputación de Ourense, 2009.
- Seara Ferro, Juan Antonio. *O Corpus Christi de Allariz, Inicio e orixe da confraría do Corpus Christi*. Allariz: Editorial Dr. Alveiros. 2021.
- Seoane Abelenda, Sara «El saxofón en las bandas de música gallegas en el siglo XIX». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019. <https://core.ac.uk/download/pdf/287737279.pdf>
- Sociedad del Folk-Lore Gallego, *Cuestionario do folclore galego*. Santiago de Compostela: Edita Museo do Pobo Galego, 1995.

- Soeiro de Carvalho, Joao. «A Nação Folclórica: projecção nacional e identidade em Portugal». *Revista arbitrada de la SIBE-Sociedad de Etnomusicología Transcultural de Música* (2), 1996. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/287/a-nacao-folclorica-projeccion-nacional-politica-cultural-e-etnicidade-em-portugal>
- Solórzano Telechea, Jesús Ángel. *Colección Diplomática del Archivo Municipal de Santander (1295-1504)*. Santander: Ed. Fundación Marcelino Botín, 1959.
- Soto Viso, Margarita. *Marcial del Adalid. Melodies pour chante t piano. Cantares nuevos y viejos de Galicia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1985.
- Marisa Sotelo Blanco, «Emilia Pardo Bazán y el folclore gallego», en *Garoza: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, nº. 7 (2007): 293-314.
- Soto Viso, Margarita. *Marcial del Adalid, Mèlodies pour chant et piano. Cantares viejos y nuevos de Galicia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1985.
- Subirá, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Editorial Salvat, 1953.
- Tejerino Robles, Germán. *Villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada*, Sevilla: Editorial Ediciones Andaluzas Unidas S.A., 1989.
- Tomás i Cucurull, Jordi. *El Sac de Gemecs*. La Rovira Roja: Gráficas Llopard, 1984.
- Topa, Abilio e Daniel Pina Cabral. *La Nuossa gaita, volumen I*. Oporto: ediçoens afrontamento, 2019.
- Trevor-Roper, Hugh. «La invención de la tradición: La tradición de las Highlands en Escocia». en *La invención de la tradición*, editado por Hobsbawm, Eric, y Terence Ranger, 23-49. Barcelona: Crítica S.A., 2002.
- Trueva, Antonio de. prólogo a *Sacramento y concubinato: novela original de costumbres contemporáneas*. Valencia: Imp. De Manuel Alufe, 1884.
- Van Hees, Jean-Pierre. *Cornemuses: un infini sonore*. Quimper: Coop Breizh, 2014.
- Varela Lenzano, Indalecio. *Música popular gallega*. Lugo: Imprenta de la Diputación, 1892.
- Varela Silvari, José María. «Galicia Musical, X. La gaita. Su origen e historia», *El Heraldo Gallego*, 10 de junio de 1875.
- *La música popular española*. Mondoñedo: imprenta de Hermenegildo Mancebo, 1883.

- *Cantares gallegos* (Madrid: Casa editorial de A. Romero y Andía, 1885)
- Vázquez Castro, Julio. «El rey de los incensarios: Víctor Hugo y el redescubrimiento romántico del Botafumeiro», *Abrente: Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes*, nº. 40 (2008): 149-186.
- «Variedades» *El Heraldo Gallego* año III nº 126. 25 de marzo de 1876.
- Vedia, Enrique de. *Historia y descripción de la ciudad de La Coruña*. La Coruña: Domingo Puga, 1845.
- Vega, Ricardo de la. *La Abuela*. Madrid: administración Lirico-Dramática, 1884.
- Veiga, Pascual *Alborada gallega*. Madrid: Zozaya, 1895.
- *La escala: muiñeira para orfeón* (Madrid: Zozaya, 1895)
- Velasco, Honorio M.. «El folklore y sus paradojas». *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* nº49 (1990): 123-144.
- Velasco Souto, Carlos F.. *A sociedade galega da restauración na obra literaria de Pardo Bazán (1875-1900)*. Pontevedra: Artes Gráficas Portela. 1987.
- Valladares Núñez, Marcial. *Cantigueiro popular*. A Coruña: Publicacións da Real Academia Galega, 1970.
- Vicetto, Benito. *El último Roade*. Ferrol: Establecimiento de Tip. de Pita, 1867.
- Vila, Pablo. «Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones». *Revista arbitrada de la SIBE-Sociedad de Etnomusicología Transcultural de Música* (2), 1996.
<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones>
- Vila-Payá, Luisa. «Identidad y música: tres pliegues metodológicos dentro del campo de la historiografía crítica». En *Música e identidades: una lectura interdisciplinaria*, coordinado por Sánchez Usón María José, Mara Lioba Juan Carvajás y Gonzalo de Jesús Castrillo, 87-95. México: Plaza y Valdés S.A, de C.V., 2016.
- Vilas Nogueira, J..«Panorámica da historia dos partidos políticos en Galicia (1808-1936)». En *En Historiografía Galega, IV xornadas de historia de Galicia*, editado por Xavier Castro y Jesús de Juana, 219-244. Ourense: edita Deputación de Ourense, 1988.
- Villanueva Abeleiras, Carlos. *Los Villancicos gallegos*, A Coruña: Edita Fundación Barrié de la Maza, 1994

Villancicos que se han de cantar en el real Convento de San Felipe Neri de Madrid, la noche de Navidad de este año de 1698. Madrid: imprenta de Antonio Zafra, 1698.