

*SCRITA* CONTEMPORÁNEA

AD

ASOCIACIÓN DE ESCRITORAS E ESCRITORES EN LINGUA GALEGA

ACTAS DA XII XORNADA DE LITERATURA DE TRADICIÓN ORAL

# Rimas e letras da música popular Do romanceiro tradicional ao bravú



CASTELLÃO

Actas da XII Xornada de Literatura de Tradición Oral

**Rimas e letras da música popular.  
Do romanceiro tradicional ao bravú**

Consello Directivo da AELG    Presidencia    Cesáreo Sánchez  
Vicepresidencia    Rosalía Fernández Rial  
Secretaría xeral    Mercedes Queixas  
Tesouraría    Marta Dacosta  
Vogalía de Lugo    Lois Pérez  
Vogalía de Vigo    Leticia Costas  
Vogalía de Santiago de Compostela    Daniel Asorey  
Vogalía de Ourense    Xoán Carlos Domínguez Alberte  
Vogalía da Coruña    Cilha Lourenço  
Vogalía de Relacións coa Lusofonía    Carlos Quiroga  
Vogalía de Relacións Internacionais    Xavier Queipo  
Vogalía de Cataluña    Alicia Fernández Rodríguez  
Vogalía de Literatura de Tradición Oral    Antonio Reigosa  
Vogalía de Literatura Dramática    Afonso Becerra

Secretaría económica e técnica    Ramiro Torres Maceiras e Ernesto E. Calo

Edita    Asociación de Escritoras e Escritores en Lingua Galega (AELG)  
aelg.gal - aelg.gal/Polafías  
oficina@aelg.org

Deseño base da capa e marca de auga    Alberte Sánchez Regueiro – Distrito Xermar

Gravación e edición do DVD    Xosé Miguel Castro

Fotografías do apéndice fotográfico e biografías    Arquivo AELG  
Maquetación    Gráficas Mera

D. L.    VG-1293-2005  
ISSN    1989-7340

Imaxes (os dereitos de reprodución son os mesmos que os que se citan nas fontes das que se obtiveron)    Colección de Arte ABANCA 3, 7, 9, 27, 43, 51, 69, 87, 91 *Vida gallega. Ilustración regional* 5, 11, 13 Ramón Caamaño 53 Colección de Arte Afundación 101  
As restantes imaxes foron achegadas polas autoras/es.

©Das respectivas autoras/es

©Asociación de Escritoras e Escritores en Lingua Galega  
Decembro de 2019

#### Agradecementos

Grupo de traballo da Sección de Literatura de Tradición Oral da AELG (Ana Acuña, Calros Solla, Carme Pernas Bermúdez, Félix Castro Vicente, Lois Pérez, Xosé Manuel Varela e Xurxo Souto).  
ABANCA e Colección de Arte ABANCA  
Afundación e Colección de Arte Afundación  
Chete Pose

Esta edición contou co patrocinio da Área de Cultura da Deputación Provincial de Lugo

Calquera forma de reprodución, distribución, comunicación pública ou transformación desta obra só pode ser realizada coa autorización dos/as titulares, agás excepción prevista pola lei. Dirixíase a CEDRO se necesita fotocopiar ou escanear algún fragmento desta obra: [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com), 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

Actas da XII Xornada de Literatura de Tradición Oral

**Rimas e letras da música popular.**

**Do romanceiro tradicional ao bravú**



Xaime Quessada, *A pel da música* (1995/97)  
Óleo sobre lenzo, 247 x 309 cm. Colección de Arte ABANCA







A Área de Cultura da Deputación de Lugo e a Asociación de Escritoras e Escritores en Lingua Galega manteñen desde hai doce anos unha colaboración que cada ano dá novos froitos coa celebración da Xornada de Literatura de Tradición Oral.

Son moitos os temas que se teñen analizado nestes encontros, coas achegas de especialistas nacionais e internacionais. A figura do demo na literatura de tradición oral, o lobo e o lobishome. A mitoloxía da morte: agoiros, ánimas e pantasmas. Os mouros e as mouras. Os mitos e monstros do mar. Amuletos e reliquias. Remedios, prácticas e ritos curativos. O rol da muller na literatura de tradición oral.

Desta volta, a Asociación de Escritoras e Escritores en Lingua Galega convidounos a afondar na literatura oral pensada para cantar e tirar dese fío para propoñer unha reflexión sobre a evolución da nosa cultura popular. Dorothe Schubarth, José Luís Forneiro, Branca Villares Naveira e Xurxo Souto revisaron rimas e letras da música popular para trazar un percorrido que leva do romancelo tradicional ao bravú.

As actas ás que damos paso con este prólogo contribuirán a que o coñecemento exposto nos relatorios e mesas redondas celebrados no Salón de Actos da Deputación de Lugo o 26 de outubro quede rexistrado para estudo e consulta de todas as persoas que queiran afondar neste tema.

Temos así unha canle máis de difusión do patrimonio cultural que, malia todo o camiño percorrido ata aquí, segue precisando visibilización e valorización. Como se puxo de manifesto na Xornada, as linguas e as expresións da cultura tradicional atravesan un tempo dominado pola globalización e o auxe tecnolóxico que ofrece oportunidades e impón riscos. Ás administracións correspóndenos desenvolver e impulsar proxectos para que se impoñan as primeiras. Reiteramos aquí o noso compromiso de traballar con ese obxectivo.

*Maite Ferreiro Tallón*  
*Vicepresidenta da Deputación de Lugo*



Carlos Bóveda, *Brisas do Ulla* (1997)  
Óleo sobre lenzo, 61 x 75 cm. Colección de Arte ABANCA



Vimos de celebrar a XII Xornada de Literatura Oral co lema «Rimas e letras da música popular. Do romancero tradicional ao bravú», organizada pola Asociación de Escritoras e Escritores en Lingua Galega, pola súa Sección de Literatura de Tradición Oral da mao de Antonio Reigosa e de Lois Pérez, que contan co patrocinio das respectivas áreas de Cultura do Concello de Lugo e da Deputación Provincial de Lugo. Conta tamén coa colaboración da Asociación Socio-Pedagóxica Galega. Esta Xornada segue a afirmar a idea de que Lugo é a cidade que acolle e ten a oralidade como cerna do ser cultural da Galiza toda.

Dedicamos a Xornada ás letras vinculadas á música popular. Música e poesía fanse unha nun fértil abrazo, e mostran o noso xeito de interpretar a realidade, as pegadas que van ficando na sensible pel da nosa identidade, do noso estar e ser no mundo que se transmitiron ao longo dos séculos, de xeración en xeración.

A música que acompañou os ciclos da vida, que acompañou as nosas clases populares no persoal e íntimo e no colectivo, nos traballos e nos días, e á que ían dando contido con letras e cancións, con poemas, nos que podemos saber de que sociedade vimos, as complexidades das relacións sociais que nela había.

Verdaderamente a Gala dos Premios Mestra e Mestre da Memoria na que nomeamos como tales a Dorothe Schubarth e a Pablo Quintana López, deulle sentido a esta Xornada que celebramos ao día seguinte: dous Mestres da Memoria que fixaron música e letra nun esforzo titánico, estudando e catalogando a nosa cultura popular como unha totalidade coherente e con vida propia. Ao tempo, escoitamos a zanfona de Germán Díaz, capaz de lle dar a sensibilidade e de facer actuais, transgredindo os límites do propio instrumento, músicas que chegaron a nós atravesando os séculos.

Lendo un traballo de Ana Acuña, membro da Sección de Literatura de Tradición Oral da AELG, sobre a lírica oral na Galicia, fíxome percorrer territorios persoais de cando buscaba achegarme á cerna da propia identidade, aínda que ese é un traballo que non acaba nunca. Coñecela, como ela afirma, aumentaría certamente o noso coñecemento sobre nós mesmos, ao ser esta a depositaria de séculos de lirismo colectivo, de sentimentos amorosos, entre outros. A esperanza da súa conservación debería estar no ámbito do ensino nas escolas, recreándoa á luz do presente como algo actual cheo de vida. Algo que levamos tempo reivindicando dende a Asociación de Escritoras e Escritores en Lingua Galega e a súa Sección de Literatura de Tradición Oral.

A lírica oral foi considerada ás veces como un conxunto de cancións non complexas que



narran simples e concisas emocións; mais como poeta creo que as emocións sempre están no territorio da complexidade dos sentimentos, ou na complexidade das relacións sociais, no persoal e no colectivo. Sen esquecermos que a nosa lingua sobreviviu sendo sometida a unha colonización interior e, aínda así, fixo vivir unha cultura que só nas maos das xentes populares de noso fixo o milagre de seguir sendo, e isto a pesar de convivir de xeito conflictivo e minorizado con outra lingua. Mais non me corresponde a min desenvolver o debate sobre a definición da nosa lírica popular senón aos nosos e nosas relatores –escritores, músicas, investigadores, musicólogas–, aínda que a min me leve a reflexións futuras nada sinxelas. Sexa cal for a súa clasificación e de cara a orientar o seu estudo, cómpre saber que contén coñecemento, conciencia ética e valores estéticos, entre outras moitas virtualidades.

Sempre fomos afortunados polas mulleres e homes que puxeron en valor a nosa lírica oral, que aínda hoxe segue a ser tan nova: de Rosalía e Murguía a Vicente Risco e outros membros da Xeración Nós, e no tramo final do século XX, entre outros, á musicóloga Dorothé Schubarth, que dan o verdadeiro salto cualitativo e cuantitativo tan necesario para á supervivencia da nosa tradición oral, dada a veloz transformación da nosa sociedade. Así pois, temos, afortunadamente e en grande parte debido ao que eles foron capaces de recoller e fixar até hoxe –como ben mostraron os nosos poñentes nestas xornadas– persoas como Dorothé e Pablo Quintana, e colectivos como no Grupo de Investigación Etnográfica Chaira.

A tradición lírica oral chegou até hoxe e ten que nos axudar a construír presente. O canto que sedimentou na lírica oral é a propia memoria colectiva que nos ha axudar a ter algunhas certezas do que somos; afirmanos, achegándonos ao coñecemento de nós propios.

Ao desapareceren as condicións socioeconómicas e culturais, a tendencia futura da lírica popular en Galicia era a súa fosilización –como prognosticaba Xaquín Lorenzo–, mais cantores como Xurxo Souto deixaron constancia nesta Xornada de que é posible e necesaria a súa revitalización.

A Asociación de Escritoras e Escritores en Lingua Galega, desde os humildes medios de que dispón e a través da súa Sección de Literatura de Tradición Oral, segue a recoller nas Polafias –entre outras formas de comunicación do sentir humano– parte do tesouro da tradición oral que aínda vive entre a nosa xente de idade, aquelas persoas que coñecen a nosa lírica popular porque a cantaron na mocidade da súa vida.

*Cesáreo Sánchez Iglesias*

*Presidente da Asociación de Escritoras e Escritores en Lingua Galega*





Probablemente, nunca foi tan atinado o slogan «Lugo, Capital Galega da Literatura de Tradición Oral» como o foi a fin de semana do 25 e 26 de outubro de 2019. Dobre función. O venres, entre lusco e fusco, no auditorio do Vello Cárcere, celebramos a Gala Mestra e Mestre da Memoria 2019 –títulos concedidos a Dorothe Schubarth e a Pablo Quintana–, e o día seguinte, o sábado 26 de outubro no salón de actos da Deputación de Lugo, desenvolveuse a XII Xornada de Literatura de Tradición Oral co tema «Rimas e letras da música popular. Do romanceiro tradicional ao bravú». Ambas actividades organizadas pola Asociación de Escritoras e Escritores en Lingua Galega (AELG), coa colaboración das áreas de Cultura do Concello e da Deputación respectivamente, confirman que Lugo é cidade liberada de prexuízos, que reivindica a oralidade como cerna do seu ser cultural.

A distinción de Mestra da Memoria para a musicóloga suíza Dorothe Schubarth, quen logo de pasar cinco anos, entre 1978 e 1982, percorrendo Galicia cunha gravadora, deixounos en heranza a mellor sistematización e transcripción, coa axuda de Antón Santamarina, do corpus das músicas de raíz do noso país, esforzo que se reflicte nos sete tomos publicados pola Fundación Barrié en 1984 baixo o título *Cancioneiro Popular Galego*.

O título de Mestre da Memoria concedéuselle ao polifacético –músico, investigador, divulgador e editor– Pablo Quintana, un asturiano dos Oscos afincado desde mozo en Galicia, temporalmente en Lugo, que ademais de editar *O cego andante* en 1982, salvou da desmemoria do noso inmaterial, entre outros méritos, as coplas do cego Florencio da Fontaneira e as músicas da pandeireteira Eva Castiñeira.

A Gala –que contou co aderezo musical, virtuoso e extraordinario, de Germán Díaz, e coas intervencións laudatorias de Xosé Luís Freire e Antón Santamarina– foi o xusto e necesario recoñecemento a dous imprescindibles na historia e transmisión da música tradicional galega. Unha publicación conmemorativa das sete edicións celebradas ata o de agora baixo o título *Mestras e Mestres da Memoria 2013-2019. Tesouros Humanos Vivos* dá fe da historia destes premios.

O sábado 26 de outubro dedicamos a mañá ás letras vinculadas á música popular. Un simposio no que interviñeron, por esta orde, José Luís Forneiro, profesor da Universidade de Santiago de Compostela e un dos grandes especialistas no romanceiro galego e ibérico, e Dorothe Schubarth, quen levou á palestra (coa axuda de Antón Santamarina, Cástor Castro Vicente e Lucía López Cedrón) a relación entre texto e melodía, amais dalgunhas descubertas feitas por ela no traballo realizado entre nós hai xa 40 anos. Na mesa redonda posterior, ambos partillaron cos asistentes sobre rimas e melodías.

A sesión da tarde abriuna Xurxo Souto, recoñecido hai poucos días en Láncara co premio Facer País, quen nos guiou da romaría á festa e da movida ao bravú, un movemento este na música popular galega que botou a andar hai agora xustamente 25 anos con grupos como Os Resentidos ou Os Diplomáticos de Monte-Alto. A seguir, o relatorio de Branca Villares, profesora da Tradescola, quen ademais imparte clases de baile, canto tradicional, pandeira, pandeiro e pandeireta por centros escolares e a diversos colectivos de toda a provincia, e que nos falou da cicatriz que deixa nas cantigas populares da montaña luguesa a pegada da violencia contra as mulleres. E tras a mesa aberta compartida por Xurxo Souto e Branca Villares, púxose o ramo á xornada cunha sesión práctica a cargo do profesorado e alumnado da Tradescola de Lugo, un centro de formación de prestixio recoñecido polo respecto que guía o seu labor docente na transmisión de materias como a gaita, requinta, zanfona, acordeón, pandeireta, linguaxe musical ou canto.

Grazas a relatoras e relatores, grazas á fiel asistencia que nos acompaña desde hai xa unha ducia de anos, grazas á AS-PG pola indispensable colaboración, grazas á Deputación de Lugo polo patrocinio xeneroso, ao Consello Directivo e á nosa oficina técnica e a Miguel Castro, responsable da gravación íntegra da xornada.

Prezadas e prezados lectores, estas actas son fiel reflexo do que se falou o 26 de outubro de 2019 arredor de «Rimas e letras da música popular. Do romanceiro tradicional ao bravú», co compañeiro e amigo Isidro Novo, falecido o 1 de febreiro de 2018, sempre na memoria.

*Lois Pérez e Antonio Reigosa*  
*Coordinadores da XII Xornada de Literatura de Tradición Oral*







## Programa

XII Xornada Literatura de Tradición Oral

**Rimas e letras da música popular.**

**Do romanceiro tradicional ao bravú**

Lugo, 26 de outubro de 2019

**O romanceiro tradicional e a cultura galega: identidade, lingua e normalización**  
(conferencia)

José Luís Forneiro

**O romance tradicional; relación entre texto e melodía** (conferencia)

Dorothe Schubarth

**Romances con rima e melodía. Supervivencia do xénero** (mesa redonda)

José Luís Forneiro e Dorothe Schubarth

Antonio Reigosa, moderador

**Novas formas na música popular: Da romaría á festa. Da movida ao bravú** (conferencia)

Xurxo Souto Eiroa

**A pegada da violencia contra as mulleres nas cantigas da montaña luguesa** (conferencia)

Branca Villares Naveira

**Os camiños incertos da canción. Lingua e música popular no século da globalización**  
(mesa redonda)

Xurxo Souto Eiroa e Branca Villares Naveira

Lois Pérez, moderador

**Transmisión oral na música tradicional no século XXI: a Tradescola de Lugo e a  
Asociación de Gaiteiros Galegos** (sesión práctica)

Alumnado e profesorado da Tradescola, Escola de Música Tradicional (Lugo)







## O romanceiro tradicional da Galiza: identidade, língua e normalización

*José Luís Forneiro*

*Universidade de Santiago de Compostela*

Antes de mais, quería agradecer o convite de Antonio Reigosa em nome da Sección de Literatura de Tradición Oral da Asociación de Escritoras e Escritores en Lingua Galega para participar nesta XII Xornada de Literatura de Tradición Oral, *Rimas e letras da música popular. Do romanceiro tradicional ao bravú*. É para mim uma honra participar e abrir este evento que tem lugar todos os anos em Lugo, um dos poucos dedicados ao estudo e difusão dos diversos aspetos da cultura tradicional da Galiza.

Dividi este meu trabalho em três partes: identidade, língua e normalização, por serem três ideias fulcrais na cultura galega das últimas décadas para poder entender o romanceiro tradicional, e, por extensão, a literatura de tradição oral em geral, tão incompreendida e manipulada ainda nos nossos dias por não poucos atores da cultura do país: dos professores aos cantores, dos editores aos escritores. Apesar de o género romancístico ser um campo de estudo bem consolidado internacionalmente, quer dos velhos textos tardo-medievais e dos séculos XVI e XVII, quer das versões obtidas da tradição oral moderna, muito provavelmente a Galiza seja o lugar onde o atraso neste âmbito de estudo é maior.

### **Identidade**

Quando é enunciada esta palavra logo costuma pensar-se em termos de exclusividade ou singularidade diferenciais a respeito de outros seres,

realidades ou factos com que se quer comparar. Desta maneira, em muitos casos, deixa-se de lado a parte comum, que costuma ser muito maior e mais significativa que aqueles aspetos considerados mais singulares.

O Romantismo como reação nacional ao internacionalismo dos esclarecidos do Século XVIII, priorizou a procura de todo o diferencial das culturas ou populares das nações e das regiões, por considerar que nelas se guardavam as essências dos povos. Assim, o folclore viria a evidenciar o bem diferente que era qualquer comunidade humana de todas as outras, nomeadamente das vizinhas. Mas o estudo do folclore veio a pôr em causa este suposto: o comparatismo dos estudos folclóricos (anterior à literatura comparada culta) comprovou que essas grandes diferenças que se supunham não eram tais. Assim, por exemplo, Ramón Menéndez Pidal manifestou que «*no hay nada menos nacional que lo popular*» (Menéndez Pidal 1977: 153).

A canção narrativa tradicional, o que comumente se conhece por romanceiro no âmbito ibérico, balada no resto da Europa, é um género de origem medieval que chegou com maior ou menor vitalidade até à Época Contemporânea. O interesse dos intelectuais do século XIX por este género da literatura oral foi extraordinário devido tanto às razões estéticas quanto ideológicas; a historiadora francesa Anne-Marie Thiesse, no seu livro *La creation des identités nationales. Europe XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle* (1999), deu conta da grande repercussão que tiveram as poesias narrativas tradicionais de antigas origens, em textos autênticos, manipulados ou inventados, junto da intelectualidade europeia entre o fim do século XVIII e nos inícios do século XX; é pena que o livro não trate do papel que jogou o romanceiro nos diversos discursos identitários na Península Ibérica nesse período histórico.

Deste modo começou a recolha da literatura popular em toda a Europa, e o romanceiro ibérico, o ramo mais rico em textos antigos e modernos da balada europeia, interessou, não só aos intelectuais oitocentistas de Portugal e da Espanha, mas também a filólogos e escritores como Jacob Grimm, Goethe, Schlegel, Hegel, Disraeli, Victor Hugo, etc. Durante o século XIX os estudiosos portugueses e catalães conseguiram reunir um notável acervo romancístico dos seus respetivos países, no entanto, em Castela, berço do género, pois dos cantares épicos castelhanos surgiram os romances tradicionais, só começou a ser descoberta a sua riqueza a partir de 1900, quando Ramón Menéndez Pidal e Maria Goyri descobriram, na sua lua de mel, o romance da *Morte del príncipe D. João*, o filho dos Reis Católicos. Foi a partir desta altura que Menéndez Pidal, graças a uma rede de correspondentes em todas as comunidades de línguas ibero-românicas, obteve a sua riquíssima coleção de poesia narrativa tradicional.

No caso galego, Manuel Murguía, quando começou a ocupar-se de estudar as manifestações culturais das classes populares galegas, na segunda metade do século XIX, afirmou que romanceiro mal existia na Galiza, pois só conseguiu recolher um número reduzido de romances; segundo ele, a pobreza deste género em terras galegas indicava que a Galiza era diferente dos outros povos peninsulares. Nessa altura o primeiro presidente da Real Academia Galega não podia saber que o romanceiro é um género menos popular, mais especializado se se preferir, dentro do acervo literário das comunidades tradicionais. Mas Murguía não demorou em mudar de opinião e, assim, manifestou que na Galiza, além dos romances importados de Castela e de Portugal, também se cantavam velhas baladas de origem celta e sueva que aparentavam, deste modo, a nação galega com a Europa mais civilizada e moderna da Grã-Bretanha, França e Alemanha. Estas teorias foram acompanhadas de textos obtidos da tradição oral devidamente manipulados na sua forma, sobretudo na língua, mas nomeadamente na sua interpretação, pois deles interessava sempre tirar qualquer conclusão de tipo diferencial. Por outro lado, Manuel Murguía compôs vários textos que seriam provas desse velho fundo celta e germânico, que,



segundo ele, faziam da Galiza um povo singular dentro do contexto ibérico. Um deles foi o *Gaiferos de Mormaltán* que, curiosamente, Murguía não escreveu para demonstrar a condição duplamente ariana do povo galego, mas para assinalar o papel do Caminho de Santiago na história da Galiza. Esta mudança de opinião foi devida a várias razões, primeiramente a que o grande filólogo catalão Manuel Milà i Fontanals pôs em causa num artigo de 1877 que a tradição romancística galega fosse tão pobre como afirmava Murguía, mas, em nossa opinião, foi determinante a importância que tiveram na Escócia e na Bretanha francesa, com as suas repercussões na Europa oitocentista, os *Cantos de Ossian* e os *Barzaz Breizh*, respetivamente; e também os ricos romances portugueses que se estavam a publicar em Portugal, nação filha da Galiza segundo o ideário murguiano.

Durante anos Murguía anunciou a sua compilação romancística *Rimas populares de Galicia*, que demonstraria as suas teses, mas o facto é que o marido de Rosalia de Castro nunca deu a lume esse livro, e mal publicou nalguns livros ou em artigos textos completos ou fragmentos de romances, quer inventados, quer de versões obtidas da tradição oral que tinham sido retocadas.

Na Galiza do século XIX também salientaram pelo seu interesse pelo romanceiro, e pela literatura tradicional em geral, a sociedade El Folklore Gallego e o padre Juan Antonio Saco y Arce, o mais positivista dos folcloristas galegos da sua época. El Folklore Gallego foi uma entidade criada sob o impulso de Antonio Machado y Álvarez (pai dos poetas Antonio e Manuel Machado) e presidida por Emilia Pardo Bazán, e estava formado por vários intelectuais galeguistas como José Pérez Ballesteros e Antonio de la Iglesia, que incluíram alguns romances, inventados ou manipulados, nas suas publicações. Porém, os ambiciosos objetivos desta sociedade não se cumpriram e, portanto, mal contribuíram para o conhecimento certo da literatura tradicional da Galiza. Pela sua parte, Saco y Arce preparou uma *Literatura Popular de Galicia* que só seria publicada postumamente, cujo capítulo romancístico demorou mais de um século a ser publicada, pois só viu a luz em 1987.

Assim, no início do século XX o conhecimento do romanceiro tradicional da Galiza era pouco claro, devido à pobreza dos textos e às teorias que defendiam um romanceiro galego “de seu”. Mas nas três primeiras décadas do novo século realizaram-se importantes recolhas por todo o solo galego que demonstrariam não só a riqueza do género na Galiza mas também a total falta de base para sustentar teses diferencialistas sobre os romances da tradição oral galega. Desde o amanhecer do novo século Víctor Said Armesto foi à procura de romances por boa parte da Galiza e do Berzo e assim reuniu um riquíssimo acervo que ainda se conserva em grande medida inédito. Mesmo que Said manifestasse que os textos deviam ser publicados como tinham sido recolhidos, o facto é que retocou as versões que obteve na tradição oral, como se pode comprovar na consulta do seu espólio ou no *Cancionero Musical de Galicia* de Casto Sampedro (1942), pois a quase totalidade dos romances desta obra coletiva tinha sido obtida por Víctor Said. Nas duas primeiras décadas também salientam as recolhas de Alfonso Hervella Courel, que obteve antes de 1909 na sua terra natal do Bolo uma magnífica compilação de romances, ou a do padre Eladio Oviedo Arce, que igualmente recolheu na sua terra, Noia, uma interessante amostra de romances em 1913, ou a compilação que o advogado e escritor salmantino Alejo Hernández reuniu nos anos 1924 e 1925 na cidade da Corunha com versões obtidas de gentes da capital galega como também das províncias de Lugo e Ourense.

No entanto, as grandes recolhas do romanceiro galego foram realizadas no fim da década de 1920 e nos anos prévios à Guerra Civil nas quatro províncias galegas por estudiosos vinculados ao Centro de Estudos Históricos como Aníbal Otero, Jesús Bal y Gay e Eduardo Martínez Torner. Os materiais recolhidos nessa altura (e por Aníbal Otero também depois da Guerra Civil) por estes conceituados estudiosos fazem parte do Archivo Menéndez Pidal, tal como as

coleções de Alfonso Hervella, do Padre Oviedo e de Alejo Hernández, junto às versões obtidas da tradição oral galega por Ramón Menéndez Pidal e os seus familiares, e algumas versões esparsas doutros coletores como Víctor Said Armesto ou Ramón Cabanillas.

Portanto, depois destas recolhas, e como disse Aníbal Otero num artigo publicado em 1930 em *Ahora!*, jornal dos republicanos de Lugo, ou os membros do Seminário de Estudos Galegos, autores da monografia *Parroquia de Velle* (1936), o romancelheiro galego não era pobre, muito pelo contrário, e caracterizava-se, principalmente, por conservar o castelhanismo originário do género, quer temático, quer linguístico. Em consequência, o romancelheiro tradicional da Galiza não respondia ao que os galeguistas vinham defendendo como enxebre: tudo o que tivesse uma origem galega, o que o diferenciasse do centro peninsular e o que se manifestasse na língua autóctone.

Mas, como é bem sabido, a Guerra Civil e a posterior ditadura franquista acabaram ou marginalizaram os projetos culturais do galeguismo e do institucionalismo krausista, que na Galiza chegaram nalgum momento a coincidir, como no caso do romancelheiro nas pessoas de Aníbal Otero e Jesús Bal y Gay. Após a Guerra, o galeguismo preferiu orientar as suas limitadas forças a criar uma cultura galega europeia e moderna, deixando de lado a recolha e estudo da cultura popular, que tanto tinha interessado aos *devanceiros* galeguistas: do Romantismo à geração Nós. Por seu lado, no lado institucionalista, Menéndez Pidal sofreu a marginalização nos primeiros anos do regime ditatorial, e apesar da sua progressiva “normalização pública” (de que é prova a criação em 1954 do Seminario Menéndez Pidal na Universidade Complutense de Madrid), D. Ramón nunca chegou a ter a presença pública e, sobretudo, os recursos humanos e materiais, das décadas prévias à Guerra Civil. O seu riquíssimo arquivo do romancelheiro ainda está na sua grande parte inédito e desde o início das atividades do Seminario Menéndez Pidal até ao presente só uma mínima parte dos seus fundos viram a luz.

Neste contexto franquista, de escasso ou nulo conhecimento das recolhas dos inícios do século XX e de desinteresse do galeguismo pela literatura oral, iria fixar-se a consolidação de um romancelheiro galego apócrifo. Para já as versões do *Cancionero Musical de Galicia* de Castor Sampedro (1942) estavam muito retocadas e galeguizadas linguisticamente por Said Armesto (quem também inventou romances falsos aí incluídos como *A lavandeira da noite*, que, entre outros, gravou o gaiteiro Carlos Núñez), mas estas mistificações só foram descobertas há uns 25 anos. Os principais elementos da recuperação dos textos e das teorias de Murguía e outros *persoeiros* oitocentistas deveu-se principalmente ao *Romancelheiro popular galego de tradición oral* que Lois Carré Alvarellos publicou em 1959 (obra carente dum mínimo rigor filológico e intelectual) e ao músico e luthier Faustino Santalices, quem nos seus concertos, gravações e escritos identificou o romancelheiro tradicional galego com o romance apócrifo do *Gaiferos de Mormaltán*, ligou este género com a lírica medieval galego-portuguesa e com o romancelheiro de cego ou vulgar, género diferente do romancelheiro tradicional com que às vezes se interfere.

Nas décadas de 1960 e 1970 produz-se no mundo ocidental um interesse pela cultura popular rural, uma volta ao campo e às raízes que deu, entre outros fenómenos, ao folk progressivo ou folk-rock, mas também à recolha da tradição literária e musical da cultura desse mundo agrário em extinção. Depois da morte do General Franco em 1975 e da instauração da Constituição, e com ela do chamado Estado das Autonomias, era de prever um intenso labor a respeito das tradições populares nas denominadas nacionalidades históricas, mas, na verdade, o folclore não ocupou o centro das políticas culturais da Catalunha, do País Basco e da Galiza. Provavelmente, este escasso interesse pelas respetivas culturas populares das nacionalidades históricas se devesse não apenas ao uso do folclore que na etapa franquista fez a *Sección Femenina*, mas também a que o folclore, em muitas ocasiões, não respondia aos imaginários



nacionalistas, ou a que se desse uma prevalência a outras formas culturais mais adequadas para a sociedade urbana atual. Entre nós, só a figura solitária de Domingo Blanco nos inícios da década de 1990 lembrou, com algumas publicações e conferências, que a literatura oral existia, mas, em termos de recolhas, as iniciativas mais importantes vieram de fora: nos últimos anos setenta e nos primeiros anos da seguinte década do século XX a etno-musicóloga suíça Dorothé Schubarth e o Seminario Menéndez Pidal percorreram a Galiza administrativa e exterior, onde obtiveram milhares de versões de romances tradicionais e doutros textos da literatura popular.

Depois destes últimos trabalhos, como disse a própria Dorothé Schubarth, o romanceliro tradicional galego está bem classificado e estudado, à diferença da lírica tradicional. As recolhas realizadas por ela foram publicadas desde 1984 até 1993 pela Fundación Barrié em 7 volumes (onde se podem encontrar centenas de versões romancísticas). Por sua parte, do Seminario Menéndez Pidal (SMP) saíram trabalhos, inexistentes na maioria das outras tradições romancísticas, incontornáveis para quem quiser tratar do romanceliro da Galiza, pois estavam baseados no estudo de todas as versões romancísticas publicadas e inéditas acessíveis até essa altura (ainda não era possível consultar o espólio de Said Armesto). O primeiro deles foi *Os romances tradicionais de Galicia. Catálogo exemplificado dos seus temas* (1998) de Ana Valenciano, que, como todo o catálogo romancístico, apresenta uma amostra representativa de todos os temas, ou dos seus subtipos, da tradição romancística de uma dada comunidade. Pouco depois foram dados a lume os livros sobre o bilinguismo entre castelhano e galego no romanceliro tradicional da Galiza de José Luís Forneiro, *El romancero tradicional de Galicia: una poesía entre dos lenguas* (2000) e *Allá em riba un rey tinha una filha. Galego e castelhano no romanceliro da Galiza* (2004), livros pioneiros, dado que os trabalhos linguísticos sobre o romanceliro são raros, e ainda mais sobre o contacto de línguas nos romances catalães, portugueses, sefarditas, etc.

Após estes grandes trabalhos de campo da Dorothé Schubarth e do Seminario Menéndez Pidal, nas últimas três décadas têm-se realizado recolhas vinculadas a alguns estudos etnográficos universitários ou a grupos de pesquisa da música tradicional, reunindo algumas centenas de novas versões, mas nenhum tema romancístico novo. Infelizmente, a grande maioria destes trabalhos mais recentes (se excetuarmos algum caso, como o Grupo Chaira de Lugo, com rigorosas edições de recolhas da literatura tradicional galega) ignora os estudos realizados nos últimos anos e, assim, desconhece a existência de títulos canónicos ou de números identificatórios de cada romance (IGR: Índice General del Romancero) propostos pelo Seminario Menéndez Pidal e de uso comum junto da comunidade internacional dos estudos do romanceliro moderno da tradição oral.

Hoje, depois de mais de 150 anos de recolhas e dos trabalhos das últimas décadas, conhecemos muito bem as características que definem o romanceliro que durante séculos transmitiram gerações e gerações de galegos de nação. Bem é verdade que este romanceliro não nasceu na Galiza, nem vincula os galegos com os povos arianos e celtas da Europa, como queriam Murguia e Said Armesto, e no que diz respeito à língua o castelhano tem uma presença maciça na grande maioria dos textos, mas isto tudo não quer dizer que careça de interesse e de personalidade própria. A grande maioria dos temas do romanceliro tradicional mistura o castelhano com o galego, em maior ou menor grau; mal há temas só em castelhano, quase todos com uma só versão ou pouco mais, que revelariam uma tradicionalização superficial ou uma importação recente como seria, por exemplo, o romance *¡Ay un galán de esta villa!*. Do mesmo modo, também há poucos temas cujas versões sejam sempre em galego, com mais ou menos castelhanismos; aqui teríamos algum romance burlesco como *O gato do convento*, *Frei João*, a pastorela *A pastora Rufina*, ou os romances do universo carolíngio e cavaleiresco, bastante



ligados à tradição do norte de Portugal, *A morte de D. Beltrão*, *Floresvento* e *Virgílio*, estes dois últimos testemunhados com uma única versão fragmentária.

O romanceiro galego é um ramo da área geográfica onde melhor se tem conservado este género de origens medievais: o noroeste peninsular. Junto à Galiza, o norte de Portugal, Samora, Leão, Astúrias, Cantábria e o norte de Palência e Burgos conformariam esta região romancística que se caracteriza, além de possuir um maior número de temas, por ter conservado os fundos mais antigos do género, isto é, um número maior de romances históricos, épicos, carolíngios e cavaleirescos. A Galiza não tem um único romance próprio, exclusivo, à diferença de Portugal, que não chega a ter uma dezena de romances autóctones, e da Catalunha, onde junto à maioria dos romances que são de origem castelhana, também apresenta temas autóctones ou de origem francesa. Apesar disto, o romanceiro tradicional da Galiza é um dos mais ricos, pois o seu acervo está constituído por mais de 170 romances, algum deles só obtido na tradição galega, como o romance histórico *D. Rodrigo abandona a batalha*. O Caminho de Santiago está presente no romanceiro da Galiza em romances como o tema religioso *Alma peregrina* ou nos romances novelescos *As irmãs rainha e cativa* ou *Irmã cativa*; este romance derivado do *Kudrun*, poema austríaco do século XII, só se encontra no leste e norte da Europa e no noroeste da Península Ibérica, facto que fez com que Menéndez Pidal concluísse que deve ter chegado graças a um peregrino que estava a fazer a rota jacobea. Mas, sobretudo, vários romances carolíngios ou pseudocarolíngios presentes na tradição galega e nas regiões vizinhas, como *A morte de D. Beltrão*, *Floresvento*, *Belardo e Valdevinos*, *Valdevinos surpreendido na caça*, *O conde Preso*, *Celinos*, *Conde Claros em hábito de frade*, *Conde Flores*, *Gerinaldo*, etc, são resultado dos vínculos do Caminho Francês com a peregrinação a Santiago de Compostela. A presença da matéria artúrica na tradição galega, porém, é quase nula: tão só 3 versos do romance de *Tristão e Iseu* que aparecem como introdução numa versão da *Morte do príncipe D. João*. Igualmente o romanceiro galego é pobre em romances líricos e jocosos.

Na Galiza, como nos outros ramos da tradição romancística moderna ou na balada europeia, predominam os temas novelescos ou folclóricos, ou seja, os relativos ao adultério, ao incesto, à donzela que vai à guerra, etc. E a tradição romancística galega salienta igualmente pela riqueza do seu romanceiro vulgar tradicionalizado, subgénero este também denominado romance de cego ou de cordel porque eram os cegos os principais difusores dos folhetos de cordel que, além de romances e de literatura em geral, continham outro tipo de textos práticos, religiosos ou esotéricos. Os romances vulgares como os romances tradicionais são poesia narrativa, mas apresentam notáveis diferenças quer de estilo, quer de conteúdo, pois face ao romanceiro tradicional caracterizado pela sua economia expressiva e por tentar representar uma ação no presente para os seus receptores, o romanceiro vulgar narra histórias dum passado de factos extraordinários ou de terríveis crimes num estilo ampuloso imitador do pior barroco espanhol. Mas ambos os géneros às vezes interferem-se entre eles e, assim, alguns romances vulgares chegam a tradicionalizar-se, isto é, passam a transmitir-se em variantes, pois a literatura de tradição oral manteve a dupla abertura dos textos literários após a invenção da imprensa, uma vez que os textos impressos limitaram ou impediram a abertura no nível da expressão conservando só a do conteúdo. É neste romanceiro vulgar, que nasce como género nos fins do século XVI, e também no reportório do romanceiro épico e histórico que a tradição galega mais se diferencia da sua homóloga portuguesa, com a qual compartilha a maior parte do “corpo central” do romanceiro tradicional moderno, ou seja, os subgéneros carolíngio, cavaleiresco e novelesco. As coincidências do romanceiro galego com o âmbito lusófono não se limitam a Portugal, pois três dos quatro temas mais difundidos no Brasil (*O cego raptor*, *Veneno de Moriana* e *O conde Alarcos*) são bem conhecidos em terras galegas; além disso, o romanceiro brasileiro possui 34 temas desconhecidos na América espanhola, vários dos quais também

fazem parte do acervo romancístico galego como *Floresvento*, *A noiva abandonada*, *O gato do convento*, *A pastora Rufina*, *A aposta ganha*, etc.

Quanto à conservação do género em Época Contemporânea, a Galiza não se diferencia da maioria dos outros povos ibéricos. Se excetuarmos comunidades urbanas como os judeus sefarditas do norte de África e do antigo Império Otomano, e os ciganos da Baixa Andaluzia, o romanceiro chegou aos nossos dias graças às gentes do mundo rural, e mais concretamente às mulheres, uma vez que o romanceiro é um género transmitido normalmente na intimidade, no foro doméstico; esta personalidade reservada e discreta do género tem ajudado para a melhor manutenção dos romances nas memórias dos seus transmissores, pois normalmente os textos e as músicas associadas a uma dada prática social são esquecidos mais facilmente quando esta desaparece.

As áreas da Galiza que melhor têm preservado os romances tradicionais são o leste e o sul da província de Lugo e o leste da província de Ourense, isto é, regiões do interior, de montanha ou bastante isoladas. Na província de Pontevedra e, nomeadamente a da Corunha, por serem mais abertas devido ao maior número de povoações urbanas e industriais, a conservação do romanceiro tem sido muito menor em comparação com as províncias orientais galegas. No entanto, na área compreendida entre Noia e Fisterra foi recolhido um acervo romancístico interessante, sobretudo religioso, pelo Padre Oviedo Arce nos inícios do século XX e por Dorothe Schubarth no fim dessa centúria. Por outro lado, surpreende que a Baixa Límia ourensana, dado o seu isolamento secular, não apresente um saber romancístico de maior riqueza temática.

Como acabámos de indicar, as mulheres na Galiza, como nos outros povos ibéricos da Europa e da América, foram as grandes conservadoras deste género da literatura de tradição oral, mas na Galiza não poucos homens se revelaram como possuidores de interessantes acervos romancísticos.

### **A língua**

Podemos supor que, quando os intelectuais galeguistas do século XIX começaram as suas recolhas romancísticas, esperavam obter textos autóctones que aparentariam a tradição galega com os países celtas e que essas composições em prosa ou verso estariam sempre expressas em língua galega, uma vez que as classes populares da Galiza mal falavam o castelhano, a língua oficial e de “cultura”. Porém, para a sua surpresa, a língua castelhana não estava ausente, em maior ou menor medida, nos diversos géneros da tradição oral e no caso do romanceiro a sua presença era claramente majoritária. Como podia acontecer isto? Na sua idealização do outro, da vida dos outros, os folcloristas urbanos que procuravam recuperar ou achar as essências nacionais ou regionais esperavam realidades compactas, puras, livres das influências da cultura doutros povos e da cultura das classes altas e urbanas. Na Galiza, onde a língua foi a base da reivindicação regionalista primeiro e nacionalista depois, numa altura em que a filologia dava os seus primeiros passos e onde a sociolinguística era uma disciplina inexistente, só podia esperar-se que os populares do país vivessem num perfeito monolinguismo na língua autóctone não só na interação do dia a dia, mas também, em boa lógica, nas manifestações literárias populares.

Mas esta análise sociolinguística *avant la lettre*, e que nos nossos dias é acompanhada mesmo por professores universitários da língua galega, colide com dois factos que se ignoram ou se querem ignorar. Primeiramente, está a presença da língua castelhana na Galiza. Durante muito tempo repetiu-se que o castelhano substituiu o galego como língua oficial e literária por imposição dos Reis Católicos. Mas realmente estes obrigaram em 1480 aos notários a



examinar-se na Corte de Toledo, facto que acarretou o emprego exclusivo da língua castelhana na documentação oficial. O galego, porém, podia ter continuado a empregar-se noutras práticas escritas ou literárias, mas as camadas altas da Galiza optaram por adoptar a língua castelhana como língua da escrita; na oralidade provavelmente a deserção total, ou quase, nesse âmbito social a respeito da língua galega, deveu ter lugar no século XVIII. Seja como for, a produção de textos em castelhana na Galiza era mais antiga, pois no século XIII já os podemos encontrar (o Grémio dos Concheiros dirige-se em 1260 ao rei Afonso X em castelhana) e a sua presença será maior nos dois séculos seguintes, antes portanto do reinado dos Reis Católicos. Assim, temos uma velha presença da língua castelhana na Galiza medieval que não se pode limitar às classes altas, como se as camadas baixas galegas não tivessem tido contacto com a língua de Castela. Para já, na própria casa muitos populares galegos puderam ter contactos com a nobreza castelhana instalada na Galiza desde o século XIII, e pensemos também nos peregrinos vindos do centro peninsular ou até os romeiros ultrapirenaicos que tinham aprendido o castelhana nas jornadas anteriores. Igualmente muitos galegos (cavaleiros, escudeiros, soldados) deslocaram-se temporalmente às terras de língua castelhana para participarem em campanhas militares, onde puderam adquirir uma certa competência na língua do reino de Castela. Portanto, esta língua não era totalmente desconhecida em todos os sectores da Galiza medieval, antes, pois, de que em 1480 os Reis Católicos obrigassem aos notários a usar a língua de Castela. Não sabemos ao certo quando chegou o romanceiro à Galiza. Embora as primeiras versões tradicionais apenas fossem recolhidas no século XIX, podemos supor que o género romancístico já estivesse presente em terras galegas no século XV, uma vez que nessa altura, antes da invenção da imprensa, a literatura catalã e, sobretudo, a portuguesa testemunham a presença dos romances castelhanos nos seus territórios, supostamente chegados através da música e do canto, de maneira que podemos pensar que provavelmente também tivessem chegado à Galiza, território que fazia parte do reino de Castela, à diferença de Portugal e da Catalunha.

A centralização que se levou a cabo no reino castelhana desde o século XVI reforçou a presença da língua castelhana na Galiza, presença ainda mais marcada durante a Época Contemporânea, como tem indicado a sociolinguística galega (a escola, o serviço militar, os meios de comunicação, etc). Mas a penetração da língua castelhana nos mais afastados cantos da Galiza deveu-se fundamentalmente a dois factores em que os sociolinguistas galegos parecem não ter reparado: na Igreja e nos cegos ambulantes. No Concílio de Trento (1563) decidiu-se que a predicação fosse realizada na língua das comunidades dos fiéis, no entanto, na Galiza a Igreja escolheu como própria a língua castelhana. Esta identificação da língua de Castela com a religião está bem patente nos romances galegos de assunto religioso, onde a incorporação da língua autóctone é claramente inferior à dos romances profanos. Por outro lado, durante a Época Moderna e boa parte da Época Contemporânea os cegos vendiam, às vezes acompanhados do canto e dalgum instrumento, folhas e folhetos de cordel criados e impressos nas cidades, os quais eram vendidos não só no âmbito urbano, mas também nas mais esconsas povoações dos campos e das montanhas, onde a sua difusão era notável, pois bastava que uma única pessoa soubesse ler para que a leitura em voz alta chegasse a um público analfabeto, mas ávido de novidades vindas de fora, como tem indicado em muitos dos seus trabalhos o historiador da leitura Roger Chartier. Na Galiza esta literatura de cordel estava composta, na sua prática totalidade, em castelhana, mesmo que tivesse sido produzida em terras galegas, à diferença do que acontecia noutros povos de línguas minorizadas como o bretão ou o catalão, onde existia uma vigorosa literatura popular escrita na língua vernácula, que muitas vezes a Igreja Católica aproveitava para difundir as suas prédicas. Porém, a língua galega careceu durante séculos desses apoios prestigiados como eram a Igreja e a escrita, chegando, mesmo assim, até há pouco tempo a ser a língua de uso universal no país; por isso, José Filgueira Valverde manifestava, a

partir do seu catolicismo, que a conservação da língua galega até aos nossos dias tinha sido um milagre. Hoje, teríamos que matizar isto, porque, ao que parece, houve uma tradição teatral em língua galega, em entremeses, que nalgum caso chegou a imprimir-se, nos séculos XVII e XVIII, realidade descoberta e estudada nos últimos anos por historiadores como Julio González Montañés ou filólogos como Ramón Mariño e Anxo Angueira.

Por isto tudo, os romances castelhanos que chegaram à Galiza no século XV ou nas seguintes centúrias não devem ter sido o primeiro contacto com a língua de Castela dos galegos de nação. Como já indicámos antes, o romanceiro castelhano já estava presente no século XV nos ambientes cortesãos de Portugal e de Catalunha, onde se reproduziam em castelhano, mas a pouco e pouco esses romances foram traduzindo-se para as línguas próprias. Várias peças teatrais de Gil Vicente testemunham como nas camadas médias e baixas da sociedade portuguesa do século XVI os romances já começavam a ser bilingues. Hoje em Portugal o romanceiro transmite-se em português, exceto algumas versões bilingues recolhidas em localidades próximas da fronteira espanhola, além dos castelhanismos esparsos que conservam muitas versões de todo o território. No romanceiro das terras de língua catalã esta tem um presença igual ou maior à da língua castelhana, enquanto na Galiza a participação do idioma do país pode estar à volta de 20%. Nos territórios de falas leonesas ou aragonesas a presença destas é muitíssimo escassa, ainda assim nalgumas versões asturianas do romance da *Má sogra* ou o *Mambrú* das terras portuguesas de Miranda do Douro estão bem presentes as falas locais. Em consequência, estes variados contactos linguísticos no romanceiro tradicional evidenciariam duas coisas: por um lado, que refletem a história sociolinguística das comunidades em que se transmitiram; e, em segundo lugar, que as culturas populares nunca foram culturas isoladas e fechadas, pois sempre estiveram abertas às influências da cultura das classes altas ou doutros povos, vizinhos ou afastados.

Assim, a língua castelhana, com bastantes arcaísmos (às vezes coincidentes com a língua galega atual), é a predominante nos romances da Galiza, mas na imensa maioria das versões a língua galega penetrou, duma maneira ou doutra, nos textos. Uma das formas em que podemos encontrar o galego é através das formas híbridas ou ultracorretas, ou seja, do popularmente denominado *castrapo* (*jordo* por *xordo*, *llevar* por *levantar*, *juramiento* por *juramento*, *puertero* por *portero*, *ello* por *él*, *mora vieja* por *mora bella*, etc.); e aqui o romanceiro galego apresenta a maior casuística entre as duas línguas românicas mais faladas: o galego-português e o castelhano/espanhol. Por outro lado, deparamos com a participação direta, sem interferências, da língua galega. Uma vez que a língua maioritária dos textos é o castelhano, poderia pensar-se que as formas galegas são as mais próximas da língua de Castela; no entanto, não é assim. Devemos pensar que esses textos eram transmitidos dentro das comunidades tradicionais, onde a língua habitual era o galego, portanto não havia limitações para usar formas bem diferentes da língua associada ao género romancístico: o castelhano. Por isto, os romances da Galiza são ricos em informações dialetais (*geada*, *sesseio*, diminutivos em *-im*, formas verbais, etc.) ou em fenómenos perdidos há muito tempo ou em datas recentes pela pressão histórica do castelhano, como o uso de tempos verbais como o futuro do conjuntivo (p. ex. *dixeres*, *trouguer*, *vivirem*, *sacares*) e o infinitivo conjugado (p. ex. *tomares*, *seres*, *dares*), os sufixos *-aria* ou *-çom* (*romaria*, *traíçons*), de vocabulário hoje perdido ou raro (*agarimar*, *amosar*, *bérrego*, *ceibar*, *céu*, *chapéu*, *coucipar*, *Deus*, *doce*, *emprestar*, *ensinar*, *França*, *jinela*, *olhomol*, *Ourense*, *povo*, *quinta-feira*, *ruivo*, *risar*, *sumir*, *trevom*, *vedro*, etc.). Esta impureza linguística, quer da língua castelhana, quer da língua galega, não acarreta nenhuma falta na qualidade literária dos textos nem na dimensão social que estes têm; são perfeitamente equivalentes às versões monolíngues que se podem transmitir em Burgos, Navarra, Cáceres, Cádiz, Novo México o Algarve ou Minas Gerais. É claro, este misto linguístico (resultado da dupla abertura dos textos tradicionais que permite a



incorporação da língua das comunidades que os transmitem) pela sua natureza literária nunca poderá ser um espelho completamente fiel da língua coloquial, ainda que seja um género oral e transmitido pelas classes populares.

### A normalização

O termo *normalização* nas culturas minorizadas como a galega serve para se referir à situação que se considera ótima para a preservação e continuidade de uma identidade cultural ou linguística ameaçada, situação de que normalmente gozam as culturas e as línguas apoiadas por uma estrutura de Estado. No caso do romanceliro, como nos outros géneros de tradição oral, o vocábulo *normalização* poderia ter um sentido às vezes oposto a determinadas pretensões identitárias e também ao cânone literário. Neste último aspeto, no mundo ocidental em geral, os géneros orais e a literatura de cordel, a literatura popular, se usarmos o denominação mais difundida, está totalmente ausente nos programas de estudo, e os professores, os pesquisadores, o sistema cultural em geral, só costuma considerar como literatura a literatura escrita de autor, desse autor original e inspirado, segundo a conceção predominante desde o Romantismo, ignorando deste jeito que em toda a comunidade humana existe a literatura oral, mas nem sempre a escrita. Deste modo, o interesse por essa literatura transmitida pelas classes populares do âmbito rural ou pela oralidade das culturas urbanas fica reduzido a uns muito raros estudiosos ou a amadores desse tipo de manifestações culturais. Em consequência, a incorporação plena dessa literatura popular ao cânone literário seria uma normalização académica e cultural não só galega mas universal.

No âmbito da literatura espanhola o romanceliro costuma só ser estudado nos capítulos dedicados à Idade Média e à *Literatura de los Siglos de Oro*, como se este género não tivesse tido uma vida posterior que chega até ao presente e como se todos esses textos romancísticos escritos que conhecemos do século XV até ao século XVIII constituíssem o repertório completo do romanceliro, quando sabemos que não poucos romances não se imprimiram nas coleções de romances e nos *pliegos* de cordel porque não eram do gosto dos editores antigos, romances que, porém, foram recolhidos nos últimos 150 anos na tradição oral moderna. Portanto, não parece muito apropriado pensar que o romanceliro se limita aos textos escritos nos fins da Idade Média e no primeiro século e meio da Idade Moderna.

Como dissemos antes, em Portugal e na Catalunha foram reunidas no século XIX coleções romancísticas muito ricas que supostamente serviriam para reforçar as respetivas identidades nacionais a respeito do centro peninsular, no entanto, o descobrimento do romanceliro tradicional no âmbito de língua espanhola, muito especialmente em Castela, fez com que durante boa parte do século XX portugueses e catalães se esquecessem do seu romanceliro tradicional. Em Portugal só a metade do século passado começou a mudar a situação: Luís F. Lindley Cintra, a partir da década de 1950, devido à sua relação com Menéndez Pidal, animou da Universidade de Lisboa a recolha de romances, a seguir veio o *impulso* norte-americano de Joanne Purcell que em 1969 e nos anos seguintes obteve uma riquíssima coleção de romances no Portugal continental e insular; e desde a década de 1970 o professor luso-americano Manuel da Costa Fontes recolheu romances no norte de Portugal e junto dos emigrantes portugueses nos Estados Unidos e no Canadá. Após a caída da Ditadura do Estado Novo professores das universidades lisboetas como João David Pinto-Correia e Pere Ferré, além de formar os estudantes nas suas cadeiras de *Literatura Popular* ou *Romanceliro Tradicional*, publicaram artigos e livros sobre o género, formaram equipas, editaram coleções romancísticas, organizaram encontros científicos e realizaram trabalhos de campo. Desta maneira, o romanceliro português está hoje muito bem



estudado e editado. Entretanto, na Catalunha o romanceiro ficou esquecido dentro da *cançó popular* e apenas desde a década de 1980 tem salientado a solitária figura de Salvador Rebés. Paradoxalmente, nestes conturbados últimos anos, no denominado *procés*, vários investigadores catalães participaram nos dois congressos sobre o romanceiro tradicional: o de Madrid de 2015 e o de Coimbra de 2017.

Na Galiza, apesar de os trabalhos indicados antes sobre o contacto linguístico nos romances ou a existência de um catálogo sobre os temas do romanceiro galego (obra muito útil e ainda ausente em praticamente todas as outras tradições romancísticas), ainda perdura o amadorismo na recolha e edição dos romances e os textos manipulados e apócrifos continuam a ser publicados e reproduzidos musicalmente por cantores e bandas. Assim, como já indicamos antes, a maioria dos folcloristas locais continuam a não saber diferenciar entre os diferentes géneros da poesia popular (lírica, romanceiro tradicional, romanceiro vulgar, etc.) e desconhecem que os romances tradicionais têm um título canónico e um número de identificação. No âmbito musical os romances são traduzidos para galego sem o indicar, Amancio Prada continua a cantar o *Gaíferos de Mormaltán*, e os Luar na Lubre gravaram este romance em 2010 e no site oficial da banda manifestam (evidenciando desconhecer os trabalhos das últimas décadas em que se trata deste romance apócrifo) que:

*Guillermo X, duque de Aquitania, é probablemente o protagonista deste romance, quizaís un dos máis anergos que se conservan en lingua galega. De orixe xermánica, pertence ao ciclo carolinxo, cantado polos xograres e posteriormente polos cegos, chegou ata os nosos días grazas a eles. Gaíferos de Mormaltán era o nome cabaleiresco desta personaxe que chegou en peregrinación ata Compostela onde morreu, diante do Apóstolo Santiago.*

Igualmente, as instituições públicas subsidiam obras carentes de rigor ou de um amadorismo muito evidente como, por exemplo, a Deputación de Pontevedra que publicou *El Romancero de la Galicia Exterior. Calas de la colectividad gallega en la Argentina* (2007) do antropólogo argentino Norberto Pablo Cirio, estudioso que, no seu trabalho, mostra desconhecer a diferença entre um romance tradicional e um romance vulgar.

Mas a maior anomalia nos últimos anos no campo do estudo do romanceiro tradicional da Galiza foram as publicações de Xosé Ramón Mariño Ferro e Carlos López Bernárdez. Ambos os autores conjuntamente, e Mariño Ferro de maneira individual, recorreram aos textos inventados ou retocados por recoletores ou editores galegos dos séculos XIX e XX.

Assim, no primeiro dos seus trabalhos, *Romanceiro em lingua galega* (2002), embora reconhecessem que todas as versões de um tema romancístico têm o mesmo valor, publicavam todo um livro de romances apenas em língua galega, só que muitos dos textos eram bilingues e uma percentagem notável não era propriamente de romances tradicionais ou textos fidedignos, pois eram canções narrativas não tradicionais, romances apócrifos ou versões manipuladas por estudiosos anteriormente citados como Murguía, Víctor Said Armesto, os irmãos Carré, etc. Assim, partindo do romanceiro galego publicado e da cópia do romanceiro de Alfonso Hervella do Museo de Pontevedra, Mariño Ferro e López Bernárdez apresentavam oitenta e dois romances em língua galega face aos sete estabelecidos dois anos antes em *El romancero tradicional de Galicia: una poesía entre dos lenguas*.

Alguns anos mais tarde editaram a cópia citada da coleção de romances de Alfonso Hervella Courel (*Romances populares gallegos recogidos de la tradición oral*) (2011); relativamente a esta edição, qualquer leitor culto pode julgar a sua qualidade, sobretudo na “Identificación

dos romances e comentário”. Fica aqui como única crítica que não tiveram em conta as outras duas cópias que existem desta colectânea romancística.

Uma vez recebidas algumas censuras e para defender essa “existência” de um romanceiro em língua galega, Mariño Ferro chegou a afirmar o seguinte:

*Algúns estudiosos cren que Murguía e outros colectores inventaron algúns textos e traduciron outros do castelán ao galego. Esa opinión, que como todas as negativas para a nosa tradición obtivo un grande éxito, é máis que discutible tendo en conta que os romances de Casto Sampedro, Hervella Courel e Said Armesto, nos que se recollen maioritariamente versións en castelán, inclúen tamén versións en galego de autenticidade indubitable. O feito de que as máis interesantes coleccións de romances permanezan inéditas ou fosen publicadas nos últimos anos impedía calibrar atinadamente a presenza das versións en lingua galega* (Mariño e González 2010: 381).

Este parágrafo é muito representativo das ideias de Mariño Ferro, e por extensão de López Bernárdez, nas suas publicações sobre o romanceiro. Para já, um editor de romances não é o seu coletor, e, assim, como indicamos antes, os textos, retocados, do *Cancionero Musical de Galicia*, não foram recolhidos por Casto Sampedro, mas sim praticamente todos por Víctor Said. Mariño Ferro e López Bernárdez têm evidenciado de maneira sistemática nos seus trabalhos que ignoram que alguns estudiosos se intercambiavam os materiais que recolhiam real ou supostamente da tradição oral galega, como já foi indicado há anos por Domingo Blanco.

Além disso, essa menção às coleções recém publicadas ou inéditas precisamente demonstra que não existe esse romanceiro em língua galega composto com versões de autenticidade indubitável supostamente inédito ou ocultado: por exemplo, no livro de Said Armesto publicado em 1998 predominam as versões manipuladas, e portanto mais galeguizadas, enquanto no livro de Alfonso Hervella de 2011, constituído por textos autênticos, as versões em língua galega são muito poucas. Por outro lado, esses romanceiros inéditos a que se refere Mariño Ferro, e que ele e López Bernárdez nunca consultaram para as suas publicações, reúnem muitos mais textos romancísticos do que foi publicado até agora, e posso garantir (por ter trabalhado com os acervos de Menéndez Pidal e de Said Armesto) que esse suposto “romanceiro em língua galega” carece de toda base real segundo as recolhas obtidas nos últimos 150 anos. Xosé Ramón Mariño Ferro reconheceu na última das suas publicações relativa ao romanceiro que ele não passa de ser um «*Simple lector de romances, sen formación filolóxica nin literaria, non pretendo nin moito menos cuestionar a valoración de Diego Catalán sobre o romanceiro de Murguía*» (Mariño 2018: 117).

Para não concluir com esta nota crítica, gostaria de insistir na riqueza, na importância e no interesse do romanceiro galego de tradição oral para a cultura da Galiza e na necessidade de esforços coletivos e dos apoios das instituições públicas e privadas para a conservação, classificação e estudo dos diferentes géneros do saber literário tradicional galego. Muito obrigado.

## Bibliografía

- Carneiro Vázquez, M<sup>a</sup> Ofelia, Cuba Rodríguez, Xoán Ramiro, Reigosa Carreiras, Antonio e Salvador Castañer, M<sup>a</sup> de las Mercedes (1998): *Polavila na Pontenova. Lendas, contos e romances*. Lugo. Deputación Provincial.
- Carneiro Vázquez, M<sup>a</sup> Ofelia, Cuba Rodríguez, Xoán Ramiro, Reigosa Carreiras, Antonio e Salvador Castañer, M<sup>a</sup> de las Mercedes (2004): *Da fala dos brañegos. Literatura oral do concello de Abadín*. Lugo. Museo Provincial-Deputación Provincial.
- Catalán, Diego (1997): “El romance de ciego y el subgénero <romancero tradicional vulgar>”, em *Arte poética del romancero oral. Parte 1<sup>a</sup> Los textos abiertos de creación colectiva*. Madrid. Siglo XXI, pp. 325-362.
- Díaz Mas, Paloma (1994): *Romancero*. Barcelona. Crítica.
- Ferré, Pere et alii (2000-2004): *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna. Versões publicadas entre 1828 e 1960*, 4 vols. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Fontes, Manuel da Costa (1997): *O Romanceiro Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico*, 2 vols. Madison. The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Ltd.
- Forneiro, José Luís (2000): *El romancero tradicional de Galicia: una poesía entre dos lenguas*. Gipuzkoa. Senda.
- Forneiro, José Luís (2001): “Mais textos para a produção de Murguía em língua galega: o seu romanceiro apócrifo”, em *Congreso sobre Manuel Murguía*. Santiago de Compostela. Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo da Xunta de Galicia, pp. 169-188.
- Forneiro, José Luís (2004): *Allá em riba un rey tinha una filha. Galego e castelhana no romanceiro da Galiza*. Ourense. Difusora de Letras, Artes e Ideas.
- Forneiro, José Luís (2009): “Existe um romanceiro em língua galega? Uma contribuição para a crítica da cultura galega actual”, em Rodríguez González, Olivia e Mariño Sánchez, Laura (eds.), *Novas achegas ao estudo da cultura galega. Enfoques literario e socio-históricos*. A Coruña. Universidade, CD-ROM.
- Forneiro, José Luís (2011<sup>a</sup>): “Faustino Santalices e a poesía narrativa popular galega” em Castro Vicente, Cástor e Castro Vicente, Félix (coords.), *Congreso Faustino Santalices. Ciencia da gaita e conciencia da zanfona*. Ourense. Difusora de Letras, Artes e Ideas, pp. 86-97.
- Forneiro, José Luís (2011<sup>b</sup>): “O romanceiro tradicional na Lusofonia e na Galiza”, *Boletín Galego de Literatura*, 45/1<sup>o</sup> semestre, pp. 197-206. [Santiago de Compostela]
- Forneiro, José Luís (2017): “El romancero tradicional de Galicia. Estado de la cuestión”, em *Boletín de Literatura Oral*, Número Extraordinario 1, pp. 105-130. [Jaén]
- Maia, Clarinda de Azevedo (1992). “A situação linguística da Galiza do século XIII ao século XVI”, em *Actas do I Congreso Internacional da Cultura Galega*, Vigo, Xunta de Galicia, pp. 361-370.
- Mariño Ferro, Xosé Ramón e Bernárdez, Carlos L. (2002): *Romanceiro en lingua galega*. Vigo. Edicións Xerais.
- Mariño Ferro, Xosé Ramón e González Reboredo, Xosé Manuel (2010): *Dicionario de etnografía e antropoloxía de Galiza*. Baiona. Nigratrea.
- Mariño Ferro, Xosé Ramón e Bernárdez, Carlos L. (2011). *Romances populares gallegos recogidos de la tradición oral*. Baiona. Nigratrea.



- Mariño Ferro, Xosé Ramón (2018): *Obras mestras da nosa literatura oral*. Vila Nova de Famalicão. Húmus.
- Menéndez Pidal, Ramón (1968): *Romancero Hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí. Teoría e historia)*. vol. II. Madrid. Espasa-Calpe. [1ª ed. 1953]
- Menéndez Pidal, Ramón (1972): “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española” (1), em *Los romances de américa y otros estudios*. Madrid, Espasa Calpe, pp. 52-87. [1ª ed. 1939]
- Monteagudo, Henrique (1985): “Aspectos sociolingüísticos do uso do galego, castelán e latín na Idade Media en Galicia”, *Revista Galega da Administración Pública*, nº 1, pp. 85-108.
- Pinto-Correia, João David (2003): *Romanceiro oral da tradição portuguesa*. Lisboa. Edições Duarte Reis.
- Roel, Salvador Francisco (2019): *Entremés galego ao feliz e real parto da nosa raíña*, em González Montañés, Julio, Angueira, Anxo e Mariño Paz, Ramón (eds.), Santiago de Compostela, Edicións Laiovento. [1707]
- Romero Tobar, Leonardo (1994): *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid. Castalia.
- Thiesse, Anne-Marie (1999): *La création des identités nationales. Europe XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Seuil.
- Salazar, Flor (1999): *El romancero vulgar y nuevo*. Madrid. Fundación Ramón Menéndez Pidal-Seminario Menéndez Pidal-Universidad Complutense.
- Schubarth, Dorothé (2001): “O Simbolismo na lírica popular galega”, *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, pp. 225-246. [Santiago de Compostela]
- Valenciano, Ana (1998): *Romanceiro Xeral de Galicia I. Os romances tradicionais de Galicia. Catálogo Exemplificado dos seus temas*. Madrid-Santiago de Compostela. Fundación Ramón Menéndez Pidal-Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro.
- Valenciano, Ana (1999): “El trasvase de romances en la frontera hispano-portuguesa”, *Romanceiro Ibérico*, I, pp. 29-51. [Lisboa]



Juan Luis López, *Rapaz con ovellas* (1954)  
Óleo sobre lenzo, 81 x 100 cm. Colección de Arte ABANCA



## Relación entre texto e melodía no romance tradicional

*Dorothe Schubarth*

### Sumario

#### Introdución

#### A unidade de texto e melodía

#### O canto arcaico europeo

#### O romance na tradición oral

##### Os primeiros cantos gravados

#### O romance no romanceiro galego

##### Romances cantados con melodías de dous versos

##### O romance como canto de seitura

##### Romances cantados con melodías de catro versos

##### Romances con sílabas baleiras

### Unha introdución inesperada (unha voz que nos chega de arredadas terras e tempos remotos)

Boyan o sabio,  
se quería compor un canto sobre alguén,  
entón transformábase no seu maxín



nun rousinol na árbore  
nun lobo gris na terra  
nunha aguia de azul aceirado debaixo das nubes.

...  
Non fixo subir dez falcóns  
contra un rabaño de cegoñas;  
non, puxo os seus dedos sabios  
nas cordas vivas  
e estas bramaron de seu a fama do príncipe<sup>1</sup>.

Así empeza o canto de Igor, un epos do século XII, en lingua eslava antiga. Din que o *cantastorie* (ou rapsodo) para cantar e contar se traslada ó lugar do suceso e se transforma no protagonista. El mesmo está no medio do suceso. Non é el quen nos canta; non fai nada máis que pó-los dedos sabios nas cordas, e son as cordas as que nos cantan.

### A unidade de texto e melodía

O romance é unha historia cantada. Texto e melodía forman unha unidade inseparable. Máis aínda: no romance xúntanse verso, ritmo, lingua, baile, e a esta unidade chamáronlle os gregos *musiké*. Musiké non coincide co noso concepto de música. O dicionario grego-alemán define de maneira concisa: «Musiké é o conxunto de formación espiritual, música, canto, composición e poesía; arte e ciencia, formación humana.»<sup>2</sup> A feitura da lingua grega con sílabas longas e breves, que indican o ritmo, con acentos tonais que pintan o fluído da melodía, dá o fundamento sobre o que o poeta e músico pode formar unha obra de Musiké (por iso tomei a decisión de usa-la designación italiana *cantastorie* para o cantante de cantos narrativos en vez de cantante ou informante, porque esta expresión xunta cantar, canto e texto.)

### O canto arcaico europeo

A consciencia, a sensibilidade para esta unidade pérdense xa en tempos remotos. Pero con todo quedaron pegadas importantes que inflúen inmediatamente na feitura dos cantos arcaicos.

En fontes históricas escritas<sup>3</sup> hai varios cantos narrativos. Presento un romance citado por Francisco de Salinas, humanista e músico, catedrático na Universidade de Salamanca. Escribiu unha ampla obra de ensino: *De Musica*.<sup>4</sup> As súas explicacións van sempre acompañadas con exemplos de melodías con texto. Entre elas está a melodía do romance de *Dona Silvana*.

1 Слово о плъку Игоревѣ *Slovo o plǫku Igorevǝ* [*Canto da viaxe das tropas de Ígor*], tradución alemá por Ludolf Müller, 1989.

2 «Sie ist die Gesamtheit von Geistesbildung, Musik, Gesang, Ton und Dichtkunst, Poesie; Kunst und Wissenschaft, menschlicher Bildung.» (*Menge-Gütling Enzyklopädisches Wörterbuch der griechischen und deutschen Sprache*, 1951).

3 P. ex. Walter Wiora: *Europäischer Volksgesang*, 1955(?). Unha colección de cántigas de tódolos xéneros de edicións históricas e cancioneros de tradición oral.

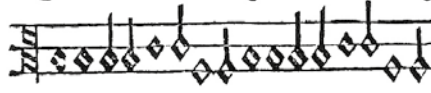
4 Francisco Salinas: *De Musica*, edición facsímile, Kassel- Basel, 1958.

Francisco Salinas, *De Musica*, 1577:

Quæ admodos illius cantionis, cuius modò mentionem fecimus optimè quadrant: ad quos omnes compositiones Hispanæ, quibus historiæ seu fabulæ narrantur, ab antiquis nostris canebantur, qualia sunt hæc

*Retrayda esta la Infanta, Bien assi como solia.*

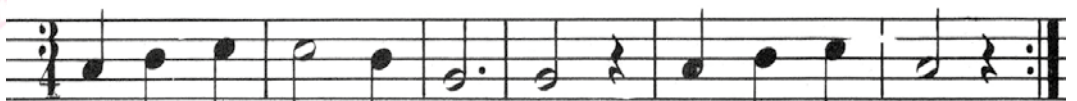
Quorum cantus antiquissimus & simplicissimus hic erat.

 Quintum dimetrum hypercatalecticum constans duobus pedibus & syllaba, quale est hoc

  
Re - tra - y - da, es - ta la In - fan - ta, bien as - si co - mo so - li - a

Salinas declara que este é un canto *antiquissimus et simplicissimus* e –podemos supoñer-moi coñecido. Segue dicindo: «Va muy bien con la música de la canción que acabamos de mencionar, que es también la que sirve para los poemas que cantaban nuestros mayores contando leyendas e historias»<sup>5</sup>. Seguramente este romance era xa ben coñecido. Tampouco non falta nos cancioneros de tradición oral recentes.

Outro canto histórico é a historia (*conte*) de Audigier. O primeiro verso aparece como unha cita ó final do *Le jeu de Robin et Marion*, nun texto dramático con cántigas intercaladas.

  
Au-di-gier dist Raim-ber-ge bou-se vous di.

Dise que o escribiu o *trouvère* Adam de la Halle, cousa que non é certa. Audigier é un epos longo, indecente e verde con máis de 500 versos divididos en dúas partes de 7 e 5 sílabas.

En ámbalas historias os versos do texto son regulares, e así é fácil de adaptar a melodía a tódolos versos seguidos. Con todo, estes dous fragmentos son unicamente a armazón sobre a que o cantastorie improvisa o canto acompañado de xestos teatrais ou instrumentos, preferiblemente de corda.

## O romance na tradición oral

### Os primeiros cantos gravados

A disposición das historias de tradición oral é distinta. O cantastorie é el mesmo un libro,

<sup>5</sup> Francisco Salinas: *Siete libros sobre la musica*, tradución ó castelán por Ismael Fernández de la Cuesta, Editorial Alpuerto, Madrid, 1983.

un romanceiro; o seu canto non está baseado nun texto ou melodía aprendidos de memoria; sen embargo ve ou sinte o decurso da historia con episodios épicos, descritivos ou con acción dramática.

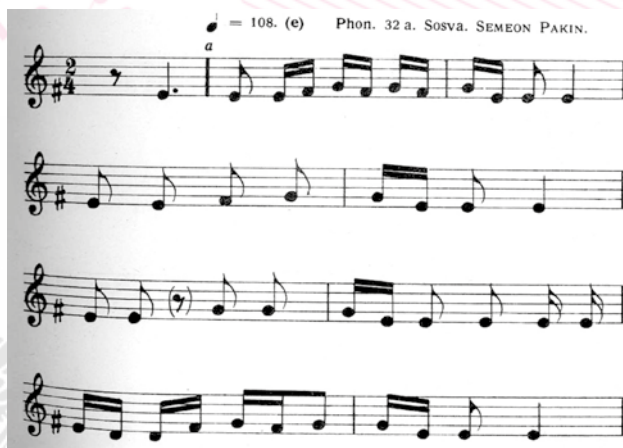
O que o axuda é o ambiente. Onde canta?, no fiadeiro, nunha festa, na feira, na romaría? Quen son os oíntes, como reaccionan? Hai risas, chistes, comentarios? Conforme sexa o ambiente, o cantastorie reacciona: ó mellor canta máis rápido ou repite para confirmar, perfila un motivo con adornos ou retarda o tempo, contacta co público, para un momento ata acabaren as risas e comentarios.

Así que, a base de fragmentos e descrições, temos que facernos unha idea de como se cantaban cantos narrativos en tempos remotos. Ó apareceren as primeiras gravadoras ó final do século XIX xurdiu enseguida o interese dos etnólogos e lingüistas de grava-los paisanos. Entre as primeiras gravacións figuran as que realizou o finés Atturi Kannisto no noroeste de Rusia, entre os mansis, unha etnia fino-ugriana. Entre os cantos aparecen narrativas con melodías sinxelas, como as que acabamos de coñecer. O etnólogo Armas Otto Väisänen foi un dos primeiros que transcribiu en base a gravacións os cantos enteiros.

Velaí catro versos dunha historia heroica cunha melodía estíquica (quere dicir un canto dun verso que se repite ata acaba-la historia). O home, sufridor de desgrazas, vive nunha tenda samoieda coa súa irmá. Arredor andan tres crías de reno nacidas sen ter pai nin nai. El traballa e enche as tullas. Un día chega á tenda totalmente cansado o home sufridor de desgrazas e cae nun sono profundo. No medio da noite asáltano sete homes samoiedos. Ó espertar xa non atopa máis nada que o espazo onde estaba a tenda. Foxe e cando volve, xa non atopa as tres crías de reno nacidas sen teren pais. Cavila a mente do home sufridor de desgrazas farto xa de comida pero enchéndose aínda máis, e decide ir á beira do mar frío coma os carambos, á beira do mar rico en peixe. Alí avista sete tendas e as tres crías de renos sen pais, coas cabezas baixadas. Berra polos samoiedos e ó saíren brincando das tendas tira cara eles cunha frecha de tres picos. Abate as súas tendas. Volve coas tres crías de reno sen pais e coa irmá á súa terra. Ergueron unha tenda samoieda pequena e volveron empezar a vivir de novo coas tres crías de reno sen pais.

Está contado nunha linguaxe crúa, de frases sinxelas, chea de símbolos e repeticións; creo que é o máis arcaico dos textos que teño atopado.

Vogul (Mansi). Canto heroico, cantado por Semeon Pakin de Sosva, gravado en 1906<sup>6</sup>:



6 Väisänen, Armas Otto: *Wogulische und Ostjakische Melodien*, Helsinki, 1937, Mémoires de la Société Finno-ougrienne LXXIII, texto: Kannisto, Atturi: *Wogulische Volksdichtung*, wogulisch- deutsch. Helsinki, 1955.



O canto móvese entre o recitado simple e o canto recitativo con moita velocidade. A historia vai cantada cunha fórmula que se modifica de verso en verso. Os versos da melodía son todos da mesma medida, e cada verso ten unha feitura individual, que se identifica igual que a mesma melodía; os versos de texto levan 7 ou 6 sílabas.



## O romance no romanceiro galego

### Romances cantados con melodías de dous versos

A historia cantada é una unidade de texto e melodía onde a feitura da melodía modela o texto. Son melodías arcaicas de ámbito estreito afíns a aqueles que acabamos de coñecer, coa diferenza de que son de dous versos que corresponden a un verso composto de letra. Son poucos os modelos básicos e cada un permite moitas e fortes variantes, tanto de melodía como de forma. Velaí o exemplo dun modelo de melodía de dous versos: os dous versos fan un arco leve, coa diferenza de que o 1º verso descende máis cá nota final:

graos      1    2    3    2    1    VII  
cadencia= última nota do verso      sétima baixa      finalis= última nota da estrofa

Vemos dúas melodías que teñen en común a primeira cadencia no VIIº grao, unha segunda maior debaixo da nota final, un ton de moito peso, pois ó contrario da nota sensible que tira para arriba e vai pegada á *finalis*, o VIIº grao baixo é autónomo, forte e pesado.

Non só aparece esta feitura de melodía con frecuencia entre as melodías vellas do canto galego e ibérico senón tamén no canto europeo en xeral, como no canto de Audigier.



O final do 1º verso é forte e ten moito peso.

Miremos un canto dos Ancares, de Valouta, Suárbol, Candín (LE), cantado por Ramona, de 81 anos no ano 1980; a melodía está moi emparentada con aquela de Audigier<sup>7</sup>:

Jueves Santo ♩ = 96 ♩ = ♩

1) Jue - ves san - to de la no - na tres días an - tes de la pas - cua

2) cuan - do el Re - den - tor del mun - do la sus dos - ci - po - los lla - ma

É un canto relixioso longo, que conta a historia do *Jueves Santo*, da *Última Cena* (pode escoitarse en: <http://apoi.museodopobo.gal/524/>). Só a 1ª estrofa empeza no 1º grao, tódalas demais empezan máis abaixo da nota final. Das 41 estrofas cada unha leva a súa feitura individual, ningunha é igual a outra pero, con todo, se escoitámo-la historia, notamos tódalas estrofas cantadas coa mesma melodía; isto mostra que non existe unha versión definitiva e que só ó canta-la historia se forma á vez texto e melodía definitiva.

No mesmo lugar, en Valouta, atopamos outra cantastorie, Dulia. Cantounos o romance de *Belardo e Valdovinos*<sup>8</sup>. Tiña no ano 1980 44 anos, era unha fonte de romances e tíñaos moi presentes na memoria. O romance de Valdovinos aparece por primeira vez en *Silva de varios Romances*, Zaragoza, 1551. No século pasado era aínda bastante coñecido. Polo visto a difusión quedou limitada ó oeste da península (Portugal, Galicia, Asturias, Zamora, León). A pesar de que faltan algúns motivos, a nosa cantastorie regalounos unha versión bastante completa (pode escoitarse en: <http://apoi.museodopobo.gal/525/>):

<sup>7</sup> *Cancioneiro Popular Galego II*, melodías: 3a

<sup>8</sup> *Romanceiro*, melodías: 2

1. Mes de mayo mes de mayo
2. cuando'l bon mozo Eladio
3. cien caballos traía
4. sale el rey por la ventana  
[y uno se lo pedía]
5. tómelos todos mi buen rey
6. no digas eso Belardo
7. el que se gana nun año
8. Valdovino va'n la caza
9. dice á volta do Belardo
10. si llevo bendición suya
11. se fuera de valle en valle
12. luego lo viera estar
13. ¿qué haces ahí Valdovino
14. ¿estoy mirando las hierbas
15. ¿qué haces ahí Valdovino
16. ¿estoy mirando ¿el agua
17. ¿qué haces ahí Valdovino
18. ¿estoy mirando la sangre
19. ¿qué haces ahí Valdovino
20. ¿el moro que a mi me ha herido
21. siete cuartas tiene de ojo a ojo
22. se fuera de valle en valle
23. logo lo viera estar
24. de palabras desta
25. ha matado a Belardo
26. mor'eso de matar a Belardo
27. de herir a Valdovino
28. porque es un chico nuevo
29. se briman el lunes por la tarde
30. montó moro en su caballo
31. monta Belardo en el suyo
32. tira moro su espada
33. tira Belardo en el suyo
34. y un pie y una mano le partió
35. la cabeza por el suelo
36. por Dios por Santa María
37. conmigo puedes [des]cansar
38. juramento traigo hecho
39. que ha matado el mejor moro

mes de las fuertes calores  
venía de la batalla  
y el suyo de fantásía

qu'yo para otros ganaré  
no digas tal bobería  
se suele a perder nun día  
Valdovino no venía  
y lleva bendición mía  
¿a buscarlo yo iría  
de encina'n encina  
¿al pie de una fuente fría  
qué haces ahí por to vida?  
que mi caballo comía  
qué haces ahí por to vida?  
que mi caballo bebía  
qué haces ahí por to vida?  
que de mi cuerpo caía  
qué haces ahí por to vida?  
líbrelo Dios de to vida  
doce de cara tendida  
veinticuatro de petrina  
de encina'n encina  
¿al pie de una señorita  
manera le decía  
y herido a Valdovino  
mor'es una gran mentira  
moro no es valentía  
y no tiene peCARDÍA  
para'l martes al mediodía  
parecí'óna torería  
parecía una palomía  
vino'l aire la desvía  
la tiró con fantásía.  
y al Belardo 'nde la silla  
desta manera decía  
te lo pido Belardo  
al pies desta fuente fría  
quebrantarlo no quería  
viva Belardo y toda su belardía  
que había en toda la morería

Valouta, Suárbol, Candín, xuño 1980

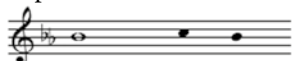


1) Mes de ma-yo mes de ma-yo mes de las fuer-tes ca-lo-res

X X 2.- g)

2) cuán-do'l bon mo-zo E-la-dio ve-ní-a de la ba-tá-lla

Cántao cunha melodía sinxela, con variantes que debuxan moitos detalles e matices que vale a pena observar. Empecemos coa feitura da melodía: a primeira estrofa difire das demais. Comparemos o esquema da 1ª e 2ª estrofa:

A 2ª estrofa do esquema representa á vez a armazón ou o prototipo da melodía. O principio dos dous versos son iguais: . Tamén a feitura dos versos enteiros é semellante.

Ocorre con frecuencia que o cantastorie ó empezar aínda non está dentro de todo na melodía. Aquí, partir da 2ª estrofa, as melodías manteñen sempre a mesma feitura. Como os dous versos case igualan, a melodía é algo monótona, así que nos centramos máis na historia. O verso composto do texto acaba na asonancia *ía*. Pero só a partir da 3ª estrofa aparece a rima. Igual que a melodía, tamén á letra lle falta aínda a súa estrutura fixa.

A melodía caracterízase por cambio libre de notas longas e curtas. As sílabas acentuadas e átonas do texto non coinciden necesariamente cos acentos ou tons longos da melodía, non sendo as últimas dúas sílabas do verso, a penúltima tónica, a última átona, que adoitan en xeral coincidir coa melodía. Mirémo-lo principio:

*Més de máio més de máio  
cuán-do'l bon mó-zó E-lá-dio*

*més de las fuér-tés ca-lóres  
venia de lá ba-tá-lla*

Ademais a cantastorie ten a liberdade de variar, de modela-lo texto mediante a melodía. Velaí unha escena dentro do romance: Valdovino non volve da guerra e o rei manda Belardo a buscalo. Ó encontrar a Valdovino Belardo preguntalle tres veces e Valdovino dálle a cada pregunta unha resposta:

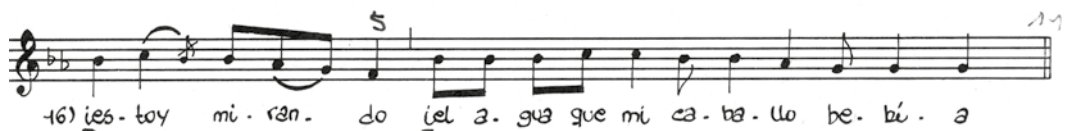
*qué haces ahí Valdovino  
iestoy mirando las **hierbas**  
qué haces ahí Valdovino  
iestoy mirando iel **agua**  
qué haces ahí Valdovino  
iestoy mirando la **sangre***

*qué haces ahí por to vida  
que mi caballo **comía**  
qué haces ahí por to vida  
que mi caballo **bebía**  
qué haces ahí por to vida  
que de mi **cuerpo caía***

Frecuentes son versos repetidos con cambio dun motivo. A melodía reacciona adaptándose ó texto. Neste caso repítese un verso composto e o principio do seguinte. A cantastorie divide o 2º verso composto en dúas partes asimétricas de 5 e 11 sílabas:

*qué haces ahí Valdovino  
iéstòy mirandó  
qué haces ahí Valdovino  
iéstòy mirandó  
qué haces ahí Valdovino  
iéstòy mirandó*

*qué haces ahí por to vida  
las hierbas que mi caballo comía  
qué haces ahí por to vida  
iel agua que mi caballo bebía  
qué haces ahí por to vida  
la sangre que de mi cuerpo caía*



Despois Valdovino describe “el moro que me ha herido”:

*siete cuartas tiene de ojo en ojo*

*doce de cara tendida  
veinticuatro de petrina*

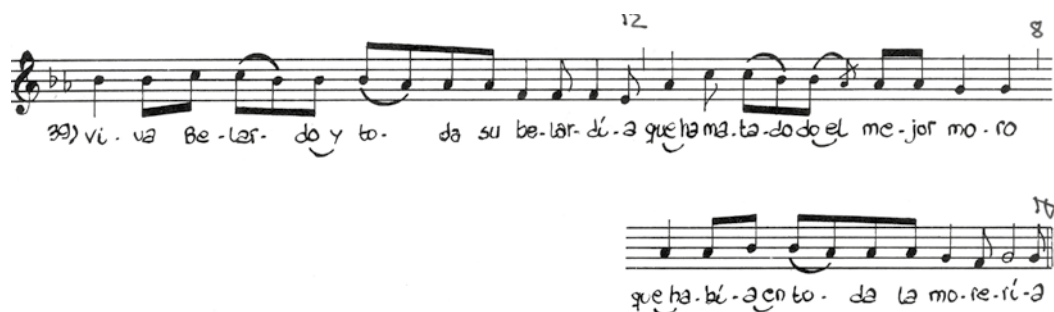


Para que entre toda a descrición do moro amplía a estrofa: alonga o primeiro hemistiquio e repite o segundo verso coa letra seguinte. Así resulta a estrofa coa descrición dun home grandísimo, terrible, que mete medo.

A última estrofa é un eloxio de Belardo. Tamén aquí alonga a estrofa e fai cambiar o sitio do 1º e 2º hemistiquio:

*que ha matado el mejor moro*

*viva Belardo y toda su belardía  
que había en toda la morería*



A ampliación da estrofa provoca varias variantes na melodía; así pinta o eloxio a Belardo: *que ha matado el mejor moro*.

Paramos moito coa realización deste romance. Os fenómenos que atopamos, as irregularidades que resaltan, mostran como a cantastorie está dentro da historia, como forma texto e melodía segundo a evolución da historia, como a melodía se forma en base ao texto. Os cambios e as variantes non son casuais ou arbitrarias, senón medios para perfila-la evolución do conto, son medios para saca-la historia da monotonía no momento xusto que acontece algo importante.

Todo o que encontramos aquí é exemplar e pódese observar noutros romances.

### O romance como canto de seitura

En Ourense e tamén ó norte de Portugal cántanse romances como seituras. As seituras teñen melodías propias que se distinguen das melodías de romances ou de coplas: levan sempre dous versos con ámbito estreito igual que as melodías de romances que acabamos de mostrar. Pero contrastan con elas polas melodías moi adornadas, con ritmo libre, e son cantadas pausadamente. A entoación de varios graos non é fixa, o que inflúe no carácter do canto, cheo de morriña, de ansia e tristeza. A armazón das melodías pode coincidir coa armazón dunha melodía de romances e distinguirse unicamente pola maneira de cantalos.

Só un romance de seitura fai alusión á seitura: *A Infanta e o labrador* ou *A bastarda e o labrador*. Pero tódolos romances poden cantarse noutro ambiente como un romance calquera.

A relación entre texto e melodía é ó revés: a seitura é un canto de moito peso e de expresión, un canto que emana algo de tristeza; cántano ó aire libre baixo o sol ardente con toda a forza, agachados para sega-lo pan co fouciño. Canta un grupo dun lado, e contéstalles outro grupo doutro lado coa mesma letra. Non estraña que os romances cantados como seitura leven textos serios. A melodía está no primeiro plano, a letra porta a melodía.

En Celavente, O Bolo, prestouse Gloria, unha muller de 56 anos no ano 1981, a cantarme un romance de seitura, a pesar de ser viúva. Por iso non se atreveu cantar en voz alta, podía ser mal vista polas veciñas, pero pareceulle importante cantarma. Canta o romance do *Mal cura*, que pode escoitarse en <http://apoi.museodopobo.gal/526/>, e velaí o principio do texto<sup>9</sup>:

*Ien el alto de la sierra  
y el tal tenía una hija  
nemorous'o cura dela*

*ihabita un rico labrador  
más ihermosa que un sol  
o día qu'a bautizou*

9 Cancioneiro Popular Galego I melodía 14f



*siete años la tuvo oculta  
y al cabo de los catorce*

*y otros siete la ocultó  
la infanta se murió*

Ela canta a historia moi pousada con adornos extensos e ritmo libre. A transcripción é complicada e apenas se pode chegar exactamente ó canto tal como foi realizado. Por iso, penso, é preferible presenta-la armazón da melodía.



Páx. 11, partitura das estr. 1-5.

É unha melodía con catro graos. Salta primeiro ó 4º grao e baixa cunha liña ondulada.

O intervalo máis importante neste canto é a cuarta ascendente ó principio e como equilibrio, ó final, a cuarta descendente en escala. Chegando á 5ª estrofa canta unha longa liña ondulada, coa sílaba *al* sobe ó 4º grao, e cunha nova subida chega ó 5º grao *al cabo de los catorce*. Mentres canta no espazo da cuarta o crime do cura queda escondido:

*Siete años la tuvo oculta*

*y otros siete la ocultó*

cando o crime chega a luz abre o ámbito a quinta.

### **Romances cantados con melodías de catro versos**

As melodías de catro versos corresponden a dous versos compostos de letra. Son máis variadas, de estilos diferentes e en xeral máis amplas. A realización de estrofas ten máis posibilidades.

No caso máis sinxelo cántase a letra seguida alternando cun verso coa 1ª parte e o seguinte coa 2ª parte da melodía. Pero con frecuencia hai repeticións tanto de letra como de melodía. Máis frecuente é a repetición da segunda parte da melodía ou con repetición de letra, ou con texto novo.

Moitas cantastorie intentan forma-las estrofas conforme o texto da historia, de maneira que de estrofa en estrofa se canta un motivo da historia.

Pódese deixar un hemistiquio, repetir ou engadir un verso composto. A repetición de texto retarda a historia, dános tempo de percibir mellor o sucedido e pode ser un medio para contrastar con outra escena que, sen repeticións, corre máis rápido.

Non sempre pero con frecuencia a repetición da melodía con outro texto aparece cando o texto dun motivo cobre máis que dous versos compostos ou, se a letra se repite, para perfilar un motivo.

Un exemplo significativo son dúas versións da *Blanca Niña* do noso romanceiro<sup>10</sup>. A historia é coñecida: o home sorprende a muller con outro home. El atopa tres obxectos alleos na súa casa que descubren o adulterio: a capa, o sombreiro e o cabalo. Para cada obxecto fórmase unha estrofa de tres versos compostos, na que a segunda parte da melodía se repite: o primeiro ocupa a pregunta do home, o segundo a contestación da muller, o terceiro a reacción do home:

*De quién es aquella **capa***  
*{es tuya marido es tuya*  
*{muchas gracias a mi padre*  
*De quién es aquel **sombreiro***  
*{es tuyo marido es tuyo*  
*{muchas gracias a mi padre*  
*De quién es aquel **caballo***  
*{es tuyo marido es tuyo*  
*{muchas gracias a mi padre*

*que en mi percha se colgó*  
*tu padre te la mandó*  
*[buena] **capa** tengo yo*  
*que en mi percha se colgó*  
*tu padre te lo mandó*  
***sombreiro** tenía yo*  
*que en mi cuadra relinchó*  
*tu padre te lo mandó*  
***caballo** tenía yo*

Noutra versión segue o home con outro verso máis que subliña as súas dúbidas, pois non cre no que lle explica a muller:

*De quién es ese **sombreiro***  
*{es tuyo marido es tuyo*  
*{Dios se lo pague a tu padre*  
*{cuando ya no lo tenía*  
*De quién es aquella **capa***  
*{es tuya marido es tuya*  
*{Dios se la pague a tu padre*  
*{cuando ya no la tenía*  
*De quién es aquel **puñal***  
*{es tuyo marido es tuyo*  
*{Dios selo pague a tu padre*  
*{cuando ya no lo tenía*  
*De quién es aquel **galán***  
*{es paje del rey mi padre*  
*{los pajes del rey tu padre*

*que en mi mesa se posó*  
*rey mi padre te lo dio*  
*buen **sombreiro** tengo yo*  
*no me lo daba él no*  
*que mi percha se colgó*  
*rey mi padre te la dio*  
*buena **capa** tengo yo*  
*no me la daba él no*  
*que en mi silla se posó*  
*rey mi padre te lo dio*  
*que buen **puñal** tengo yo*  
*no me lo daba él no*  
*que en mi cama suspiró*  
*que con él aquí durmió*  
*bien te los conozco yo*

A 4ª estrofa rompe co esquema, xusto cando se confirman as sospeitas do home. Noutras versións os catro versos de texto corresponden a dúas estrofas.

### Romances con sílabas baleiras

Un medio para estrutura-las estrofas é inserirlles sílabas baleiras. Aparecen antes ou despois dun verso, que así resulta máis amplo. Nos cantos de dous versos hai melodías con

10 *Romanceiro*, letra 39c, 39f

sílabas baleiras ó final do 2º verso ou ó final de ambos versos, como no *Gato do Convento*<sup>11</sup>: Cántano Felipa e Concha de Arzádegos, Vilardevós, de 45 e 48 anos cando as visitei no ano 1981 (pódense escoitar en: <http://apoi.museodopobo.gal/527/>). Este canto sinxelo une varias propiedades: como canto de labor cántase pausado, a cada hemistiquio seguen sílabas baleiras: *oh miña vida, vida del alma*, o 2º hemistiquio é repetido. Isto todo provoca que a historia progresa lenta, moi lenta. Así presenta cada estrofa un motivo da historia.

♩ = 60

Eu xun-quiñ os meu bol- cí- ños oh mi-ña vi- da

e jun-me coe-les á a- ra- da vi- da del al- ma. ( )

Dúas veces deixa a repetición, a 1ª vez, cando a muller confesa:

*É o ghato do convento  
que anda trar da nosa ghata*

*oh miña vida  
vida del alma*

A segunda vez, cara ó final, cando unha frase se estende sobre as últimas catro estrofas, deixa a repetición. Na última estrofa volve repeti-lo segundo hemistiquio co efecto dunha confirmación, desfrutando da reacción dos oíntes que estamos rindo.

Nos cantos de catro versos as sílabas baleiras alongan un verso, así que os versos quedan asimétricos ou coxos. Sobre todo se aparecen entre o 3º e 4º verso. Como os versos compostos adoitan consistir nunha frase, as sílabas baleiras dividen o texto en dúas partes e interrompen o fluír do conto coma no exemplo seguinte: É un fragmento da *Dona Silvana* cantada por Josefa, en San Martín de Suarna, A Fonsagrada. Tiña 49 anos no ano 1980<sup>12</sup> (pódese escoitar en: <http://apoi.museodopobo.gal/528/>). Podemos observar que, como nas melodías que sinalamos ó principio, as sílabas baleiras *yo soy lindo* acaban máis baixo que a nota final:

♩ = 104

1) To - das as ne - nas do ba - rrio tan ca - sa - das tein fa - mi - lia

i eu por se - la máis bo - ni - ta yo soy lin - do sa - lí la más a - ñi - gi - da

11 *Cancioneiro I*, mel. 30, letra 238c

12 *Romanceiro*, mel. 28, letra 50g



Acabamos co romance de *Gerinaldo* cantado por Concepción cando fomos xuntas coas ovellas polos montes do Courel. Ela tiña daquela, no ano 1979, 84 anos. A versión do texto é curta pero completa, metro e asonancia en *í*a gárdanse case regulares. A melodía é coñecida no Courel e en Ancares (pódese escoitar en: <http://apoi.museodopobo.gal/529/>). Aparecen variantes melódicas notables, e sobre todo sorprende a maneira de forma-las estrofas, con repetición de hemistiquios e versos compostos, o que revela o esquema seguinte. Oíndo podemos observar como a cantastorie ordena a historia inmediatamente sen disposición. Deixémo-la última palabra a unha das nosas máis impresionantes cantastorie<sup>13</sup>:

### Gerinaldo

Concepción (84 1979). Louzarella, Pedrafitas do Cebreiro



	A	B	C	D
1	Gerinaldo Gerinaldo	paje del rey más querido	si fueras rico en de hacienda [dechosa sería la dama	como eres galan polido que se casara contigo]
2	No se burle usted señora	porque estoy a su dominio	No me burlo Gerinaldo	que de veras te lo digo
3	Dígame usted señora	¿a qué hora es el premetido	¿A las dez se acuesta el rey Entre las dez y las once o me dormen con la infante	y a las once está dormido un sueño has detenido o me roban el castillo
4	Se levantara de noche atopara par y par	coma mujer y marido	tres veces alzó la espada se mato a Gerinaldo e se mato á infante	tres veces se presomira crieino de pequeniño quédam'o reino perdido
5	quédate eiquí miña espada Llevántate Gerinaldo	tú servirás de testigo que somos perdidos	que la espada de mi rey padre	entre los dos ha dormido

13 Romanceiro, mel. 25b, letra 42 I h

6 ¿Por ónde me hein  
d'ir infante  
para no ser  
conocido?

Vaite por eses  
jardines

cogiendo rosas y  
lirios

Y el rey como lo  
sabía  
¿Dónde vienes  
Gerinaldo  
Vengo por istes  
jardines

¿al encuentro le salió  
tan cedo y  
descolorido?  
cogiendo rosas y  
lirios

7 díam'ostede señor

díam'ostede el  
castigo

El castigo que  
ch'hein dar antes de  
unha hora

xa cho traigo  
presomido  
de ser mujer y  
marido







Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, *Os mozos que caen quíntos aínda seguen cantando...* (1922/24)  
Tinta sobre papel, 34,8 x 22,9 cm. Colección de Arte ABANCA



## Romances con rima e melodía. Supervivencia do xénero

(mesa redonda)

*Moderador: Antonio Reigosa*

*Participan: José Luís Forneiro e Dorothé Schubarth*

### Moderador

Agradece as intervencións dos relatores, presenta a mesa e convida os participantes na xornada a preguntar ou comentar o que lles pareza oportuno.

A continuación pregúntalle a Dorothé Schubarth sobre se as melodías recollidas por ela en Galicia son comúns ás do resto de Europa.

### Intervención de Dorothé Schubarth

Comenta que as primeiras, as máis antigas, todas. As vellas van atrás ata o gregoriano. Di que hai un canto de procesión que practicamente é un pouco máis amplo, pero é como o Audigier, e o Audigier é o mesmo que despois temos co canto de paixón, como o canto de Valdovinos. Afirmo que desas hai máis melodías, e que cre que hai, a esta altura, un par de sistemas: o que se acaba, un primeiro verso debaixo da nota onde finaliza, ou un pouco máis arriba, como a seitura que acabamos de escoitar, pero aí falamos doutra cousa; ou que os dous quedan iguais. Di que realmente non hai moito máis e que este tipo pódese formar de moitas maneiras, mais non hai que esquecer que o texto limita, porque son oito sílabas. Con esta limitación de oito ou seis sílabas, a melodía non pode chegar a cousas infinitas, mesmo se hai máis ou menos adornos.

Pódese estender máis, pero hai límites; soamente catro notas por arriba e quizais unha e dúas máis abaixo son tonalidades que non entran

para acompañamento de piano ou de guitarra, porque esta cuarta contradí os acordes clásicos, pero tamén, sobre todo nas melodías de catro versos e nas máis novas, entran moitas melodías nesta segunda categoría de quintas, que se pode acompañar se se quere.

### **Intervención desde o público (Ricardo Casás)**

Pregunta a Dorothé Schubarth por unha melodía que descubriu en Tracia, e que ten un paralelismo moi forte, para que comentase a importancia dese paralelismo (Schubarth comeza a contestar sen micro).

### **Intervención de Dorothé Schubarth**

Di que, efectivamente, é un canto de seitura... (O asistente pon un anaco de ambas as músicas).

Schubarth comenta que dúas mulleres cantan o mesmo, unha con máis adornos, pero que é absolutamente sorprendente.

### **Intervención desde o público**

Comentan que desexan saber se hai versións de romances musicados con pito pastoril, un instrumento típico de Galicia semellante á fruta traveseira.

### **Intervención desde o público (Cástor Castro Vicente)**

Di que non recolleu nin coñece recolleitas acompañadas de pito pastoril, pero que se debe ter en conta que a realidade é moito máis rica do que se di ou se encontra, pois seguro que a xente que tivese unha fruta caseira intentaría tocala...

Cos romances vulgares ou de cego había persoas cegas que se acompañaban co fillo tocando a fruta traveseira de madeira, como a que ten el, por exemplo.

Na zona de Verín tocaban a fruta co cego de Alberguería o seu neto e o seu fillo, polo que si había xente que tocaba os romances coas frutas.

### **Intervención desde o público**

Preguntan sobre o romanceiro de Aureliano Xosé Pereira e se o seu *Romancero de la ciudad de Lugo* é de creación propia ou de orixe popular.

### **Intervención de José Luís Forneiro**

Cre que non hai base tradicional. O romanceiro é un xénero que se pon de moda no século XIX, é dicir, esas historias narrativas en metro de oito sílabas, e iso vale para todo.

Entón, se se colle, por exemplo, a *Historia da literatura galega* de Carvalho Calero, pódese ver como no século XIX e principios do XX hai moitos textos que son romances, pero a base tradicional é nula. Primeiro, porque como xa dixera el antes, recolléronse moi poucos romances na tradición oral galega nese tempo, e considera que non serviron de base para recrear nese sentido; entón non habería base tradicional. Moitas veces chámase romanceiro a cousas que non teñen nada que ver coa tradición oral.

## Moderador

Pregunta polo interese de Manuel Murguía por xustificar a suposta existencia dun romanceiro tradicional que é de autor, o que publica coa inclusión do romance de don Gaíferos. Cal é a razón pola que Murguía intenta aparentar que hai un romanceiro tradicional, tanto polo tema como por un intento de espilo de influencias castelás?

## Intervención de José Luís Forneiro

Murguía podería recoller romances da tradición oral e galeguizalos, ou pólos ao seu gusto, pois é unha cousa que fixo moita xente, non só aquí na Galiza. Iso por un lado, e tamén ás veces a manipulación dos textos vén de facer interpretacións de tipo diferencialista porque aparece un elemento concreto nun texto...

Alén diso, no caso de Murguía, ao defender que os galegos eran unha raza duplamente aria polo tema dos celtas e sos suevos, crea unha serie de textos que non van ter a fortuna que tivo Gaíferos de Mormaltán.

Comenta que Gaíferos de Mormaltán é un texto que publica por primeira vez no libro *Galicia*, polo 1888. Despois, na Guerra Civil, Álvaro de las Casas retócao e mellórao, e posteriormente vai cantalo Faustino Santalices. É a partir de aí cando o Gaíferos de Mormaltán se converte no romance galego por excelencia, o que pensa a xente que é romance tradicional.

Murguía compuxo este texto, Gaíferos de Mormaltán, para demostrar a influencia da cultura francesa na Galiza a través do Camiño de Santiago. Aquí aparece a lenda da suposta morte de Guillaume de Aquitania cando chegou á Catedral de Santiago de Compostela. Entón hai que demostrar, defender esa tese, pero que pasa? Que a realidade se impón.

Di Forneiro que se reparamos en todos os textos que vimos de ouvir, o galego é practicamente mínimo, unha porcentaxe moi reducida.

Un dos temas que puxo Dorothé Schubarth, que ela titulou como romance de Dona Silvana, non é o romance de Dona Silvana, é o Romance do Conde Alarcos, só que na Galiza temos unha versión que é importación da tradición portuguesa que pasou para aquí.

Na Galiza, este romance comeza coa mención a Silvana, aínda que Silvana é un romance de incesto entre o pai e a filla, que tamén é o romance da Delgadinha. Na Galiza só temos o romance da Delgadinha; Silvana case non o hai, e o romance do Conde Alarcos, que tivo moitísimo éxito nos séculos XVI e XVII, é recreación en época contemporánea como obra de teatro dun escritor que hoxe non é moi coñecido, Jacinto Grau. Foi un romance que tivo moito éxito e ao parecer chegou a tradicionalizarse na Italia.

Neste romance conta a historia dunha princesa que se encapricha do Conde Alarcos, mais el está casado e a princesa pide ao rei que mate á súa muller para casar con ela. Daquela, a palabra do rei é palabra do rei, e nos séculos XVI e XVII ou na tradición castelá moderna e noutros lugares, o Conde Alarcos mata á muller.

En Portugal e nos países lusófonos foi un romance moi difundido, mesmo en Goa, incluso en lingua crioula en Malaca. Aquí acontece un milagre cando o Conde Alarcos vai matar a muller: Deus mata a princesa... *«por descasar los bien casados, cousa que Dios no quería»*. Ese romance pasou de Portugal para Galiza, sendo un dos máis galeguizados, pero aquí no texto, mesmo que veña en portugués, como outros romances carolinxios que mencionou na conferencia, podemos dicir que, aínda así, o que fai a tradición galega é castelanizar, é dicir, estas persoas que no día a día non falan castelán, nestes textos danlle ese toque lingüístico castelán. Isto non é exclusivo de aquí. Na Cataluña, onde, como xa dixera, predomina o romanceiro de



orixe castelá, posúen tamén romances propios e romances importados da Francia, moitas veces teñen tamén castelanismos nas versións que chegan da Francia ou nos compostos na propia Cataluña. O castelanismo está bastante asociado en xeral ao romanceiro en zonas de linguas iberorrománicas non castelás.

### **Moderador**

Pide opinión sobre a supervivencia do xénero denominado romanceiro. Pasaron anos desde a recollida de Dorothé Schubarth, e é de interese coñecer a opinión das persoas relatoras sobre a supervivencia do xénero no seu medio natural neste século XXI.

### **Intervención de Dorothé Schubarth**

Comenta que cando ela fixo as gravacións xa estábamos en tempos onde estas cousas se perderan. Para ela hai un símbolo para iso, e di que cando ela chegou aquí fíxose a autoestrada A Coruña - Pontevedra. Entón, isto xa son cousas que mudan moito: hai televisión e moitas máis cousas... faltan os labores de antes, e engade que ela xa non viu unha malla con paus, soamente con máquinas, e o mesmo ocorre coa colleita da seitura, faise todo iso con máquinas.

Cousas na casa! Quen fía hoxe! Xa non hai o ambiente para isto.

Entón, e indícao por se alguén argumenta que todos os romances tal e como ela os recolleu poden non ser así, porque moitos foron, efectivamente, memorizados. Non foron sabidos como un *cantastorie*, que é diferente, pois é un cantar.

### **Intervención de José Luís Forneiro**

Cando no século XIX se comezan a recoller romances, todo o mundo dicía que lles quedaban catro días como xénero; aínda así, no fin do século XIX continuaban a recollese.

Cita dous casos significativos:

Hai anos estivo aquí Jesús Suárez López, este investigador asturiano do romanceiro, do conto tradicional, de tesouros e de máis cousas, recolleu o romance de Lanzarote, o cervo do pé branco, do que na tradición moderna só se recollera unha versión nas Illas Canarias. El recollea practicamente no século XXI; e outra versión nas Asturias.

E, tamén na Galiza, hai unha zona de Carballo onde Olga Kirk Martínez e Pablo Díaz Carro no *Cancioneiro de Cabana de Bergantiños* recollen a segunda versión dun tema que só antes fora recollido por Aníbal Otero aquí na provincia de Lugo, e xa no século XXI. Por tanto, realmente si, a tradición está morta ou case, isto é unha cousa que se di sempre; é verdade.

Por exemplo, ao ver os fondos do arquivo do propio Ramón Menéndez Pidal, as recollas feitas, paralelas ás de Dorothé Schubarth a finais dos anos setenta e oitenta, compróbase tamén como a tradición se vai deteriorando, todo vai empeorando, aínda que o Seminario Menéndez Pidal tamén posúe uns quince temas novos que non se tiñan recollido antes na Galiza.

Comenta que Schubarth mencionou unha cousa: claro, estamos noutra cultura, é dicir, xa non existe ese ambiente de vida de traballo das aldeas que había antes, pero, como xa indicara, o romanceiro é un xénero sobre todo do foro íntimo que servía para acompañar ou ensinar á xente unha serie de cousas. Mais claro, iso todo hoxe está xa substituído por outras vías alternativas de educación ou de ocio, podedes pensar en todas as que queirades; entón, pode considerarse que esa cadea de transmisión se perdeu hai anos xa.

Lembra que nos traballos de campo, por exemplo, había fillas ou fillos sorprendidos

porque a nai soubese romances. Entón, pois si, cada vez será mais difícil encontrar cousas, mais aínda se poden encontrar; iso nunca se sabe.

### **Intervención desde o público (Branca Villares)**

Cando facemos recollida na zona da Montaña, A Fonsagrada, O Courel... o romance segue ser o xénero por excelencia, pero nós buscamos outras pezas, aínda que as persoas informantes gozan e rematan as veladas sobre todo cos romances. Nós, os que nos dedicamos a recrear, non lles damos moito uso, amosamos cousas máis alegres, pero sen embargo a xente da montaña, tanto vellos como novos, saben moitos romances. Perdido de todo non está.

### **Intervención de José Luís Forneiro**

Pregunta se fala de romances tradicionais ou de cego...

### **Intervención desde o público (Branca Villares)**

Contesta que de ambos. Hai de todo.

### **Intervención de José Luís Forneiro**

Eu agora estou editando o romanceiro de Aníbal Otero, porque á parte dos materiais que enviou a Ramón Menéndez Pidal, estaba a súa colección, depositada agora no Centro Ramón Piñeiro.

Xa sabía que nesta zona do leste de Lugo, A Fonsagrada e zonas próximas, Aníbal Otero recolleu moitos romances, dos que só temos esas versións únicas. Aínda así, nos materiais de Aníbal Otero descubriu seis temas novos da tradición galega que non se coñecían, todos desa zona. Afirma que cre que é unha zona moi especial e tamén onde os romances vulgares se tradicionalizaron moito máis.

### **Intervención desde o público (Cástor Castro Vicente)**

Ao fío do que contaba Branca Villares, comenta que cando fixeron recolleita nos anos 2005-2008, aínda que tiñan como referencia a Hermelinda Seguí, que lles cantou moitos romances, bastaba que foses á praza do pobo con ela para gravar algo para que aparecesen máis veciñas de sesenta, sesenta e cinco, cincuenta e cinco anos, cantando distintas versións dos romances e comparando: a miña nai cantábaa así, a túa cantábaa doutra maneira, a miña esa parte non a sabía... ou sexa que aínda hai moito que buscar.

En relación ao interese de recollelos, comenta que mentres no tema de canto e pandeireta de estilo fiadeiro hai moitas escolas, a xente está aprendendo cancións novas nelas, imitando cousas que ven ao mellor na televisión, na maneira de cantar, pero no caso do romanceiro non ven iso na tele, nin o aprenden na escola recente, porque hai moita xente que agora con setenta ou setenta e cinco anos retoma a pandeireta e dálle clase a unha persoa nova, que ás veces tira de repertorio doutras zonas; sen embargo, ao recoller os romances, séguenche cantando as cancións como as oíron das súas nais e pais, e das súas avoas. Entón, insiste, é moi interesante seguir prestándolle atención ao tema do romanceiro.

### **Intervención de José Luís Forneiro**

Comenta que hai unha frase de Paul Bénichou, que era un xudeu francés membro da

Academia francesa, autor duns estudos moi importantes da poética do romanceiro, que cualificou todo isto como a *eterna agonía del romancero*; é dicir, que estamos sempre dicindo que está acabando, mais nunca acaba.

### **Intervención desde o público (Santiago Veloso)**

Dirixíndose a Forneiro pregunta pola chegada deste romanceiro ao Brasil, dado que, polo que ten escoitado, hai elementos do romanceiro no teatro popular brasileiro e nalgúns xéneros narrativos.

### **Intervención de José Luís Forneiro**

Comenta que hai dúas cousas que ter en conta. Unha, a que Menéndez Pidal cualificou de dogma: onde se falan linguas iberorrománicas, alí hai romanceiro.

Jesús Antonio Cid, que probablemente sexa hoxe a maior autoridade no romanceiro, presidente da Fundación Ramón Menéndez Pidal, puxo xa en causa isto no País Vasco. Alí existe unha balada eusquerica que ten relación coa balada francesa, pero non ten que ver nada co romanceiro. Entón, xa en España non se cumpre o dogma.

Pero non só iso. Na América e Asia española ou portuguesa, o romanceiro ten moita menos forza, hai moitos menos temas dos que pode haber na Península Ibérica.

Non lembra exactamente cantas versións se recolleron en toda Iberoamérica, pero son moitas menos das que se recolleron só na Galiza. Por tanto, iso xa indica algo. Debemos pensar que o romanceiro chega no seu mellor momento a América, séculos XV e XVI, pero, claro, onde vivían os que falaban español? Nas cidades e pouco máis.

Isto é como en África. A expansión das linguas coloniais progresa coas independencias, non antes, polo que nese sentido o romanceiro tradicional ten moito menos arraigo no Brasil ou na Arxentina que aquí.

Por outro lado, cre que o que lle querían preguntar vai sobre o romanceiro ou a literatura de cordel brasileira, e comenta que iso, en principio, pode ter que ver coa literatura de cordel que chegou desde aquí, mais alí prodúcese un fenómeno que é o nordeste brasileiro, unha zona moi pobre, insiste.

Realmente nesa zona non eran os cegos, mais si os cantores os que vendían esta literatura de cordel, e tivo un éxito extraordinario, pois cre que ten que ver con que a sociedade brasileira foi unha sociedade analfabeta ata hai practicamente cincuenta anos. E, digamos que quedou un xénero, unha cousa un pouco estraña, como unha especie de fosilización no nordeste que despois foi asumida por todo Brasil, na que entran agora temas de actualidade.

Remata dicindo que seguro que xa hai literatura de cordel sobre Bolsonaro.

### **Moderador**

Comenta que falaron da transmisión privada, familiar... A pregunta vai sobre a función social dos romances.

### **Intervención de Dorothé Schubarth**

Di que se fixeron bis a bis, pero tamén tiñan outras posibilidades. Unha festa do ano, unha festa de matanza onde a xente se animaba de cantar; iso pasou, mais tamén houbo outro caso interesante.



O Isidro, que vive en Lobios, máis ou menos, e que nos cantou, sabía moitísimo, pero aprendeu de dúas vellas, das que a maior lle chamaba á outra *a nena*. Despois cantounos as cousas imitando as vellas, case como en forma de chiste. Foi moi gracioso, incluso os comentarios que fixo a outra que non estaba cantando: «Fíxoo mal, fíxoo ben».

Así que a xente xa estaba esperta. Si, cantamos o romance, pero cantamos como algo aprendido, e non o que eu intentei explicar... que era unha cousa que está dentro e forma parte de ti.

### **Intervención de José Luís Forneiro**

Como xa dixera antes, en xeral os romances transmitíanse no ámbito familiar, ou máis ou menos nunha certa intimidade. Vimos como algúns temas acompañaban os traballos no campo, as seituras. Despois, o romanceiro relixioso, con oracións, pero tamén nalgunhas prácticas como pedir o aguinaldo. Aquí estaba moi vivo o romance da morte do mestre Santiago na Serra de Meira, de feito aí recolleu moitas versións Aníbal Otero, incluso quitou algunha foto que lle enviou a Menéndez Pidal daquilo.

Tamén temos o romanceiro infantil. Antes dixeran que o romanceiro chegou na época contemporánea sobre todo por comunidades rurais; os xitanos da baixa Andalucía, ou os xudeus sefardís.

Mais, aínda así, houbo un certo romanceiro urbano por toda a parte, e aí está sobre todo o romanceiro infantil. De todas as maneiras, estes romances asociados a actividades perden certa cualidade tradicional, digamos que se fosilizan e que varían menos que os romances propiamente máis tradicionais, os que se transmitiron na intimidade da familia.

### **Intervención desde o público (Lois Pérez)**

Dise un profano no asunto. Reflexiona e pregunta sobre se o romanceiro non é o humus, o substrato necesario para dar pé á transformación da nosa música, con influencias africanas e os fluxos migratorios, e aos novos xéneros musicais dos que se falará pola tarde. Desaparece o romanceiro ou é unha transformación, case necesaria, das esenciais?

### **Intervención de José Luís Forneiro**

Non sabe. Afirma que existe esa eterna agonía, mais, en fin, dille que do que está falando xa é outra cousa e non sería a tradición.

Comenta que cando os poetas románticos compoñían poemas como romances ou baladas querían integrarse nesa tradición nacional, pero hai cousas que non teñen volta atrás. Son imposibles. En Inglaterra ou Francia houbo grupos que adaptaron os romances, pero á tradición non se pode volver. Cantaron romances mesturando instrumentos tradicionais e do rock, e quedou bastante ben, mais, en fin, non se pode volver a ela. Afirma con rotundidade que, neste sentido, teno moi claro.

### **Moderador**

Dá por rematada a sesión da mañá, convidando ás persoas presentes para a tarde.



Luis Caruncho, *Mandolina* (1959)  
Técnica mixta sobre táboa, 190,5 x 158,7 cm. Colección de Arte  
ABANCA



## Novas formas na música popular: Da romaría á festa. Da *movida* ao *bravú*.

*Xurxo Souto Eiroa*

### Introdución

Como aconteceu en moitas outras latitudes, ao longo do pasado século Galiza viviu o impacto da chegada de novas formas de música popular. Na dialéctica entre a música tradicional e a presión destas novas formas o balance é dispar. Algunhas foron axiña asumidas, galeguizadas, e mesmo funcionaron como un elemento dinamizador da nosa cultura. Mais outras substituíron as músicas anteriores e actuaron como axentes *uniformizantes* e *aculturizadores*. Perdemos a nosa posición de creadores e creadoras para nos converter en espectadores ou simples imitadores duns contidos culturais que veñen doutros lugares.

O proceso continúa. Mais a pesar desta presión, a identidade galega –expresada en primeiro lugar no idioma– segue a producir novas creacións, tamén neste novo milenio. De aí a atención que lle imos prestar neste relatorio ao *bravú*, polo que supuxo de elemento regaleguizador no eido da música popular. Un movemento que situou a lingua no centro mesmo do seu discurso creativo.

### I. Da romaría á festa

#### Do apolíneo e o dionisiaco

Todos os músicos de Rábade honran a memoria do señor Crisanto, director da orquestra Novedades. Tan ben lle daba ao saxofón que con só



catorce anos foi reclamado como solista pola Nova Jazz para o San Roque de Betanzos. A crítica especializada vivía tal exposición como unha forma de infanticidio. “Agárrate Saxo”, famoso pasodobre. Cando chegou o momento do seu solo, o rapaz deu un fa sostido –dificultade extrema– con tanta limpeza que por un instante se lle estricou o instrumento. E deseguido, dun reviríncho, volveu ao seu estado natural entre o clamor da multitude que ateigaba a Praza do Campo.

Non vou falar aquí da academia de inventores de novas festas gastronómicas, de duelos definitivos entre grandes orquestras, nin do concerto do milenio de todos os veráns. Quero procurar esa emoción que, como a de don Crisanto, só pode acontecer no espazo colectivo por excelencia: o campo da festa. En *A orixe da Traxedia Clásica*, Friedrich Nietzsche define tal evento como un combate entre o deus Apolo e Dioniso: o mundo das formas e o da paixón. Tensión emocional que seguimos a reproducir en cada baile na aldea. O campo da festa, herba doce para o grande encontro. O círculo, a asemblea, perfectamente acoutado polo enredado de luces. E o palco é o altar. Acudimos coas mellores galas, ocupamos no rito o noso lugar. Matrimonios de ganchete e xerseí ás beiras. No *bochinche* vellos lobos de bar. A rapazada toda diante. E a vida que quere estoupar –bailadores e bailadoras– onda o poste central. Concordia apolínea, esplendor formal. Soan as trompetas, os pés échense de terra. Aparece Dioniso, antigo e tropical, a afundilo todo na súa ferverza. Paixón erótica. Tamén ás veces violencia: iso de *desfacer a festa*. Realidade, afortunadamente case desaparecida, mais cunha longa tradición que se condensa neste proverbio: *Festas aquelas nas que mataron a meu pai!*

A identidade persoal non existe. Tal proclamaba o primeiro Nietzsche. É só unha creación da conciencia para afirmármolos diante do furor sen acougo da propia vida. Acordes nesta melodía, acadamos a catarse. E somos á fin en plenitude, cando boura en nós o propio son do Universo. Música tan perfecta, que nunca che nos falte o campo da festa!

### **De gaiteiros e gaiteiros enxebres**

*Batuere pedem*, petar co pé, así lle dicían os romanos ao baile. E significaban que aos remotos galaicos moito lles prestaba ese dálle que tes. Para atender a tal angueira inventamos unha figura polifónica autoamplificada: o gaiteiro!

Diante das formas musicais domésticas ou das relacionadas co traballo, no eido popular existiron dende sempre músicas de celebración festiva, interpretadas por artistas de oficio, máis ou menos profesionais. Nas cidades estas agrupacións recibiron o nome de orquestras. O seu lugar de actividade: bailes populares, café-concertos, etc. Na aldea o músico de oficio por excelencia, encargado de actuar nas celebracións festivas, foi –insisto– o gaiteiro.

A comezos do século XX facían o baile só un gaiteiro e un tamboril (ou caixa). Os Soutelos de Montes, Os Tempranos de Eirís e Os Trinta de Trives (que eran catro pero tocaban coma trinta) inventaron o cuarteto de gaita. Un novo tipo de formación que, aínda que naceu nos anos vinte do pasado século, hoxe consideramos como absolutamente tradicional. Era o que pretendían. A carón do nome de seu necesitaron un adxectivo, gaiteiros *enxebres*, para diferenciarse doutro grupos cos que compartían denominación.

Progresivamente o termo gaiteiros fora experimentando unha ampliación semántica. A chegada de novos estilos musicais fixo que aqueles gaiteiros solitarios reclamasen a axuda doutros instrumentistas para facer o baile. O clarinete ou o bombardino comezaron a soar a carón da gaita. Até chegar á famosa foto do muxián Ramón Caamaño Bentín: “Os Beiros, gaiteiros de Pontenafonso” do ano 1929. Nela aparecen cinco músicos con cadanseu instrumento: un bombo, unha caixa, un clarinete e unha única gaita.



Os Beiros: gaiteiros de Pontenafonso / Os Beiros: Pontenafonso pipers - 1929

Como contestación a estas formacións, xurdiu o outro modelo. Os gaiteiros enxebres. Isto é, sen mestura. Grupos que vestían coas roupas dos labradores de antes, ao estilo do Coro Aires da Terra, de don Perfecto Feijoo. E baseaban o seu repertorio nas muiñeiras, xotas e foliadas do país.

### **Apoloxía do termo *música***

Ademais da denominación de *gaiteiros* nesta acepción de pequena agrupación para amenizar a festa na aldea, quero reivindicar outro termo: a *música*. Pola bisbarra das Mariñas, e cónstame que noutras partes do país, foi a denominación máis estendida: A *Música* dos Guiliades, A *Música* dos Canosas, A *Música* de Panchón.

En moitas destas *músicas* xa non soaba ningunha gaita. E algunhas foron a orixe de famosas *bandas... de música* (claro), que hoxe seguen a tocar.

Atención! Unha novidade tecnolóxica –poesía futurista– transformou de vez a festa: a luz eléctrica. Os efectos foron definitivos!

- Efecto A: Venceu as tebras da noite. E os bailes que até entón remataban co lusco fusco, principiaron a percorrer o camiño da alta madrugada.
- Efecto B: A amplificación, e con ela o vocalista, o “espiquer”, o animador: o Álvaro Pita, Finita Gay, Pucho Boedo!

Os coriscos da posguerra encheron de miseria e tristura este país. Mais a aldea non renunciou á festa. Nos anos corenta, grazas á popularización do automóbil, as orquestras das cidades comezan a acudir ás aldeas. Diante desta presión algunhas *músicas* desaparecen, outras adaptáronse aos tempos. Así a *Música* dos Guiliades transfórmase na Orquestra Guiliade; a *Música* dos Poceiros, na Orquestra Poceiros; ou a *Música* do señor Espallante (obsérvese a evolución gráfica) na Orquestra Spallant.

Considero *música* un termo moito máis acaído ante o de *charanga*, claramente importado, con que ás veces nos referimos dende o presente a este tipo de agrupacións. Ou mesmo o

de *comparsa* que, se ben existe na tradición galega, sempre aparece asociado a un tempo determinado: as comparsas de Antroido. Acudo a uns exemplos máis da miña contorna, a bisbarra das Mariñas: Antonio Mallo, “O Mariscal”, dos Mallos de Feáns –orquestra Mallo dende 1930–, na súa visita ao programa “A Tropa da Tralla” (Radio Coruña) do 25 de novembro de 1996, declarou precisamente isto: antes da Guerra non había orquestras propiamente ditas, eran pequenas *murgas* chamadas *músicas*. Velaí a Música dos Guiliades, ou os Castigadores de Cecebre. Segundo o meu tío, Manuel Eiroa, os Castigadores eran de Pravio (e el mesmo tocou con eles a trompeta).

### **Dos heroes do campo da festa: Finita Gay**

Alén dos artistas que chegaron a ser famosos grazas aos grandes medios de comunicación, cada bisbarra de Galiza ten as súas propias estrelas.





Finita Gay, anos cincuenta, foi a primeira rapaza que subiu ao palco pola parte das Mariñas. Da casa da Martela, Castelo, unha daquelas costureiras coa máquina na cabeza das que fala nas súas novelas Manolo Rivas. Na festa da aldea cantou unha peza coa Orquestra Mallo e triunfou. Ao pai non lle prestou: *Os músicos son xente da tralla*. E escapou da casa para ser artista. Ademais de boa vocalista, tamén era regueifeira. Bocixa, dos Zënzar de Cerdeda, patriarcas do rock galego, cantoume esta copla que lle aprenderon na casa. Botoulla Finita ao padriño da súa nai, na festa das Encrobas:

*Ese do sombreiro verde  
dos ollos apalizados,  
moito quixera eu saber  
os abrazos que ten dado.*

Finita Gay e os Guiliades acadaron sona a oito por toda a volta. Mais, por un asunto de desamor, decidiu marchar co seu fillo a Venezuela. Aló volveu acadar o éxito. Casou cun italiano que axiña lle ordenou deixar os escenarios. Durante trinta anos dedicouse ao seu outro oficio, a costura. Cando aquel home morreu, regresou. E investiu os cartos todos que aforrara dándolle á agulla nun café concerto en Tabeaio: A Martela. Por suposto ela era a figura principal. Os agoiros anunciaban un rápido fracaso: *«Como ousa cantar esa señora se xa é unha vella.»* O seu triunfo foi total. Retornara de alén mar a estrela das Mariñas. Paixón e sentidiño. Sempre dicía: *«Eu son dúas persoas. A Martela, a empresaria. E a artista, Finita. Como empresaria son durísima. Como artista son marabillosa!»*

Aconteceu hai uns poucos anos. Antonio Seijo Casal, octoxenario de Oleiros, enviou á prensa unha carta protesta: ninguén petara na súa porta para pedir cartos para o baile. Porque a verdadeira festa ten de ser sempre unha construción colectiva. Toda a freguesía limpa gabias e silveiras. Anúnciana os gaiteiros, porta por porta, na alborada (ou treboada en eidos do Baixo Miño). E sen curso ningún, os membros da comisión convértense en activos produtores musicais.

Anos cincuenta, a comisión de Muxía andaba co peito cheo. A Orquestra Mallo, grupo do momento, ía pór o ramo das festas da Barca. Mais unha nova terrible cruzou a ría. Antes habían tocar no Carme de Camariñas. Souberon reaccionar axiña. Crearon unha festa especial e os Mallos soaron primeiro en Muxía, abofé.

As fillas e fillos daquelas comisións organizan agora os festivais (Revenidas, Pardiñas, Castañazo), orgullo bravú deste país.

Os tempos mudan mais a festa continúa. A decisión non é nosa. É un mandato da propia natureza. Alá pola Hélade, un gran vocalista, Orfeo, debía cantar cada mañá para que puidese saír o Sol. Nesta fin do Mundo, os saxofóns de occidente erguen cada serán a súa melodía para que o astro rei se deite no océano.

Somos un pobo de artistas. Como proclamaban os Irmáns Abelleiras, despois Nova Palma de Corcubión: *«Que nunca pare de tocar o gaiteiro na carballeira! Que nunca se apaguen as luces do campo da festa!»*

## II. Da movida ao bravú

### O Rock, unha forma de música popular do noso tempo

Finais dos sesenta, anos setenta<sup>14</sup>. Aparece un novo xénero na canción popular: o *rock and roll*. Alén da súa dimensión estritamente musical, introduce unha gran novidade: a compoñente xeracional. Dende o comezo, os grandes medios de comunicación que o divulgaron en Galiza (a radio e mais a televisión, só había unha e estaba en Madrid) presentárono como unha música popular feita por e para a xente nova. A idea callou. Consolidouse dun xeito definitivo. Nas seguintes décadas do pasado século considerouse que era o xénero que se identificaba plenamente con este segmento da poboación. E subliño o dato, como contraste con estes tempos onde moitas persoas novas xa non senten tal vínculo. As súas músicas son outras: *rap*, *trap*, reguetón (*reggaeton*). Mais tamén son moitas as mozas e mozos de entón, algúns xa en idade propecta, que seguen a manifestar a súa total devoción polo rock.

Non é este o lugar evidentemente para tratar sobre as súas orixes e historia no seu contexto anglosaxón. Cómpre, sen embargo, xa que imos utilizar o termo *rock* a eito, chegar a unha convención, aclarar o senso co que imos usar esta palabra.

Así, en sentido extenso, imos denominar rock a calquera forma de música popular interpretada por un grupo de persoas (normalmente xente nova) que utilizan na súa instrumentación batería, baixo e guitarra eléctrica. Pode haber outros instrumentos, mais estes son imprescindibles. Isto é, os instrumentos definen o xénero. Así no paxe do rock entran dende formas do blues (quizá, a súa orixe primeira) até melodías de corte europeo tradicional. Hai que matizar un pouco máis, para diferencialo doutras etiquetas –velaí o *jazz*– coas que ás veces coincide na instrumentación. No rock prima o carácter popular. Tanto na forma –cancións de tres minutos– como dende a perspectiva do executante que, en principio, nin sequera ten que ser músico de oficio. É máis, nalgúns momentos da evolución do xénero, velaí o *punk*, considerouse un argumento o *antivirtuosismo*, ou directamente –o importante era a paixón, a actitude de protesta– a pouca habelencia no dominio do instrumento. Resumindo, falamos de rock como unha forma de música popular do noso tempo, interpretada con batería e instrumentos eléctricos que o tópico identifica coa xente moza.

Como xa dixemos, xorde nos Estados Unidos de América a finais dos anos corenta. Dada a primacía do anglosaxón no mundo contemporáneo, comeza a estenderse polo planeta. E substitúe outras formas de música popular da xente nova que viñan da tradición de cada cultura. Galiza tamén sofre ese fenómeno. Ese encontro brutal.

Axiña xorde unha pregunta, a cuestión latexante nas décadas dos setenta e oitenta: se o rock é a música da xuventude, e en Galiza habita xente moza que fala en galego, por que non aparecían grupos de rock que cantasen nesta lingua? Despois de moitos anos de debate e pouca música, nos noventa o rock en galego estoupou por todos os currunchos. Mesmo creou unha etiqueta, un epíteto de seu, o *bravú*. Mais, por que chegou con tanta demora?

### O rock en Galiza e en galego. Antecedentes

A resposta a esta cuestión é sinxela e ten que ver co xeito de introdución desta forma musical no país. Fíxose dende arriba, dende o poder mediático, non dende a creatividade da propia xente nova. Os seus máximos difusores foron os grandes medios de comunicación, que

14 Tiven a sorte de coñecer un famoso precursor do rock español, Miguel Ríos. Comentoume que cando el empezaba (anos sesenta), a pesar de ser coñecido como Mike Ríos, a súa discográfica case non lle permitía facer rock.

naqueles anos tiñan todos as súas sedes en Madrid. Alí –tamén en Barcelona– xorden tamén os primeiros grupos de rock do Estado. Alén das versións, cando estes conxuntos comezan a facer as súas propias composicións, por imitación dos seus referentes anglosaxóns, principian cantando en inglés, e despois en castelán.

En Galiza repítese o proceso. Os primeiros grupos (Los Zuecos, 1964, en Vigo, ou Sprinters, 1965, en Ferrol<sup>15</sup>, son só dous exemplos), cantarán en inglés e en castelán por imitación deses referentes que soan nas radios e nas *jukebox* dos bares. Era ben difícil que xurdise entón un rock cantado en galego, simplemente porque para un rapaz da aldea –onde estaba o pulso do idioma– era practicamente imposible acceder a unha guitarra eléctrica. E digo rapaz, porque naquel tempo, para as rapazas –patriarcado tamén sonoro– era dobremente difícil poder subir a un escenario.

Nos anos setenta (ás veces aínda hoxe), nas cidades falar galego na vida pública era un acto reivindicativo, un auténtico manifesto. Por iso esta lingua tivo un gran predicamento entón dentro do xénero da canción protesta. O rock considerábase unha música xuvenil, menor, intranscendente, non apta para a canción social.

Mais o que era unha cuestión de contexto chegou a transformarse en tese provinciana. Dentro desa dualidade aldea/cidade, consolidouse entón un tópico escuro: o galego non vale para o rock and roll. Despois do tempo dos cantautores, nos oitenta, coa eclosión do pop español (axiña *la Movida*) escoitábase adoito tal retroso. Mesmo gurús había que chegaban a teorizar sobre o asunto, acudindo a cuestións métricas e fonéticas: «*O rock inventouse en inglés. Hai problemas para cantalo en castelán. En galego sería imposible. O galego está moi ben para o folk e para a música tradicional, mais nunca poderá entrar no eido do rock.*» Un tópico, como todos, interesado para fundamentar unha cosmovisión: a aldea: o atraso, o pasado; a cidade: a modernidade, o futuro. A aldea: o galego; a cidade: o castelán, o inglés.

De todos os xeitos foron aparecendo, aos poucos, sonoras propostas xusto na dirección contraria. Nos setenta agroman curiosos antecedentes, dende a perspectiva actual, do futuro rock en galego. Velái os festivais coñecidos como “Estrume Rock” en Ferrol, nos que no nome do evento aparecía esta lingua. Algúns cantautores foron electrificando progresivamente o seu acompañamento musical. Nomeadamente o vigués Bibiano, con temas como “Estamos chegando ao mar” e, sobre todo, a “Danza do Aluminio” (coa colaboración do colectivo poético Rompente) precedente inmediato do que pouco despois habían de ser Os Resentidos. Tamén no comezo da década dos setenta, NHU, grupo de rock progresivo, aínda que era un conxunto esencialmente instrumental, xa utilizou o galego no título de moitos dos seus temas.

E por fin aparecen en Portonovo –honra a estes pioneiros– uns rapaciños cun LP roqueiro, cantado integramente en galego. Chamábanse...

## ...Goma 2

Foi no ano 79. Goma 2 publica o disco homónimo e un dos seus cortes, “O Galiñeiro”, convértese no primeiro éxito do rock cantando en galego. Eran cinco guedelludos de Portonovo: Manuel Uhía Bea “Chi” (baixo e gaita); Carlos Carballa Besada “Carramón” (batería e percusión); Xerardo González Bea (teclados e gaita); J. Ramón Chouza López “Moncho” (voz e gaita); e Samuel Donsión Piñeiro “Samu” (guitarra e gaita). Como se observa polos

15 Los Sprinters, alén da súa propia carreira, convertéronse na década dos setenta no grupo que acompañaba a Andrés do Barro, inventor verdadeiro do pop en galego. Un tempo despois un dos seus integrantes, Miguel Varela “Tranquilo”, comezaría tamén a compor e cantar en galego. E coa súa compañeira, María Manuela, chegaría a ser unha figura central na música popular deste país.



instrumentos que dominaban, estes rapaces antes de roqueiros, xa foran gaiteiros.

Comezaron moi noviños. Aos sete anos tocaban nos Gatiños de Portonovo, un lote de nenos gaiteiros. Aos quince formaron o seu primeiro grupo enxebre, Os Vieiras; co mesmo chegaron a acompañar ao gran humorista Carlos Díaz, O Xestal. Con tal bagaxe, aos dezasete sentiron o arrouto irrefreable do rock. Mercaron os instrumentos e comezaron a ensaiar. Tiñan claro o seu proxecto: atendendo á cuestión latexante do momento, decidiron que había que inventar un rock con gaita. Descubriunos o xornalista vigués Xerardo Rodríguez, que se converteu no seu mentor e produtor. Xa o dixemos arriba, o tema “O Galiñeiro”, versión moi libre da canción italiana “Tintarella di luna”, converteuse no primeiro éxito do rock galego.

O outro lado da música, a poesía<sup>16</sup>, dixo Luísa Villalta. “Rimas e letras da música popular”, titúlase esta xornada. A letra desta peza –o resto dos temas van por outros camiños– adianta un recurso expresivo que despois se repetirá moitas veces en diferentes grupos, nomeadamente no bravú.

*Alborotouse o galiñeiro  
as galiñas andan soltas  
a dona desesperada  
non poñen as poñedoras.*

Acódesse a unha imaxe habitual na vida da aldea, mais que resulta totalmente allea e exótica no xénero do rock. Lograron, pois, un efecto de sorpresa que impulsou o seu éxito: “O Galiñeiro”, anticipo do que sería, tres lustros despois, por exemplo, “Que Jallo é”, dos Heredeiros da Crus.

Entre as actuacións máis destacadas de Goma 2 están os concertos que deron con Triana, mítico conxunto do rock andaluz. Coincidiron dúas veces, en Noia e mais en Pontevedra. En Pontevedra os galegos pasaron desapercibidos, triunfou Triana. En Noia, os andaluces non acabaron de conectar co público e Goma 2 arrasou. O futuro era ben alentador, mais tiveron que ir á mili. Cortáronlles o pelo e aí rematou a súa carreira. Honra a estes precursores. Aconteceu hai corenta anos.

### **Chega a movida**

A comezos dos oitenta a música rock chega a ser realmente popular en Galiza, mellor dito, nas cidades de Galiza. A mocidade urbana, ademais de ser espectadora, convértese tamén en protagonista. Na Coruña e, sobre todo, en Vigo principian a aparecer grupos cunha verdadeira pegada e recoñecemento entre a xente nova. Foi o tempo da *Movida*, denominación importada de Madrid, mais –cómpre recoñecelo– que acadou gran suceso por esta banda, e que converteu a etiqueta Vigo nun referente desta estética a nivel de todo o Estado. Como símbolo, aquel tren que chegou até a ría dende a meseta cargado de artistas, baixo este retrouso “Madrid se escribe con V de Vigo”.

Manifesto a miña devoción por Siniestro Total. A súa lingua habitual é o castelán, mais chegaron a gravar algúns temas en galego: “Corta o pelo landrú” ou “Volanteiro, cabrón”. Tamén quero incidir aquí na inmensa alegría que significou a aparición –nun contexto, en teoría, castelán falante– dun grupo que lle dicían...

16 Luísa Villalta, *O outro lado da música, a poesía*, 1999, A Nosa Terra.

### ...Os Resentidos

Agromaron no ano 82. Eles son por dereito propio os pais verdadeiros do rock en Galiza. Antón Reixa, alma máter do conxunto, adoita comentar que naceron por casualidade. En realidade, foi unha proxección natural das performances literarias que desenvolvía cos seus compañeiros, Avendaño e Romón, do Colectivo de Comunicación Poética Rompente. Nos Resentidos conxugáronse dúas grandes novidades:

- A lingua galega como soporte de contidos de vangarda, en clave de liberdade absoluta, rachando todos os límites temáticos que se presupoñían –outra vez os tópicos escuros– a esta lingua.
- Ademais, na procura desa estética de vangarda, incorporaban a forza expresiva da fraseoloxía popular que, precisamente por expresarse en galego, era absolutamente descoñecida nos circuitos da modernidade. E que, ao cambiar de contexto, de súpeto se convertía en moderna, *cool*, discordante, anómala.

Velaí, como exemplo e resume, o seu retrouso máis famoso: *Fai un sol de carallo*. O título do primeiro LP, *Vigo, capital Lisboa* (1984), era en si mesmo un gran manifesto. O segundo, *Fai un sol de carallo* (1986) converteuse nun éxito sen precedentes.

O escuro tabú –o galego non vale para o rock and roll– quedou esfarelado para sempre. Os Resentidos abriron as portas para todo o que veu despois. Lingua e distorsión, encontro fecundo!

“Rimas e letras da música popular”, outra vez cómpre facer unha referencia directa –aínda que sexa mínima– a este apartado. E digo mínima porque Antón Reixa é un dos poetas máis interesantes da literatura galega contemporánea. Velaí unha das técnicas recorrentes que aparece nas súas letras: a acumulación de imaxes. Frases feitas, de contextos moi variados –como dixemos, moitas veces expresións coloquiais– que condensadas dentro dun mesmo texto acadan no novo contexto unha inusitada forza expresiva. Poñamos un exemplo: “Sexo Macumba” (do LP *Vigo, capital Lisboa*). Sintagmas das máis diversas procedencias que tras ser sometidos a este proceso de condensación poética, ao xeito dunha fusión nuclear, liberan unha poderosísima descarga enerxética.

Sexo macumba, sexo macumba,  
dálle que non mira, dálle que non mira!  
Baila esta rumba, baila comigo esta rumba.  
Totus tuus, totus tuus!  
Totus tuus, totus tuus!  
Ai que voto útil, ai que voto útil!  
Ai que voto útil, ai que voto útil!  
Sexo Macumba (...)  
*Que te tumbo María que te tumbo, oh!*  
*Que te tumbo María que te tumbo, oh!*

### Radio Océano

Polo mesmo tempo, ano 81, xurdía na Coruña outra formación ben interesante: Radio Océano. Non acadou a popularidade dos Resentidos, mais transcendeu no tempo como un referente definitivo do rock galego. Contestaban as formas neocastizas da movida de Madrid, cunha estética absolutamente nova. Radio Océano miraba directamente cara ao

Norte. Mesturaban as néboas de Londres coas néboas de Monforte, as guitarras eléctricas con Cunqueiro e Castroviejo, nun remexido que denominaron, seguindo a antiga corrente historiográfica, *atlantismo*.

Cantaban moitos temas en castelán, mais as súas pezas en galego, “Como o Vento” ou “Terra Chá”, acadaron a condición de auténticos clásicos. Mesmo levaron ao terreo da distorsión os versos de Lois Pereiro (o irmán do vocalista Johnny Rotring, ou sexa Xosé Manuel Pereiro<sup>17</sup>). En concreto un dos seus poemas máis famosos: “Narcisismo”.

*Sigo os pasos do sangue no meu corpo  
e coa unlla do meu dedo máis firme  
abro un sulco vermello en media lúa  
na vea que me acolle tan azul.*

Outro paso cara a adiante. “Rimas e letras da música popular”, con Radio Océano a alta poesía contemporánea –*o outro lado da música, a poesía*, dixo Luísa Villalta– chega a ser rock and roll.

O grupo tivo unha primeira vida efémera (volveron reunirse hai un par de anos). Editaron un único LP, *Nin Falta que Fai* (1985), con portada de Antón Patiño, xoia para coleccionistas. Mais a súa pegada foi profunda –coa voz rabuda de Johnny Rotring, auténtico profeta do chapapote–, descubrindo o rock como soporte posible para grandes contidos artísticos dende esta Fin do Mundo.

### **1994-2019, XXV anos do bravú**

Na década dos noventa o pulso creativo do rock trasládase ás aldeas. Por fin! Nos anos setenta chegou á aldea a televisión. Nos oitenta os electrodomésticos. Nos noventa, as guitarras eléctricas e Galiza toda estoupou en rock and roll. Isto dito en clave de resume, dun xeito simple (habería que facer moitos matices), mais rápido e directo.

Por todos os recantos comezan aparecer conxuntos poderosos. Xorde o bravú. Grupos de aldea (ou arrabalde). Moitos deles con parecidos referentes pero que *curiosamente* (faltan os medios de comunicación que artellen o país) non se coñecían entre si.

### **O banquete de Viana**

«*No verán o sistema é comer churrasco, no inverno o sistema é comer cocido*», palabras do dono de El Caballero, taberna farturenta da aldea de Viana, coñecida por motivos obvios como “O Sistema”. Como era inverno, evidentemente, ceamos cocido.

1 de novembro de 1994, vésperas do II Castañazo Rock. Convocados polos Rastreros aló chegamos: de Lourenzá os Skornabois, de Vimianzo os Impresentables, dende Pontearreas o Caimán do Río Tea, da Coruña, os Papaqueixos, os Bochechiñas dende Vigo, Yellow Pixoliñas de Monforte, de Monte-Alto os Diplomáticos. E até apareceu Manolo Rivas, un chisco tarde, pero con desculpa. Conforme aterrou o seu avión transatlántico dende México, colleu dirección Chantada.

Galiza estoupaba en rock and roll. Todos sabiamos de Negu Gorriak no País Vasco, ou de

<sup>17</sup> Entre outras múltiples actividades e proxectos, co paso dos anos Xosé Manuel Pereiro chegaría a ser tamén o director da revista BRAVÚ.



Mano Negra en París. Mais os Skornaboís de Lourenzá non tiñan noticia dos Impresentables de Vimianzo, e viceversa. Afortunadamente os Rastreros co seu convite decidiron superar tanta incomunicación.

A carne prestou e nos brindes, mollada en licor café, agromou a palabra talismán *bravú*. O cheiro da carne do monte, sen castrar. Metáfora do que queríamos facer: música do noso tempo mais cun cheiro definitivo do lugar onde nacemos. E aconteceu algo extraordinario. Inmediatamente houbo grupos bravús, grupos antibravús, grupos que eran e logo non foron, grupos que non eran e que logo viñeron a este retroso.

Cómpre significar tamén o apoio que lle deu a varios destes conxuntos a Televisión de Galicia. Falo do programa Xabarín Club, que converteu o rock en galego (aquele que só uns anos antes algúns gurús dicían que nunca podería existir) nunha música realmente popular. Mesmo moita rapazada castelán-falante de entón, leva agora para sempre esa melodías e esas letras no lugar onde gardan o mellor dos seus afectos.

O bravú. O brinde dun fato de rapaces que foi quen de incidir niso que se chama cultura. Un grupo de xente nova reunido, non nunha cafetería da Coruña, nunha asemblea de estudantes en Santiago ou nun pub de Vigo, senón na contorna marabillosa da taberna do “Sistema”, a converter a aldea no centro do Mundo. Insisto, un exemplo de esperanza dende abaixo, dende a creatividade, da xente nova para mudar a realidade, tamén en materia de música.

### **O encontro brutal**

Pero que era o bravú? Grupos moi diversos en estética e instrumentación, mais cun nexo firme e claro: a lingua. O afán regaleguizador. Diante dun discurso que parecía inamovible, que insistía no contrario, a vontade decidida de crear unha música popular en galego para o novo milenio que estaba a piques de chegar. E conseguímolos. Vexamos esas letras, algúns exemplos, algúns conxuntos.

### **Os Papaqueixos: “Matías, o morcego”**

Lémbroo perfectamente. Naqueles anos, cando comezaba a escribir letras para Os Diplomáticos de Monte-Alto, consultaba decote libros de literatura popular: cantigas e refráns. Buscaba a forza expresiva da lingua. Desas pescudas algún retroso saíu. Velaí por exemplo, *home pequeno, fol de veneno*, da nosa peza “San Furanchó”. O mesmo recurso que, como dixen arriba, xa utilizaran Os Resentidos co seu *fai un sol de carallo*.

Tal aconteceu tamén nas letras dun conxunto coruñés, Os Papaqueixos. Contra os tópicos lingüísticos dominantes (a visión mediática insistía en que na Coruña ninguén falaba galego), optaron directamente por esta lingua. A eles débémolles un exemplo axial do proceso que estou a describir. Velaí a peza “Matías, o Morcego”, unha letra do seu batería Fran Amil, con música do frautista Manuel Montero. Todo o texto é unha concatenación de epítetos, auténtica apoteose da expresividade (castelanismos incluídos) do galego popular:

Ti es un milhomes, un chaíñas, unha croca;  
un lamecazos, unha chinche, unha peonza;  
un rachaferrallas, un pardiño, un fura-bolos;  
un tiralevitas, un caniche, un mal piollo.

*Disque lle dás á bebida,  
disque lle roubas á xente.*

*Disque non tes máis conciencia  
que aquí te pillo  
e aquí te levo o ventre.  
Seica non tes compostura,  
seica non tes bos modais.  
Seica che ghosta a fartura  
pero a caradura non tes quen che gañe.  
Ti es un carota, un zurullo, un pouca cousa;  
un chotacabrilas, alma en pena, unha gaivotas;  
un feixe de estrume nun cortello apañado;  
un porquiño-teixo cos fuciños alongados.  
Disque lle dás á bebida...*

### **Rastreros de Chantada: “Tratorada”** (sic)

Ademais do propio poder expresivo da lingua galega, as letras dos primeiros conxuntos do bravú achegaban outro gran argumento: a novidade nos temas. Como xa adiantei con Goma 2 e o seu “Galiñeiro”, estas cancións falaban de realidades que nunca accederan ás canles maioritarias da música xuvenil. Velá exemplo canónico: a peza dos Rastreros, “Tratorada”.

Mais antes de ocuparnos da letra, uns breves datos sobre o conxunto. Había un vello en Chantada que sempre che andaba co mesmo retrouso: *os políticos sonche todos uns rastreros*. Deste xeito Richi, Xullo, Heléctrico e Chechu atoparon o nome para o seu grupo.

Nos noventa as guitarras eléctricas chegaron á aldea. E para o demostrar Rastreros





comezaron a ensaiar na casa vella de Quintá. Para se animar, no sitio dun disco de ouro, tiñan unha bosta seca chantada na parede. Na hipérbole do seu discurso comentaban tamén que dende que comezaran a bourar dentro, había que retellar a casa cada ano.

Procedían de dúas formacións anteriores, Rozando nos toxos, (obsérvense os acentos de muiñeira), e mais La paja cubana. En Quintá a guitarra eléctrica de Chechu encontrouse coa gaita de Óscar Rodríguez (alias “Gaitas”), e comezaron a dialogar con absoluta naturalidade, quizá por primeira vez, na música galega. Así naceu a “trilladora” (colleitora) de Rastreros. Desta máquina poderosa foron saíndo grandes pezas, como “Vida de Xan”, (o seu primeiro *single* absolutamente esgotado), e a xa citada “Tratorada”.

Bravú social: unha peza contra as cotas do leite que nese momento comezaban a impor as normativas e directrices da Unión Europea. Na letra aparece un léxico referido aos labores da propia produción láctea, en concreto ao mundo do tractor, descoñecido no rock e no punk até ese momento.

*Arde o ferro do motor,  
Ei Kubota, ei Motransa.  
Fume negro do tractor  
Galicia tomada pola tractorada!*

A gravación fíxose en Vigo. O produtor, Abreu, co paso dos anos acadou a condición de clásico no rock galego. Óscar, o gaiteiro, era daquela un rapaciño, andaba polos quince anos. O seu pai viaxou a canda el para que non se descontrolase entre eses punkies. Nas diferentes tomas foi aprendendo a peza. Sentiuse solidario coa letra e acabou catando nos coros: *Cotas non! cotas non!*

Eis a novidade do bravú. Non era, como xa tiña acontecido noutros momentos, unha peza





duns rapaces universitarios en solidariedade cos problemas da aldea. Non, eran rapaces da aldea (Xulio, mecánico da cooperativa leiteira; Richi, estudante de veterinaria) que estaban a falar do seus propios problemas.

Ferro, barullo, caucho, remolques,  
mil tractores baixan do monte.  
Pan, lacón e viño, paus e marras,  
ferve o sangue, barricada agraria.  
Se non razoan levamos a Armando  
que armando unha boa van razoando.  
Sete chavellas, sete estadullos,  
dálle no lombo, dálle nas ventas!  
Arde o ferro do motor,  
Ei Kubota, ei Motransa.  
Fume negro do tractor  
Galicia tomada pola tractorada!  
*Non pasarán, tratorada!*  
*Non pasarán, dálle ferro!*  
*Non pasarán, tratorada!*  
*Non pasarán!*  
Co terceiro punto en alto,  
dilles que se acheguen,  
dilles que discutan.  
Rodas de corenta lonas  
Gasolina, dálles lume!  
Un remolque cheo de pedras  
e unha vella cun fouciño.  
Hai machadas, hai galletas,  
corre o sangue polas veas!  
*Non pasarán (...)*  
E se non se pode vivir  
pola culpa do progreso,  
a próxima tratorada  
hache de ser no Congreso.  
Fabricantes de iogures,  
leite en polvo e desnatada,  
dín que hai demasiado leite  
e agora chámanlle excedentes.  
Dín que hai demasiado leite  
e a algún macho xa lle ferve.  
Baixan as vacas doentes,  
baixan ensinando os dentes!

### **As Garotas da Ribeira: “Nacín alerta”**

Durante moitas décadas cada vez que se acendían as luces do palco –por moi potentes que fosen os focos– iluminaban sempre unha escura realidade: o patriarcado. Tal aconteceu tamén, hai vinte e cinco anos, no bravú, onde a presenza da muller nos conxuntos tamén foi

claramente minoritaria.

Afortunadamente os tempos mudaron ou, mellor, os tempos están a mudar. Diante de tanto agoiro, a música galega viaxa polo mundo nas voces das mulleres. Os proxectos de Mercedes Peón, Uxía Pedreira, Uxía, Guadi Galego, Sés, Rosa Cedrón ou Susana Seivane.

Nesta celebración do bravú cómpre reivindicar uns versos moi fermosos (e pouco divulgados): as letras das Garotas da Ribeira, mostra da forza e da creatividade da cultura galega, mesmo lonxe do país. Viaxemos á Barcelona dos noventa, fervedoiro primeiro do que se chamou entón *música mestiza*. Alí, a carón do Manu Chao, entre artistas alxerianos, colombianos ou brasileiros, campaban dúas rapazas, Sofía Tarela e mais Paola Beir, do Son e Carnota: As Garotas da Ribeira!

*Nesta terra de mulleres  
que carghan coas bestas  
e sementan  
berberechos na ribeira  
e patacas na leira.*

Versos poderosos. Anuncio das profundas transformacións, revolución das mulleres, que nos últimos anos se ían vivir na música popular galega.



Non é este o lugar para facer un comentario de texto. Si, para reivindicar con esta letra o talento das súas autoras. Bravú en Barcelona, As Garotas da Ribeira:

*Nacín alerta  
coa boca aberta*

cheguei a este mundo  
chorando  
pero contenta.  
Nacín sen tetas, sen coletas  
sen os fíos dunha marioneta  
respirando aire puro  
e caghando duro.  
Nesta terra de mulleres  
que caghan coas bestas  
e sementan  
berberechos na ribeira  
e patacas na leira  
levan nos ollos  
un sol que non queima  
e na boca  
un limón maduro.  
Velaí as tes:  
caghando duro  
mazando sen erguer o puño  
atando e desfecendo nudos.

Eu nacín nun punto  
entre o cerebro  
e a castaña  
nacín dunha empanada  
coa que quero alimentarte  
para que non che falte  
pero este corazón  
se non se come  
non se parte  
eu  
quero alimentarte  
darche  
o pracer de que nos piquen  
os pementos,  
a choiva, os grelos  
este peito de inverno  
da miña boca  
aromas de moitas sopas  
eu  
quero alimentarte  
enghordarche  
destas mans  
con viño  
e boroa  
e queixo de tetilla  
e nunha noite queda  
apertarte coma un polbo



*tralas restras de allos  
da porta da cociña.*

Sofía Tarela



### **Despedida**

A aparición do bravú foi unha anomalía. Unha irrupción inesperada que rachou dende abaixo, dende a creatividade da xente nova, o discurso mediático dominante. Ese que lle negaba á lingua galega a súa presenza no rock e, en xeral, en calquera xénero de música emerxente.

Nos anos corenta do pasado século, un poeta novo de Outeiro de Rei sentiu a necesidade de crear unha poesía en galego que chegase a ser realmente popular. E despois de tres libros de corte existencial *Muiñeiro de brétemas*, *Advento* e *Morrendo a cada intre*, publicou *Terra Chá*:

*Non canta na Chá ninguén,  
por iso o meu carro canta.*

Chamábase Manuel María. Os seus poemas acadaron unha inmensa difusión. Moitos deles (“O Cuco”, “O Aradiño”, o propio “Carro”), chegaron a ser canción –como el soñou–, e seguen hoxe a soar.

Naqueles anos noventa, un fato de grupos de xente nova sentiron unha necesidade parecida. Mesmo foron quen de articularse e crear un xénero que había servir de canle e referente para outros artistas que viñeron despois.

Grazas ao bravú temos un interesante testemuño sonoro do que acontecía naquela Galiza dos noventa: dos seus conflitos, dos seus problemas. Só un verso dos Papaqueixos, abonda como exemplo:

*Sito Miñanco, preso político*

do seu famosísimo tema “Tekno-trafficante”, asinado por Antón Díaz.

E grazas ao bravú, a cultura popular atopou unha canle para poder expresarse dun xeito contemporáneo tamén en tempo de celebración.

Acudo a un talento de Ourense, Ico, vocalista do grupo Lamatumbá primeiro, agora do Sonoro Maxín. Medrou tomando refrescos na Palleira do Cuco de Velle, templo da música mestiza (mesmo antes de ser inventada tal etiqueta). A súa vida artística é a consecuencia lóxica do que alí tal aprendeu: sublimar en clave galega os impulsos de calquera latITUDE que realmente o emocionan.

Ico leu nun libro de Eduardo Galeano, *La venas abiertas de América Latina*, estes versos:

*Licor de las verdes matas,  
Tú me tumbas, tú me matas.*

Xa sabes o que aconteceu. Estou certo de que estás a cantaruxar unha melodía. Porque un tempo despois Ico creou unha canción para ponderar ese licor que axunta na súa esencia o mellor da América, o café, co mellor de Galiza, a caña do país. Si, estou a falar dese himno popular, chamado directamente “Licor-Café”.

Insisto, o nacemento do bravú foi un exemplo de esperanza dende a xente para mudar a realidade, tamén en materia de música. Por iso, vinte e cinco anos despois, aproveito este relatorio para expresar a felicidade extrema que me deu ter participado nas orixes desta aventura.

*E de remate...* –xa o dixo Alexandre de Fistera, inventor do fútbol– ...*que continúe!* Só agardo que unha nova fornada de rapazas e rapaces volvan xuntarse onde lles pete, decididos a deixar de ser espectadores e converterse en verdadeiros protagonistas do seu tempo. Afortunadamente –somos un pobo de artistas– nesta fin do mundo seguimos a cantar e crear en galego. E temos paixón a oito, tamén no terceiro milenio, para tronzar o Universo!





## Reflexións sobre a pegada da violencia contra as mulleres nas cantigas da montaña de Lugo

*Branca Villares Naveira*

*No pienses que porque canto  
tengo el corazón alegre  
hago como el pajarito  
que si no canta se muere.*

≈ ≈ ≈

*Delgadiña da cintura  
dices que che cae a saia  
durme comigo unha noite  
xa verás como che para.*

Sendo estas unhas xornadas de tradición oral, pensei máis enriquecedora a interpretación dalgúns cantigas, posto que teño interese en que escoitedes non só o que conto, senón cómo o conto e cómo o canto. Apreciamos as entoacións e as emocións de quen nos fala antes mesmo de aprender a falar. Na oralidade atopamos esa variedade cromática que acaba de dar sentido ás palabras. Parella a esta oralidade desenvolvemos a musicalidade, que nos achega a capacidade para acentuar e enfocar as emocións. Podemos transmitir con ela festa e alegría se fixer falta, mais tamén tristura, desconsolo, dor e pranto..., soidade.

O *lamento* co que abríñ o noso encontro cantábao a señora Amadora (Romeor, Courel) e parécese un bon comezo para centrar o tema hoxe.



Antes ca min moitas mulleres cantaron estes seus *sentipensares* por distintos motivos: a veces para facer a festa, outras veces para transmitir ensinanzas, compartir historias, para exorcizar demos, para chorar... ou para sandarse a si mesmas ou a outras.

### *Texto e contexto*

Sei que hai unha grande diferenza temporal e social entre os contextos nos que se cantaban as cantigas que vos traio e os contextos nos que cantamos esas mesmas cantigas os grupos de música tradicional hoxe en día. A composición e difusión primeira destes versos tivo lugar no contexto da sociedade rural (e agraria) galega do século pasado, e algunhas delas incluso herdadas dos anteriores séculos. E obviamente estes textos son reflexo do seu propio tempo. O ámbito e alcance no que se cantaban era doméstico ou local, mentres que agora expoñemos ese legado en aulas, obradoiros e palestras e subímolo aos escenarios en espectáculos públicos masivos, discos, redes sociais, etc.

Tamén o momento escollido para o canto ten mudado, xunto coa súa propia funcionalidade e finalidade: por un lado tiñamos as músicas propias do ciclo do ano (Nadal, Entroido, Maíos...), dos acontecementos do ciclo vital (como as vodas) ou nas festas locais. Mais o cantar era maiormente algo cotián que acompañaba mentres se realizaban traballos (sega, liño, labradas, cociña, pastoreo...), para arrolar os cativos, para roldar e namorar, nas polavilas das longas noites de inverno, para andar os camiños, para espantar o medo ou a soidade...; algúns eran colectivos mais boa parte destes cantares eran exercicios case íntimos, unha distracción ou unha sorte de mantras para levar mellor unha tarefa pesada ou repetitiva.

Hoxe os grupos de música tradicional recollen, mesturan e arranxan todos eses cantares, e elévanos á categoría de espectáculo audiovisual para amosalos en contextos festivos. Tamén a linguaxe ten mudado cos tempos. Nas vellas coplas apréciase outro xeito de falar: indirecto, metafórico ou mesmo retranqueiro, e combinábanse de xeito natural coplas herdadas con outras improvisadas, compostas para comunicar algo nese momento. Hoxe maiormente facemos reproducións de retallos do que antes se cantaba, e perdeuse totalmente a improvisación e incluso a función de interacción/comunicación ou a capacidade de contar historias. Mesmo debemos ter en conta tamén que se cantaba aquilo que se quería que fora escoitado, que podía ter distintas finalidades e non necesariamente respondía a narracións verídicas.

As sociedades agrarias nas que xurdían estes cantos tiñan unha construción social eficaz que permitía a supervivencia das familias e dos pobos. Nelas as mulleres asumían o seu rol nos distintos momentos vitais: como fillas/nais/avoas, como amas da casa, coidadoras, labregas, criadas..., asumindo tamén as desvantaxes, vicisitudes e/ou agravios que podía comportar a súa condición como parte do seu proceso de empoderamento e supervivencia (propia e colectiva). Non son, pois, estas mulleres figuras pasivas nin pretendemos simplificalas ou reducilas ao papel de vítimas da sociedade que lles tocou vivir.

En síntese, asumamos que estamos a mirar con ollos e criterios de hoxe textos que xurdiron nun contexto doutro tempo. E que na música tradicional facemos un uso destes textos nun contexto radicalmente diferente.

Nun exercicio de honestidade e antes de seguir, vaian por diante varias cuestións:

- A primeira delas é que eu non son experta en temas de xénero. Simplemente son unha muller que canta xunto con outras mulleres. Cantamos o legado das que nos precederon, e falamos constantemente sobre el e as emocións que nos esperta.
- En segundo lugar dicirvos que me limitarei ás cantigas e versos que aprendín da

Montaña de Lugo (maiormente A Fonsagrada, Ancares e Courel), posto que son as fontes musicais das que bebín e o repertorio que máis fondamente coñezo.

- E en terceiro lugar debo aclarar que estas reflexións que vos comparto non son unicamente miñas senón que forman parte dun proxecto máis amplo que levo a cabo, dende hai case tres anos, con moitas das miñas aulas de canto tradicional galego. Chamareinos en diante *grupos de discusión*.

### Os grupos de discusión

Son mestra de canto tradicional galego, e escollín para revisar as cantigas trece das miñas aulas regulares (reunímonos unha vez á semana) de mulleres que cantan:

- 4 aulas da Escola Tradi Oxeito de Lugo.
- 5 aulas da Tradescola de Lugo.
- Aula de Pandeira e canto das Cernellas de Santa María de Bóveda, Lugo.
- Aula de canto e percusión de Son de Cores de Becerreá.
- Aula de canto e pandeireta da Escola municipal Rábade-Begonte- Outeiro.
- Aula de canto dos Xardois en Doiras, Cervantes.

Dúas delas están participadas por homes tamén, mais as outras 11 son unicamente de mulleres. As idades do alumnado están comprendidas entre os 13 e os 84 anos, e temos diversidade de nivel de estudos, de orixe e lugar de residencia (rural e urbano), de estados civís (solteiras, casadas, viúvas, separadas) e mesmo de orientación sexual.

O que motivou este traballo foi achegar dende o noso ámbito un gran de area na loita contra a violencia machista, e tiñamos a intuición de que algúns dos nosos cantos dalgunha maneira normalizaban a violencia que se exerce contra as mulleres:

*Eu caseime na montaña  
cunha muller mocetona  
non se lava nin se peina  
anda feita unha porcona.  
Non sabe fregar un plato  
nin varrer cunha escobela  
un día de cabreado  
varrín a casa con ela  
agarreina por un brazo  
e leveilla á miña sogra:  
—Eiqué lle entrego a súa filla  
que non sabe de cociña  
—A miña filla traballa, que mo dicen os viciños!  
—A súa filla traballa... de noite polos camiños!  
—Borrachín, calavera, sinvergüenza!  
Eso non o dicías tu cando durmías con ela.*

Cantigas coma esta do Incio, que anque polo ton burlón semella unha caricatura en si mesma, causan en nós desacougo e lévanos a cuestionarnos se cantalas ou non. Estaremos a

perpetuar a idea da impunidade da violencia contra as mulleres se seguimos a cantalas?

*O gaitero de Torbolosíño  
perdeu a gaita na monta do liño  
e a muller por lla ir a buscar  
deixou o liño a medio mondar  
Tiruliro matou á muller,  
púxo a en cachos, levouna a vender  
Todos pensabamos que era touciño  
e era a muller do Chiviruchiño*

Cantigas coma esta do Courel, cunha melodía alegre e fermosa mais unha letra que narra un suceso terrible en ton burlesco, volve crear controversia nos grupos de discusión. Causanos risa oíla pero ao mesmo tempo admitimos que non é para rir. Definitivamente acordamos que non nos sentimos cómodas cantándoa; o debate nos grupos continúa e xorden opinións e dúbidas:

- Ninguén se sente responsable da violencia por «cantar o que sempre se cantou».
- «Non é a nosa responsabilidade, nos non as compuxemos».
- Pecamos de repunantes: «Hannos tachar de repunantes... pero se son as cantigas máis divertidas, como non cantalas!»
- Son reflexións sobre temas desagradables «Uf, isto dá moito traballo, moito que pensar», «Nos vimos aquí a cantar e a pasalo ben».

Pero, que criterio seguiremos? Cantas e cales destas cantigas descartaremos? En busca dun baremo que nos guíe para tomar as nosas decisións acudimos á definición e tipoloxías de violencia machista que atopamos na *Declaración sobre a eliminación da violencia contra a muller* da Asemblea Xeral da ONU (1993):

#### *Artigo 1*

*Para os efectos da presente Declaración, por violencia contra a muller enténdese todo acto de violencia baseado na pertenza ao sexo feminino que teña ou poida ter como resultado un dano ou sufrimento físico, sexual ou psicolóxico para a muller, así como as ameazas de tales actos, a coacción ou a privación arbitraria da liberdade, tanto se se produce na vida pública como na vida privada.*

#### *Artigo 2*

*Enténdese que a violencia contra a muller abarca os seguintes actos, aínda que sen limitarse a eles:*

- A violencia física, sexual e psicolóxica que se produza na familia, incluídos os malos tratos, o abuso sexual das nenas no fogar, a violencia relacionada co dote, a violación polo marido, a mutilación xenital feminina e outras prácticas tradicionais nocivas para a muller, os actos de violencia perpetrados por outros membros da familia e a violencia relacionada coa explotación.*
- A violencia física, sexual e psicolóxica perpetrada dentro da comunidade en xeral,*



*inclusive a violación, o abuso sexual, o acoso e a intimidación sexuais no traballo, en institucións educacionais e noutros lugares, a trata de mulleres e a prostitución forzada.*

- c) *A violencia física, sexual e psicolóxica perpetrada ou tolerada polo Estado, onde queira que ocorra.*

### *Artigo 3*

*A muller ten dereito, en condicións de igualdade, ao goce e a protección de todos os dereitos humanos e liberdades fundamentais nas esferas política, económica, social, cultural, civil e de calquera outra índole. Entre estes dereitos figuran:*

- a) O dereito á vida*
- b) O dereito á igualdade*
- c) O dereito á liberdade e a seguridade da persoa*
- d) O dereito a igual protección ante a lei*
- e) O dereito a verse libre de todas as formas de discriminación*
- f) O dereito ao maior grado de saúde física e mental que se poida alcanzar*
- g) O dereito a condicións de traballo xustas e favorables*
- h) O dereito a non ser sometida a tortura, nin a outros tratos ou penas crueis, inhumanos ou degradantes*

De especial significación tamén nos pareceron estes dous epígrafes que atopamos nos textos divulgativos e descritivos sobre violencia de xénero da Secretaría xeral de Igualdade da Xunta de Galicia:

- Menosprezo cara a rapaces ou homes que non se adaptan ao modelo de masculinidade dominante
- Menosprezo cara ás mulleres que non se adaptan ao modelo de feminidade dominante.

Presentados estes textos nos grupos a reacción foi radical: resultou que recoñecemos todos os tipos de violencia, que tiñamos practicamente unha copla para cada epígrafe, e que para a inmensa maioría dos epígrafes tiñamos un ducia de versos e cantigas na nosa cabeza e no noso cancionero.

A violencia é unha estratexia de relación aprendida, como todas as demais. Non é innata nin se exerce por igual contra todos os que nos rodean. Os maltratadores son selectivos no exercicio da violencia: non se comportan do mesmo xeito con quen se senten en posición de superioridade, que con quen identifican como iguais. De aí que nos preocupasen especialmente dúas cousas:

- a) Seguir socializando os homes na idea de dominio sobre as mulleres e na de normalización e impunidade social da violencia contra as mulleres, se cantamos cousas como esta que nos chega dende Pedrafitas:

*Las fatigas de hoy en día, oleanda,  
las sufrimos las mujeres  
esperando a los maridos, oleanda,  
que de la cantina vienen.  
Unos venían borrachos, oleanda,*

*otros venían alegres,  
otros venían diciendo, oleanda,  
mataremos las mujeres!  
Les piden para tabaco, oleanda,  
ellas dicen que no tienen;  
que le has hecho a las pesetas, oleanda,  
mujer que gobierno tienes.*

- b) Normalizar a concepción das relacións afectivo-sexuais dende o control, dominio e satisfacción dos homes. Un exemplo disto é o cantar co que abrimos a charla, cando a voz de muller canta que se sente triste, e a voz de home ante esa afirmación responde:

*Delgadiña da cintura  
dices que che cae a saia  
Durme conmigo unha noite  
xa verás como che para*

Outra pregunta lóxica que nos fixemos nos grupos de discusión foi a seguinte: o feito de que unha agresión ou un maltrato apareza nunha cantiga implica necesariamente a normalización/aceptación da violencia? Pode ser/significar cousas diferentes: unha denuncia, advertencia, unha ensinanza, unha burla ou caricatura... No que coincidimos foi en admitir que implica un adoutrinamento, que ten unha intención moralizante tanto para as mulleres como para os homes. E percibimos que o perpetuamos dalgún xeito ao seguir cantándoas.

Conclúo este apartado recoñecendo que a tónica xeral dos grupos de discusión de mulleres foi botar a vista atrás e falar das súas/nosas vivencias, dos feitos coñecidos a través das historias das súas nais, irmás, tías, avoas, bisavos e veciñas...; esta memoria complementaba e conectaba con moitos dos versos das cantigas. Fómolas intercalando e fiando ata chegar a unha idea: as mulleres sufrían (e sofren) a violencia do seu contorno dende que nacen ata que morren.

Sei que esta particular metodoloxía de traballo e esta mestura de sentimentos e memorias cos rexistros das cantigas crea un nesgo e réstalle rigor científico a esta análise e a todo o traballo. Mais o proceso foi tan enriquecedor e sandador para todas nós, e as reflexións sobre este tema semellan tan necesarias, que coido que é digno de ser contado.

### **A violencia contra as mulleres no romanceiro vulgar**

Atopamos historias de sometemento e violencia contra as mulleres practicamente dende o propio nacemento. As primeiras delas teñen lugar no propio fogar, e veñen de man das persoas máis próximas:

*Un día la niña sintió  
que el padre la miraba,  
y riendo le decía  
cada día estás más guapa.  
Un día el infame padre  
llevado por la ilusión,*

*olvidando que es su hija  
le declaró la intención.  
Si aceptas lo que te digo  
pra ti todo el capital,  
y si me dices que no  
hoy lo vas a pasar mal.*

Este romance que vos canto leva por título “En la provincia de Córdoba” e forma parte do romanceiro recollido no Courel.

Nestas zonas da montaña luguesa cantábase moito tamén distintas versións do Romance de Altamara, que violada polo irmán sufriu polas súas queixas o desprezo de seu pai, que a botou da casa meténdoa a monxa; tamén temos o crime de Santa Marta, no que o curmán asalta, viola e asasina a súa curmá que está alindando, sendo ela apenas unha meniña; temos o romance da filla que matou a nai por tela prostituído dende nena; temos a Delgadina en múltiples versións, que foron encerradas de por vida por non ter amores aceptados pola familia para casar; tamén temos diferentes versións da cristiá cativa, que foi secuestrada (e nalgunhas variantes abusada dende nena). Incluso en romances máis divertidos e festeiros como o famosísimo Manuel do Campo, indirectamente saen malparadas nada menos que oito mulleres:

*Manuel do Campo cando era pequeno  
a primeira moza deixouna cun neno.  
Cando era novo foi tunar a Mieres,  
regresou pra casa con sete mulleres.  
Morreulle unha pero el non ten pena  
porque inda lle queda a media docena.  
E pasou o tempo e entre unhas e outras,  
de fame e desgustos morréronlle todas.*

para finalmente namorar dunha burra, e acabar matándoa tamén por celos doutro burro!

O romanceiro é moi abondoso en longas historias de terribles abusos a mulleres, pero posto que nesta xornada nos acompaña José Luís Forneiro, centrareime noutro tipo de cantigas e nas coplas.

Non quixera pechar este apartado sen resaltar que atopamos neste xénero as máis fermosas melodías e ornamentacións vogais, e tamén ritmos amalgamados e métricas menos usuais. Todos estes elementos fan os romances moi atractivos a nivel musical, e sen embargo apenas son escollidos polos grupos de música tradicional para os seus repertorios, pese a permanecer aínda hoxe na memoria de moitos habitantes da montaña.

## **Coplas e cantigas que reflexan a violencia contra elas seguindo o ciclo vital das mulleres**

### **De mociñas**

Medraran na súa casa ou foran enviadas a servir a outras, o certo é que atopamos versos que falan de sometemento, abusos, acoso e agresións ás mulleres dende nenas. Estes versos



chégannos da Fonsagrada, da man de Florencio, o cego dos Vilares:

*O señor cura miroume  
dixo que xa era galana,  
señor cura, tiruliro,  
a usté non lle importa nada.  
I eu non queiro, eu non queiro.*

*O amo e maila criada  
foron ver os cabritiños,  
tira á criada de espaldas  
e o amo cae de fuciños.  
I eu non queiro, eu non queiro.*

Dende nenas, aconséllaselles prudencia e que se garden de expoñerse aos homes. Cóutaselles a liberdade de andar soas e son educadas no medo a verse expostas aos homes.

*María se vas á herba  
cerra ben a porteleira,  
que teño un xato no prado  
quere entrarche na trabeira.  
I eu non queiro, eu non queiro*

Díselles, tanto nos romances como en mil estrofas, que se sofren a agresión dun home, por acción ou omisión a culpa vai ser delas.

*Si vas á botica  
non vaias sola,  
mira que o boticario  
gasta pistola.*

≈ ≈ ≈

*Mi madre no quiere que vaya al molino  
porque el molinero se mete conmigo,  
se mete conmigo, me rompe la saia  
también el vestido,  
mi madre no quiere que vaya al molino.*

En diversas cantigas ancaresas, como estas xotas que vos presento, as advertencias toman forma de retrouso, repetido insistentemente ás mozas que van atopar moitos homes dispostos a agredilas. Mais non lle din nesas retrousos aos homes que deixen de agredir e abusar das rapazas, só lles din a elas que se coiden.

*O carballo da Portela*

*abanea mais non cai,  
así fai a boa moza  
que se guía por seu pai.*

Viven as mulleres sometidas a un dobre control social: deben defender a súa honra (que a efectos prácticos vén sendo o seu virgo), mais tamén a honra da casa á que pertencen, que pasa por conservaren as mozas da casa a súa. As mozas deben coidar do que son pero sobre todo do que aparentan ser, para non caer en murmuracións. Deben facer gala de mesura e discreción:

*Ai nena que estás na ventana  
non seas tan ventanera,  
ai una cuba de buen vino  
no necesita bandera.*

≈ ≈ ≈

*Cuando vayas tu a por agua  
ten cuidao non resbalar.  
que después te critica la gente  
si vas a la fuente, que trailalalá.*

≈ ≈ ≈

*Si quieres que yo te quiera  
rodéate de romero,  
para quitarte las manchas  
de quien te quiso primero.*

Isto nada ten que ver con que realmente tiveran ou non relacións afectivo-sexuais, senón co feito de que fora sabido, de estar na boca da xente.

Cando se fala do virgo das mozas, a elas frecuentemente se lles fai este tipo de recomendacións:

*Cantai nenas e bailai,  
alegrai o mundo enteiro,  
que a que non canta nin baila  
é a que o dá primeiro.*

En cambio para os mozos, a consideración é outra: ser quen de levarlle o virgo a unha rapaza é motivo de fachenda e orgullo:

*Esta noite e maila outra,  
e maila outra pasada,  
abalei unha pereira  
que nunca fora abalada.*

O mesmo acontecemento apetecible para ambos, mesmo sendo consentido e desexado, é socialmente considerado como un logro encomiable na vida dun home e unha desgraza terrible na vida dunha muller.

As proposicións sexuais que as mozas recibían podían rematar consentindo ou non. Son moitas as coplas que falan de que, se a resposta era negativa, os mozos non adoitaban tomalo a ben: «Mal se fas, peor se non fas».

*Esta noite hei dir aló,  
terás as pernas lavadas;  
heime de meter entre elas  
aunque sea a puñaladas.*

≈ ≈ ≈

*Eu pedinllo a unha nena  
na sombra dunha carqueixa,  
eu pedinllo i ela deumo  
daquela non teño queixa.*

≈ ≈ ≈

*Ai, Maruxiña por Dios dáme un bico,  
tanto cho quero que xa non me explico,  
pois non me marcho hastra que mo deas,  
mira que berro, ten quedas as mans.  
Por que non mo das? Xa podes largar!  
Marica contigo non volvo falar  
—Pois non volvas máis, xa podes marchar!  
Marica contigo non volvo falar.*

### De casadas

Todos estes traballos e moitos máis pasaban as mozas antes de se casar. Analizado dende os tempos de hoxe pode parecer que a meta era o casamento, e que unha vez nel remataran as penurias para as mozas. Pero o certo é que os matrimonios eran un contrato social vantaxoso e necesario para a supervivencia das casas familiares, e pouco ou nada tiña que ver coa idea do amor romántico que hoxe impera. Asumilo como necesario non invalida o sentimento de amargura das mulleres que moitas veces se retrata nas cantigas dos casamentos. Non temos mais que escoitar a maioría das melodías dos cantos de voda que ata nos teñen chegado:

*Despídetete niña hermosa  
de la casa de tus padres,  
hoy es el último día  
que de ella soltera sales.*

≈ ≈ ≈



*Ya está el novio esperando  
a la puerta de la iglesia,  
por un sí que dio la niña  
entró suelta y salió presa.*

As mulleres ás veces casaban para fóra, e ese distanciamento do fogar sumado a que pasaban a estar baixo o mandato do seu home e tamén doutra muller –a sogra– podía resultarlles unha pesada carga:

*Una casadita de lejanas tierras  
con la escoba barre, con los ojos riega,  
con la boca dice Quien fuera soltera.*

≈ ≈ ≈

*Mole, mole molinera,  
que descolorida estás,  
desde el día de tu boda  
no has parado de llorar.*

Ficaran na casa ou marcharan, o sometemento ao seu home podía levar parellos actos sexuais non desexados (mesmo que foran consentidos), e tamén violencia física e/ou verbal. Era asumido tanto polas mulleres como polo seu contorno:

*Casadiña de tres días,  
quen che roubou as cores?  
Levoumas o marido  
por baixo dos cobertores.*

≈ ≈ ≈

*O home para ser home  
ha de ter un pau na porta,  
para petarlle á muller  
se lle pon a cara torta.*

O matrimonio era asumido como necesario por todas as partes implicadas (parella e familia) e especialmente na vida das mulleres como unha vía de empoderamento: soportando ese sometemento acadarían a máis longo prazo un empoderamento: serían nais e pertencerían a unha casa acabando por gobernar como amas. Dalgún xeito asumían certos calvarios como necesarios, chegando a negar/renegar da mala vida dos primeiros momentos do matrimonio:

*Casadiña de tres días  
xa che deron unha tunda,  
non llo digas ás solteiras  
senón non casa ninguna.*

≈ ≈ ≈

*Casadiña de tres días,  
quen che roubou as cores?  
Nin casada nin solteira  
nunca chas tuven mellores.*

Mais se o matrimonio resultaba pracenteiro para a muller, tamén era digno de mención:

*Alameda ben plantada  
sempre parece arboleda,  
a muller do bo marido  
sempre parece solteira.*

Independentemente de que foran solteiras ou casadas, as murmuracións de índole sexual, con razón ou sen ela, perseguían sempre as mulleres. As infidelidades, como o foran as relacións prematrimoniais, para eles eran unha fachenda a cacarexar, e para elas unha deshonra pola cal podían merecer os máis terribles castigos:

*Ven bailar Carmiña  
e mais trae o neno;  
anque non son pai,  
axudei a facelo.*

≈ ≈ ≈

*Carmeliña, Carmeliña,  
que fixeche desgraciada?  
Por unha mala durmida  
deixache de estar casada.*

Había oficios e traballos que podían desenvolver as mulleres, mais eran especialmente deostados. Panadeiras, costureiras e muiñeiras son protagonistas de infinidade de coplas que as asocian, con razón ou sen ela, á promiscuidade, infidelidades e mesmo prostitución.

*Aquella panadera tiene tres nombres:  
Panadera, borracha y amiga de hombres.*

≈ ≈ ≈

*Muller gaiteira,  
borracha, bruxa ou meiga.*

≈ ≈ ≈

*Costureiras non as quero,  
se mas dan tiro con elas;  
canto pícaro hai na calle  
durme na cama con elas.*

Estas mulleres que desenvolvían traballos fóra da súa casa, que gozaban de certa autonomía, manexaban cartos e tiñan tratos con outros homes sen a presenza do seu, eran obxecto frecuente de murmuracións e burlas nas cantigas:

*A muliñeira da costa de Meira  
de día coce e de noite peneira;  
érase o estilo daquela terra  
de peneirar de noite sen vela.  
Ai moliñeira, se ques que te espulgue,  
cérrame a porta e acúdeme el lume.  
—I eu por un cuarto mátoche a gana,  
e que non quede un palluco na cama.*

A súa aparente accesibilidade facíaas desexadas polos homes, como evidencia o remate desta cantiga:

*Vengo de moler, morena, de los molinos de arriba,  
dormí con la molinera, no me cobró la maquiá.  
Vengo de moler, morena, de los molinos de abajo,  
dormí con la molinera, no me cobró su trabajo.  
(...)  
Que polvo tiene el camino, que polvo la carretera,  
que polvo tiene el molino, que polvo la molinera.*

Esta condición de ser mulleres desexadas polos homes facía a vida moito máis complicada a estas mulleres, e algunha coplas reflexan a crueza deste sentimento:

*Costureiriña bonita  
eu non a quixera ser,  
a mazá coloradiña  
todos a queren comer.*

### **As criadas de servir**

Como xa mencionamos, polas circunstancias económicas moitas mozas eran enviadas como criadas servir a casas de fóra dende nenas. Sendo mulleres e sen protección, frecuentemente eran obxecto de todo tipo de discriminacións, abusos laborais e tamén sexuais.

Unha especial mención merecen as coplas de *curas e criadas* pola enorme cantidade delas que atopamos, e tamén por estaren presentes en distintos romances: o cura que empreña a criada e logo esta négase a desfacerse do fillo; os fillos do señor cura que chaman ao pai *señor tío*, etc. Case sempre en ton cru e burlesco aparecen retratadas estas mulleres sometidas á figura



do cura, aos seus mandatos e caprichos:

*O cura cando vai fóra  
déixalle dito á criada:  
veña tarde ou veña cedo,  
déitate na miña cama.*

≈ ≈ ≈

*O cura vendeu a besta  
por non lle dar a cebada,  
agora vai ós enterros  
dacabalo da criada.*

### As vellas

Se ser muller adscribía a baixa consideración social, chegar a ser unha muller vella merecía aínda máis baixa consideración porque xa non son fértiles, se cadra enviuváron, xa non levan o goberno da casa, etc. Son obxecto de todo tipo de burlas, desprezos e difamacións:

*Unha vella no tempo dos mouros  
fixo da cona unha praza de touros...*

≈ ≈ ≈

*Unha vella nos tempos de antes  
fixo das tetas un par de tirantes...*

≈ ≈ ≈

*Unha vella por falta de macho  
meteu na cona o rabo do sacho...*

≈ ≈ ≈

*Unha vella por foder arrimóuselle ó gaiteiro....*

≈ ≈ ≈

*Unha vella da cabeza branca,  
dun peido levantou a manta...*

≈ ≈ ≈

*Morreu miña sogra, paríume unha vaca...*

## Excepcións e cantigas que non entran nesta análise

Nesta análise das nosas músicas tradicionais temos en conta que hai datas do ciclo do ano ou intres na vida social nos que están permitidas moitas licenzas para o escarnio. Así pois, na análise realizada non entramos a valorar os textos das cantigas correspondentes a:

- Contextos festivos acoutados: Entroido, Nadal, Maio criticón, etc.
- Parrafeos (tipo desafío): ducias de coplas espontáneas e burlonas nas que adoita haber un *quid pro quo* no que as dúas partes cometen excesos verbais atacando a honra, usando lugares comúns tanto de homes como de mulleres, e posibilidade de resposta dun bando para outro.
- Os brindos, regueifas de vodas e outros cantos improvisados.

Inda así, comentemos sucintamente que resulta significativo o mal paradas que saen as mulleres con respecto aos homes. Mentres elas lles cantaban:

*Agora veu unha orde  
que non pode estar mellor,  
mete-los homes no forno  
e chamar o capador.*

...eles tiñan elaborado un extenso argumentario nesta entroidada titulada “A capa das mulleres” cantada no Courel:

*(...) las que sean buenas mozas,  
obedientes con sus padres,  
esas no las caparán,  
las dejarán pra ser madres;  
las que sean vanidosas  
y usando muchas pinturas,  
esas tendrán que aguantarse  
su tremenda capadura. (...)*

Incluso nun contexto festivo como son os cantares de reis no Nadal, para facer burla dun home por avarento fáiselle escarnio a conta da súa muller:

*Cantámosche os reis, guedellos de cabra!  
cantámosche os reis, e non deches nada!  
A cocha cománcha os lobos,  
...e a muller fódanCHA todos!*

Sen saber moi ben en que epígrafe encadrara, non quixera rematar a miña exposición se falarvos da figura da Basilisa: muller irreverente e descarada que ten multitude de coplas e versións de cantigas en toda a montaña. Seguramente non foi unha muller real, mais destaca esta muller desinhibida sexualmente que desafia os homes deixándoos en ridículo, e que finalmente –segundo a versión que escollamos– acaba por ser ela mesma ridiculizada en innumerables versos:

*Basilisa no baile dixo en voz alta:  
se me gustan os homes é pola gaita.  
O patrucio contesta con voz moi fina:  
Se che gusta a gaita toma a miña.  
Basilisa contesta con voz airada:  
A túa non a quero, que é moi delgada!  
O patrucio contesta moi enfadado:  
Desde que me la viste me ha engordado. (...)*

*A Basilisa nel baile le vino el gusto,  
hay que verle las bragas como las puso. (...)*

*(...) Basilisa no baile díxolle ó bispo:  
Se non bailo co frade, mecagoencristo. (...)*

*Basilisa nel baile calleu de lado,  
se le viu el fandango todo pelado. (...)*

## Conclusiones

O propio proceso de debate sobre como percibimos a pegada da violencia contra as mulleres nas cantigas, ben nos grupos de discusión ben en foros coma este, xa é un fin en si mesmo: non se persegue un xuízo de valor senón unha reflexión individual e colectiva. Mais algunhas cuestións penso que ficaron claras para nós, e quero compartilas:

1. O feito de que unha cantiga ou verso reflecta violencia contra as mulleres non é por si motivo para censurala, posto que:
  - Valoramos o feito de que alguén considerara que o coñecemento de tal suceso merecía unha recensión e repercusión, e que para iso se tomase o traballo de fiar unha narración, axeitarlle unha melodía e métrica para convertelo en canción. E por suposto, que o pobo decidira popularizala, espallala e facela perdurar cantándoa e variándoa.
  - Entendemos que descoñecer e/ou desnaturalizar os contextos das cantigas nos impide comprender a súa finalidade. Poderíamos dicir que a cuestión é reformular o uso que hoxe en día lle damos a este legado.
2. Pensando na achega que dende o ámbito da música tradicional podemos facer para erradicar a violencia contra as mulleres, non parece construtivo nin veraz presentar as mulleres como vítimas pasivas fóra do seu contexto: elas atoparon a maneira de manexar as situacións vividas e os seus sentimentos. Atopamos nas cantigas un amplo abano destes sentimentos, tanto positivos (felicidade, humor, amor, alegría, esperanza, compaixón, etc.) como negativos (desesperanza, hostilidade, medo, tristura, soidade, frustración, celos, etc.). Cada un ten xogado o seu papel.
3. No contexto actual de loita pola igualdade parece importante e urxente unha maior participación das mulleres na análise, ensino e divulgación deste patrimonio oral maiormente feminino, pois é evidente a ausencia da súa perspectiva. Tamén se nos fai



preciso o recoñecemento das figuras de todas aquelas mulleres que mantiveron vivo este legado e que xenerosamente o transmitiron a investigadores e compiladoras.

Atopamos escaso coñecemento e recoñecemento de nomes propios de mulleres en ambos campos.

4. Este proceso de reflexión debería formar parte doutro máis amplo entre os axentes culturais sobre que fórmulas empregaremos para presentar o legado da nosa tradición oral musical ao público xeral, e tamén nas escolas de música tradicional.

Por demasiado tempo temos empregado o modelo de foto fixa para presentar estampas costumistas e falsos contextos nos que fiar as músicas que decidimos divulgar. Todo isto fainos esquecer a frescura, espontaneidade e liberdade que tiveron os nosos antecesores no uso da música, e teimamos en reproducir e imitalos nos sucesos en vez de estudar e imitalos nos procesos.

5. Non quixera rematar sen antes comentar algunha das resolucións que xurdiron dende os grupos de discusión que se conformaron nas miñas aulas de música a partir destes debates:
  - Nun primeiro momento adoptouse o compromiso de deixar de cantar algúns versos e cantigas por consideralos ofensivos e denigrantes.
  - Logo levouse a cabo un proceso de busca para atopar coplas e cantigas que falaran de valores positivos que si nos apetecía espallar, e que especificamente tiñan que ver co empoderamento feminino, cos coidados ou o respecto.
  - En último lugar, e pese a que sempre se nos convida a compartir as nosas músicas en contextos festivos, decidimos asumir que non só as cantigas e melodías alegres son dignas de ser cantadas. Pulamos por recuperar a función comunicadora da música: temos un amplo abano de historias e sentimentos que expresar, de antes e de agora.

E seguiremos andando o camiño.

## Bibliografía

- “Declaración sobre a eliminación da violencia contra a muller”, Asemblea Xeral da ONU, 1993
- “Que é a violencia de xénero?”, Secretaría xeral de Igualdade da Xunta de Galicia, en [igualdade.xunta.gal/gl/content/que-e-violencia-de-xenero-0](http://igualdade.xunta.gal/gl/content/que-e-violencia-de-xenero-0) [consultado o 17/12/2019]
- Martínez Tornos, E., Bal y Gay, J. *Cancionero Gallego*. Fundación Pedro Barrié de la Maza 2007.
- Foxo, X. L.: *Músicas do Courel. Cantares da Serra. Volumes I e III*. Gráficas Lar, Santa Mariña, 2009.
- Santamarina, A. e Schubarth, D.: *Cancioneiro Popular Galego*. Fundación Pedro Barrié de la Maza, Coruña, 1988.

## Outras referencias

Recollidas de campo de Rivas, X.L., Mato, J, Iglesias, B. e Parga, J. localizadas no Arquivo do Patrimonio Oral Inmaterial (APOI) do Museo do Pobo Galego.

Recollidas de campo realizadas na Fonsagrada, Cervantes, Navia, Taramundi, A Pontenova, Baralla, Pedrafito do Cebreiro, Folgoso do Courel, O Incio e Triacastela por Villares, B., Fernández, J. J., Pérez, C., Iglesias, X., Rodríguez, I. , Pintor, P, Castro, A., Novo, T. e os colectivos de música tradicional A.C. María Castaña de Lugo, A.C. Reviravolta de Lugo e A. C. A Volta do Agro de Lugo.



Luis Seoane, *Músico fronte ao mar* (1950)  
Óleo sobre táboa, 60 x 50 cm. Colección de Arte ABANCA



## Os camiños incertos da canción. Lingua e música popular no século da globalización

(mesa redonda)

*Modera: Lois Pérez*

*Participan: Xurxo Souto Eiroa e Branca Villares Naveira*

Unha vez presentadas as persoas que participan na mesa e o tema a tratar, convidáanse as relatoras e asistentes a intervir, preguntar e opinar canto e cando consideren oportuno, e o moderador abre directamente a quenda de intervencións dende o público, dado o ambiente de participación que se respira.

### **Intervención dende o público**

Unha das asistentes pregunta por ese rumor que parece existir de querer declarar as verbenas como ben de interese cultural, contraponendo a esta intención a contribución que a verbena fai, en moitas das súas expresións, a perpetuar os estereotipos de xénero e a discriminación da muller: ocupación do espazo escénico, concepción dos roles nas tarefas do fogar durante a celebración da festa...

### **Intervención de Branca Villares e Xurxo Souto**

Branca Villares afirma que a porcentaxe de música popular galega feita por mulleres é moi superior á feita por homes. Xurxo Souto intervéñe e afirma que están de acordo e incide no dito no seu relatorio: que a música que os focos iluminaban nos palcos estaba copada por homes, sendo historicamente feita na súa inmensa maioría por mulleres. Reflexiona polas cancións que aprenden as súas fillas nas clases de música tradicional e as



contradicións que comporta e que debemos ir resolvendo. Pon de exemplo os versos

*Nena do pano amarelo,  
nena do pano amarelo,  
se te collo non sei que che fago...*

cantados polas crianzas. Fala de que é precisa unha visión crítica da cuestión; pon de exemplo o bocio, que é moi galego pero que a el non lle gusta nada; bota man desta cuestión para fiar un razoamento que alude á agresividade e a violencia de moitas cantigas e ao que sempre se considerou moi bo da nosa tradición oral, e volve á necesidade dunha visión crítica. Fala tamén do proxecto *Músicas galegas ilustradas*, obra da baixista de Zénzar, Laura Romero, froito da súa experiencia neste sentido, e da falta de mulleres protagonistas na música tradicional galega.

### **Intervención dende o público**

O interveniente reflexiona sobre o que está a acontecer xusto no momento, a reflexión que comporta unha reeducación.

### **Intervención de Branca Villares**

Branca Villares fala de que esa música estaba presente na sociedade rural en todos os momentos: cando se ía co gando, cando se ía aos lavadoiros... E como isto, plenamente instalado a través do tempo, resulta realmente difícil de reorientar. Comenta unha recollida sobre unha copla e a análise da mesma, ilustrando a necesidade tamén de contextualizar a recollida e os contidos do que se canta. Fala tamén de que este tesouro é algo que se pode modelar e adaptar a unha nova conciencia, conservando os motivos, os ritmos e as músicas, pero facendo avanzar outras cuestións.

### **Intervención dende o público**

Antonio Reigosa incide tamén nesta cuestión e reivindica o carácter dinámico e volúbel da tradición oral, a cualidade que posúe de ser transformada e o desexábel que é que esta circunstancia se aproveite.

### **Intervención de Xurxo Souto**

Alude a unha frase, atribuída a Gustav Mahler: *A tradición é a transmisión do lume, non a adoración da cinza*, e volve incidir neste aspecto salientado previamente por Reigosa e Villares.

### **Intervención de Antonio Reigosa**

Alude aos versos de “Unha noite no muíño” e analiza os aspectos asociados ao patriarcado que se derivan. Afonda nun aspecto non sempre presente neste tipo de reflexións: a persoa recompiladora recolle contidos ou materiais, pero non recrea contextos.

### **Intervención de Branca Villares**

Afirma que intúe que estamos perdendo unha enorme riqueza da tradición oral, dado que na súa meirande parte estívose historicamente recreando a parte máis achegada aos valores do

patriarcado.

### **Intervención do moderador**

Alude a que a pretendida sacralización da tradición oral que deriva en certo inmovilismo, no que ten de arte, que o ten, dalgún xeito traizoa a propia esencia da arte, isto é, a súa continua transformación, e que resulta estimulante a incitación por parte das intervenientes a romper con esta concepción.

### **Intervención de Branca Villares**

Fala da necesidade de cobrar conciencia do inmenso exército que somos, da enorme variedade de actividades e manifestacións que están a ter lugar no país e que están a promover unha valiosa recuperación do noso patrimonio inmaterial, nomeadamente no musical.

### **Intervención de Xurxo Souto**

Fala dos prexuízos que historicamente se manexaron sobre as persoas galegas, sobre o seu suposto carácter aburrido e pola incapacidade para gozar e facer a festa. Pero pon de relevo que hoxe en día, nas cidades, a afección polas manifestacións tradicionais e tamén o formato idóneo de certos festivais galegos, que promoven a participación activa da xente –fala de Cans, Pardiñas, Revenidas no seu tempo...– constitúen unha experiencia *total* nun sentido inclusivo e democrático, aberto a todas as franxas de idade e que reflicte o sentido primixenio da nosa festa tradicional.

Pregúntase que música é a que se fai no país que interesa polo mundo adiante. E contéstase a si mesmo: a música feita en galego por mulleres galegas. Alude a Sés, Mercedes Peón, Uxía... Artistas que andan polo mundo adiante e son celebradas alí onde van. O carácter universal da nosa lingua.

### **Intervención dende o público (Eva María Teijeiro Suárez)**

Dá os parabéns e comenta as súas notas; alude a unha cultura do descoñecemento á que se nos induce; comenta que a tradición oral non escapa doutras manifestacións artísticas que se producen ao abeiro dun sistema claramente patriarcal; opina que é necesario afondar no seu coñecemento e difusión dende un papel crítico e emancipador. Rescata unha parte do relatorio de Dorothe Schubarth e opina que o interesante é acadar esta emancipación efectiva da cidadanía en contacto con este patrimonio, no que todas temos parte de responsabilidade.

### **Intervención de Xurxo Souto**

Fala do noso discurso propio e creador e cita a Luís Seoane e o seu discurso de realización e de reivindicación da identidade. Fala da necesidade de romper os tabús e contraponer á concepción nociva de *éxito* o concepto de creatividade e goce colectivo da tradición oral, do baile tradicional.

### **Intervención do moderador**

Propón ironicamente unha petición de carácter transcendental e intelectual; que talvez haxa xente profana entre o público que descoñeza como era aquela peza dos Papaqueixos de “Sito Miñanco, preso político”.

### **Intervención de Xurxo Souto**

Alude ao carácter icónico que adquiren pezas aparentemente intrascendentes.

### **Intervención musical de Xurxo Souto, Cris Asenjo e Ricardo Casás (dos Papaqueixos)**

Interpretan “Licor café”, de Lamatumbá.





Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, *Xa que non se pode falar, tocáremos* (1922/24)  
Tinta sobre papel, 34,2 x 23,7 cm. Colección de Arte ABANCA



## Transmisión oral na música tradicional no século XXI: A Tradescola de Lugo e a Asociación de Gaiteiros Galegos

(sesión práctica)

*Alumnado e profesorado da Tradescola, Escola de Música Tradicional (Lugo)*

### Intervención de Xaneco Tubío

Tras o saúdo e agradecementos polo convite, Xaneco Tubío, presidente da Asociación de Gaiteiros Galegos, o colectivo responsable da xestión da Tradescola que leva xa dez cursos traballando, comenta que a Asociación de Gaiteiros Galegos nace nos anos 70 do século XX na vila de Ortigueira, onde se xuntaron gaiteiros, artesáns e xente preocupada polo rexurdir do noso folclore, especialmente polo quefacer dos gaiteiros e o mundo da gaita.

Alí estaban Antón Corral, o vello Seivane, Os Rosales, Os Montes, de Lugo, os de Treboada, Antón Castro e xente que hoxe é moi significativa no mundo da música tradicional. Sen eles este mundo da gaita seguramente sería outra cousa.

Viron a necesidade de xuntarse e crear unha asociación para, recalaban, a dignificación da música dos gaiteiros. Lembra que daquela aínda existía a ditadura, e a figura do gaiteiro estaba moi deostada socialmente.

Máis tarde, na década seguinte, rexistrárase como asociación con entidade xurídica. Daquela, polos anos 1987-1988, a Consellería aínda non tiña as competencias e o secretario da asociación, Mingos, tivo que ir ao ministerio selar os estatutos; aínda non era posible selar os estatutos dunha asociación de ámbito galego.

Levan máis de trinta anos non só atendendo gaiteiros e gaiteras senón, como xa se dicía nos estatutos fundacionais, tamén prestando atención a toda a xente, tocara ou non tocara, da música e do baile tradicional do país, fose profesional ou afeccionada, para que fosen útiles á sociedade destes tempos.

A actual directiva da Asociación considera que a música e o baile de tradición, despois do idioma, son a expresión popular máis popular e colectiva de calquera pobo diferenciado do mundo. Iso tamén o din escritores e poetas como é o caso de Manuel María –a quen Xaneco Tubío coñeceu de neno– que di, máis ou menos, que os galegos inventamos a gaita para comunicar os sentimentos que con palabras non eramos capaces de expresar. Iso é a música tradicional.

### **As orixes da Tradescola**

Hai máis de dez anos a Asociación de Gaiteiros Galegos propón á Deputación de Lugo, e mesmo á Xunta de Galicia, a creación dunha escola de música tradicional en Lugo.

A Asociación de Gaiteiros Galegos colaborou coa Fundación SondeSeu de Vigo nun estudo co que se pretendía saber en cantos lugares de Galicia se impartían clases de calquera disciplina (gaita, tambor... de todos os instrumentos ) de música e de baile tradicional. Isto foi arredor de 2008. O resultado sorprendeu a todos, está publicado nun Libro branco do ensino na música tradicional en Galicia, e dicía que en toda Galicia había arredor de novecentos centros onde se impartía algunha das disciplinas da música ou baile tradicional, seiscentos e pico profesores que vivían de dar esas clases e arredor de vinte e catro mil alumnos. Un dato sorprendente, moi positivo, o de comprobar a gran cantidade de xente que estaba implicada no mundo da música tradicional.

Nese estudo no que colaboraron viron que Lugo era a provincia que menos centros e en que menos lugares tiñas a oportunidade de aprender a tocar calquera disciplina. Iso foi o que o animou a elaborar un proxecto para poder crear unha escola como a Tradescola, unha realidade hoxe plenamente consolidada.

Desde os seus inicios foron moi conscientes de que non deberíamos competir con toda esta xente que hai polo país traballando e pulando para que a música tradicional estea viva e sexa útil na sociedade actual, eses colectivos e asociacións que aman o país e que colaboran para que os máis pequenos teñan oportunidade de aprender a tocar ou bailar. Mais tamén descubriron nese estudo que as subvencións non chegaban ao trinta por cento e que só unha pequena parte do profesorado, un vinte e tantos por cento, cobraba dun xeito legal: seguridade social, dereitos laborais... Iso, en resumo, di que a maior parte da xente que mantén esas escolas fáino poñendo cartos do peto. Mercando instrumentos, pagando clase e profesorado..., e que a administración cumpre un papel, ao seu entender, cativo.

Uns anos antes a Deputación de Pontevedra patrocinara unha banda do estilo da de Ourense e eles elaboraron un proxecto educativo incluíndo todos os instrumentos dos que se empregan na música tradicional e presentárano na Deputación. En Pontevedra non saíu adiante (saíu outra cousa que era a Banda de Gaitas da Provincia de Pontevedra) pero adaptárono á circunstancia de Lugo. Parecíalles que en Lugo podía ter moita acollida esta escola porque Lugo ao longo da historia, polo viva que está a nosa tradición, é unha das provincias máis importantes.

Case todas as agrupacións folclóricas de Galicia levan repertorio da montaña de Lugo. No que é a construción de instrumentos Lugo foi fundamental e cre Xaneco Tubío que non hai ningún sitio en Europa que pasara o que pasou en Lugo. Xa nos anos 1950 Faustino

Santalices propón a creación dun Obradoiro de Recuperación de Instrumentos Tradicionais. E a Deputación accede: trae o artesán de Sarria Paulino Pérez, pai de Jesús Pérez e avó de Luciano Pérez, e aínda o taller está aí. E toda a recuperación do que é a construción de instrumentos como a zanfona, que estaba totalmente desaparecida do folclore, aínda que existía en coleccións privadas e públicas, pero estaba desaparecida totalmente. Este taller foi fundamental na recuperación. Aquí aprendeu Antón Corral, que despois marchou para Vigo e Ortigueira e por alí ensinou outra xente.

Lugo é central no que é a revitalización no mantemento da música tradicional. Presentaron o proxecto adaptado a Lugo, intentando non competir coas asociacións que xa había na cidade, senón todo o contrario: procurando ser un complemento e que o traballo da Tradescola puidera serlles útil. Nos dez anos que levan traballando cren que o conseguiron e así queren que siga sendo.

O proxecto presentouse inicialmente na Xunta e na Deputación de Lugo. O primeiro ano colaborou a Xunta e desde entón a Deputación de Lugo.

A escola ten dous obxectivos, paralelos pero que se complementan:

- Un lugar no que se pode aprender a tocar con pandeireta, con pandeiro, gaita, requinta, zanfona, acordeón... simplemente polo feito de aprender, sen ter a obriga de nutrir un grupo, como ocorre en moitas asociacións, o que non está ben nin mal (ao contrario, sen estas asociacións o que temos hoxe non sería posible).
- E por outro lado, establecer unha liña de estudo para aquela xente que quere afondar non só no dominio do instrumento e no repertorio tradicional, senón obter unha visión conxunta e global a través dunha materia teórica que trata da análise das pezas e da música tradicional, e que en Tradescola consideran fundamental para seguir ampliando o arquivo de toda a música de recolleita que aínda queda viva.

Na Tradescola o puntal fundamental é Mónica Fernández, que desde os inicios é a coordinadora da escola. É a que fai posible que todo funcione.

Xaneco Tubío remata para dar paso ao alumnado da Tradescola que vai intervir na Xornada indicando que a tradición musical do noso país é inmensa, probablemente das máis ricas e variadas, non só de Europa senón do mundo. Temos relación con moitos outros sitios de Europa e en moi poucos foron quen de sacar do esquecemento coplas e pezas populares e facelas útiles na sociedade actual.

O noso rural mantivo gran parte do que somos, o noso idioma e a nosa cultura musical. Está a esmorecer porque a xente marcha ás cidades pero iso non ten porque supoñer que desapareza a nosa cultura como desaparece o rural; é un labor de todos conservar vivo o noso patrimonio, transmitilo aos que veñen detrás e pedirllas aos que gobernan que programen máis música tradicional en igualdade de oportunidades e de condicións que calquera outro artista, afirma Xaneco Tubío.

### **Branca Villares**

Presenta as persoas que van interpretar varios temas e que forman parte do grupo de canto e pandeireta e do grupo de estudo da pandeira da Tradescola.

Explica que son parte do grupo que está traballando sobre a pegada da violencia contra as mulleres nas nosas músicas. Lembra que forma parte do proxecto de rachar con esas coplas que se comprometían a non cantar como consecuencia dunha demorada reflexión sobre a ideoloxía



machista de moitas letras. Como consecuencia, procuran poñer en valor aqueloutras coplas que si resaltan valores positivos sobre os que vale a pena traballar. En definitiva, queren aproveitar as melodías, dánlle unha volta ás letras. Escolleron “A costureiriña”, como exemplo de oficio desconsiderado, de mulleres murmuradas que, como din as coplas e ao contrario do que se cre, escapan das agresións dos homes. A melodía ten un aire de lamento, que é o que lle quixeron dar, e a segunda peza é unha mestura de pezas de Ancares, unhas moi alegres e outras máis escuras nas que exorcizan os demos, as cousas que mancan as mulleres que non queremos nas nosas vidas. A introdución é un cantar de Florencio da Fontaneira.

**Cantadeiras:** Ana Cristina Ramírez Gallego, Olalla Rodríguez Sánchez, María González Quiroga, Noemí López Corredoira, Carmen García Villamil, María José Fernández Gallego, Oliva Rodríguez López, Iria Buíde Pena, Alejandro Espiño Castro e Branca Villares Naveira.

Ai, ai, ai, ai,  
lévanlle á filla da casa do pai,  
ai, ai, ai, ai,  
lévaa con xeito senón ela cae.

*Costureiriña bonita  
dime onde fa-lo niño.  
No carballo da Ilana  
no máis alto ramallíño.*

*Costureiriña bonita  
onde te-la túa cama?  
No poleiro das galiñas  
nunha presiña de palla.*

*Costureiriña bonita  
eu non a quixera ser  
a mazá coloradiña,  
todos a queren comer.*

*O cantar das costureiras  
é cantar que nunca acaba,  
como gastan moito fio  
botan coplas enfiadas.*

### **Muiñeira claro-escuro**

1

*O señor cura miroume,  
díxome que era galana.  
Señor cura, tiruliro,*

*a usté non lle importa nada.  
I eu non queiro, i eu non queiro.*

2

*María, se vas á herba  
cerra ben a porteleira,  
que teño un xato no prado  
quere entrarche na trabeira.  
I eu non queiro, i eu non queiro*

*As mulleres desta aldea  
ándanche na carballeira,  
unhas cantas, outras bailan,  
outras tocan a pandeira.*

*Non quero do teu querer  
que o teu querer moito pesa,  
prefiro non ter amores  
a vivir amada e presa.*

*Carballeiriña escura.  
Anda nena, vive libre  
rite de quen te marmura.*

*Olvidácheme, olvideite,  
desterreiche dos meus soños,  
o día que me mancache  
xa te vin con outros ollos.*

*Se mañán alguén pregunta  
quen foron as da parranda,  
foron as mozas da vila  
porque nelas ninguén manda.*

### **Xaneco Tubío**

Lembra (mentres afinan as zanfonas) que hai un dito en Francia que di que un zanfonista bota media vida aprendendo a afinar para pasar a outra metade da vida desafinando.

**Tocadores de zanfona e voces:** Agustín Cudeiro López, Xosé Fraga Vila, Xermán Arias López, Francisco Xavier Pérez Roca, Xoán Manuel Tubío Fernández (pandeyreta e zanfona), Xabier Cruz Ramos, Xosé Méndez Torres e José Antonio García González.

## Pandeiretada de Outes

*Eu caseime no Araño,  
coa filla dun arañón;  
ela bonita non é,  
pobre si, honrada non.*

*Heime de casar hogano,  
anque seña co raposo,  
heille de afeitar o rabo  
pra que seña vanidoso.*

*Sei tocare e sei bailare,  
tamén sei facelo tonto,  
como son fillo dun probe,  
teño que saber de todo!*

*O raposo vai ó monte  
pola rodeira do carro,  
leva os ollos na cabeza  
e o cu debaixo do rabo.*

*Verbo xido, miña purria,  
que intervás por areona,  
heiche de valdri-los zuros  
e rosmarche na morrona.*

*Son de Lugo, son de Lugo,  
e non o pode negare;  
miráime pra miña cara,  
o leite que podó dare!*

*Os amores dunha vella  
son amores dunha santa,  
desque se deita na cama  
toda a noite o cu lle canta!*

*Miña nai como era probe  
fixo as papas nunha ola,  
eu como son fillo dela  
o que é rico que se foda!*

## Perdín a vista querida (Cantar de cego)

*Perdín a vista querida,  
apagouse a miña vela;*



*para min sempre é de noite,  
¡vállame a Madalena!  
Perdín a vista querida,  
a prenda que mais valía;  
non me queda que perder  
astra que perda a vida.*

*Vou ganando o meu panciño  
facendo mofa de min;  
as miñas bágoas por viño,  
miña dor por violín.*

*Veñan señores e escoiten,  
farei que esquezas as bágoas,  
que eu sei os cantos mellores  
e as historias máis estrañas.*

*Como sin saber qué como  
e astra non son reparado,  
que á miña fame non cómpre  
distingui-lo bon do malo.*

*Morrerei calquera noite  
cá miña noite mais crara;  
cecais no cumio dun monte  
os corvos faranme a cama.*

### **Foliada de Carril**

*En Carril casou meu pai-e  
ai! en Carril quero casar-e.  
En Carril casou meu pai-e  
ai! en Carril quero casar-e.  
Moito me gustan os mozos,  
Moito me gustan os mozos  
que son da beira do mar-e;  
que son da beira do mar-e.  
Ai! La le lo, Ai! La la lo.*

*Si vas a Carril,  
ao mesmo chegar  
verás Cortegada  
deitada no mar,  
deitada no mar  
ollando por ela  
van os mariñeiros,*

*van os mariñeiros  
nos botes de vela.  
Nosa señora da Guía,  
ai! da Guía dos mariñeiros  
nosa señora da Guía,  
ai! da Guía dos mariñeiros  
Guíame a miña cuadrilla,  
Guíame a miña cuadrilla  
toda de mozos solteiros,  
toda de mozos solteiros,  
Ai! La le lo, Ai! La la lo.*

*Si vas a Carril...*

*Teño un amor mariñeiro,  
ai! bonito como unha rosa.  
Teño un amor mariñeiro,  
ai! bonito como unha rosa.  
Teño medo que mo quite,  
teño medo que mo quite  
algunha nena envidiosa,  
algunha nena envidiosa,  
Ai! La le lo, Ai! La la lo.*

*Si vas a Carril...*

### **Ruada de Rebordelo**

*Pasei pola túa porta,  
non che vin palla na eira,  
pro vinche o rabo da burra  
colgado da gramalleira,  
colgado da gramalleira.  
Ailalelo, ailalala.*

*Xa me dixo teu pai  
que te saque a bailar  
e no medio do baile  
que te deixe quedar.  
Que te deixe quedar,  
que te deixe quedar  
pero como non sei,  
non te podo chamar.*

*A perdís anda no monte,  
herba seca non a come,*

*o abrazo dunha nena  
tres días mantén a un home,  
tres días mantén a un home.  
Ailalelo, ailalala.*

*Xa me dixo teu pai...*

*Ten unha filla moi guapa  
o tío Xan da Riola.  
Esta noite hei de ir aló  
a darlle moita parola,  
a darlle moita parola.  
Ailalelo, ailalala.*

### **O Carro**

Letra: Manuel María

Música: Mero

*Non canta na Chá ninguén.  
Por eso o meu carro canta.  
Canta o seu eixo tan ben  
que a señoardade me espanta.*

*Non hai canto tan fermoso:  
fino como un asubío.  
Anque é, ás vegadas, saudoso,  
faíse, no ar, rechouchío.*

*O meu carro é cerna dura:  
sábese carballo e freixo.  
¡Que fermosa a súa feitura!  
¡Que lixeireza a do eixo!*

*As cousas vanse aledando  
por onde o meu carro pasa.  
¡Carrétame herba pró gando!  
¡Traime a colleita pra casa!*









## Biografías das relatoras e coordinadores



### José Luís Forneiro Pérez

Profesor titular de Lingua Portuguesa na Universidade de Santiago de Compostela. Licenciado e doutor en Filoloxía Hispánica pola Universidade Autónoma de Madrid, foi colaborador do Seminario Menéndez Pidal da Universidade Complutense de Madrid e da Fundación Menéndez Pidal (1984-1999), así como do proxecto interuniversitario *poesiadigital.org* (ISSN 2340-44X), base de datos e depositario dixital (2009-2011).

Desde 2014 forma parte do Grupo de Investigación Valle-Inclán da Universidade de Santiago de Compostela e na actualidade é o investigador principal do proxecto interuniversitario *El Romancero: Nuevas perspectivas en su documentación y estudio*.

Autor de diversas publicacións relativas á literatura tradicional galega, sobre todo ao romancero da Galiza, en que salientan os libros *El romancero tradicional de Galicia: una poesía entre dos lenguas* (2000) e *Allá em riba un rey tinha una filha. Galego e castelhana no romancero da Galiza* (2004).

Nos últimos anos está a investigar nas relacións entre a literatura escrita e a literatura oral na Galiza desde o século XVI, na difusión do romancero tradicional fóra da Península Ibérica, e nas lendas urbanas en Mozambique.

Publicou numerosos artigos arredor do romancero tradicional analizando aspectos que lle son inherentes, como o bilingüismo. Sendo recomendábel a lectura de todos eles, é de especial interese un dos últimos, que leva por título “El romancero tradicional de Galicia. Estado de la cuestión” publicado en 2017 nun número extra do Boletín de Literatura Oral dedicado a “Los paisajes de la voz. Literatura oral e investigaciones de campo”.



## Dorothé Schubarth

A directora de coro e musicóloga Dorothé Schubarth naceu en Basilea (Suíza) en 1944. Estudou teoría de música e composición en Basilea, Colonia e Múnic. Foi profesora en Lucerna e Basilea. A partir de 1971 ocupou a cátedra de harmonía e contrapunto na Academia de Música de Lucerna (Suíza) e comeza a desenvolver investigacións arredor das músicas populares europeas.

Realizou traballos de campo nos Balcáns, no Cáucaso, Alemaña e Francia, cuxo resultado publica no libro *Das Volkslied in Europa. Vielfalt seiner Erscheinungsformen [O Canto Popular en Europa. Diversidade das súas formas]* (Lucerna, 1978).

En 1978 visita Galicia para coñecer a nosa música popular mais o interese polo que aquí descobre fai que se dispoña a realizar un traballo de campo intensivo por todo o país durante cinco anos, que remata coa publicación dunha obra en sete volumes que contén a mellor e máis ampla análise, clasificación e estudo da nosa lírica popular: publicouse en 1984 pola Fundación Barrié baixo o título *Cancioneiro Popular Galego*.

O Arquivo Sonoro de Galicia conserva 248 CDs con copias dixitalizadas das súas gravacións orixinais e coas correspondentes transcripcións a cargo do profesor e filólogo Antón Santamarina.

A súa fundamental achega aos estudos do tesouro de cántigas (melodías e textos), paralelamente aos estudos interétnicos, aproximárona cada vez máis ao coñecemento profundo da raíz das músicas populares. De alí tamén xurdiu o libriño *Os cantos do mar*.

Entre os recoñecementos que se lle fixeron en Galicia están o I Día das Galegas nas Letras, en 2014, o Premio Honorífico 2017 da Asociación de Músicos ao Vivo e, desde este 2019, é Mestra da Memoria, un recoñecemento que concede a Sección de Literatura de Tradición Oral da Asociación de Escritoras e Escritores en Lingua Galega a aquelas persoas que posúen, como é o seu caso, en sumo grao os coñecementos e técnicas necesarias para interpretar ou recrear determinados elementos do noso Patrimonio Cultural Inmaterial, neste caso ben probados a través do inxente traballo que nos ofrece na súa magna obra, *Cancioneiro Popular Galego*.



## Xurxo Souto Eiroa

Naceu na Coruña en 1966. Músico e escritor, licenciado en filoloxía clásica. Foi fundador do conxunto bravú Os Diplomáticos de Monte-Alto, na actualidade é vocalista da Banda Xangai.

No eido das músicas populares ten desenvolto diferentes traballos audiovisuais: na Radio Galega conduciu o programa “Aberto por Reformas” (2005-2009), dedicado a artistas emerxentes en lingua galega. Dirixiu o documental *Un crooner da fin do Mundo*, sobre a figura de Pucho Boedo (2003, TVG). E a serie de programas “Repichoca”, dedicado a músicos populares (2001, TVE en Galicia). Dentro da colección “Fotobiografía



Sonoras” (Ouvirmos) realizou traballos monográficos sobre a relación entre a música e a poesía na obra de Celso Emilio Ferreiro, Manuel María e Lois Pereiro.



## **Branca Villares Naveira**

Naceu en Lugo en 1980. Filla de gaiteiro e de formación musical maiormente autodidacta, a comezos dos 90 formou parte dos Colectivos Culturais María Castaña e Reviravolta de Lugo. Despois, durante case 10 anos en Liñaceira, referente para ela na experimentación vogal e nas percusións, traballando sempre coa música

galega e portuguesa como base.

Ao longo dos anos foi percorrendo a montaña lucense, e outras partes do país, aprendendo ritmos e melodías de man das mulleres e homes que de vello os interpretaron (informantes e grandes mestres), cunha especial querenza polas culturas raianas e a vertente sociocultural e lúdica da música.

Leva colaborado con multitude de iniciativas de divulgación e socioculturais, teatro, didáctica para a rapazada e formacións corais, contemporáneas, orquestrais, jazz, rock... e entende que as pandeireteiras son cultura viva, capaces de enriquecer todas as expresións musicais posibles, comezando pola propia. E para iso, segue aprendendo a diario.

Fixo parte de Eudemónicas e imparte aulas de canto tradicional e pandeira, pandeiro e pandeireta, así como de iniciación musical para alumnado novo en diferentes escolas municipais e colectivos culturais.



## **Tradescola, Escola de Música Tradicional (Lugo)**

En novembro de 2008, xestionada pola Asociación de Gaiteiros Galegos, botou a andar en Lugo a Tradescola, unha escola de música tradicional especializada cunha proposta educativa que busca a formación integral para todas e todos aqueles que queiran achegarse á música tradicional con diferentes obxectivos e pretensións, e que lle permite ao alumnado adquirir unha formación integral na música e no baile tradicional. Coa intención de complementar a formación do alumnado, a maiores das clases semanais impártense cursos monográficos e outras actividades vencelladas coa difusión da cultura tradicional, co obxectivo de ofrecer formación complementaria ao profesorado das asociacións da bisbarra, ao seu alumnado, así como a todas as persoas interesadas na música tradicional.

*Mónica Fernández, coordinadora da Tradescola*



## Lois Pérez

Nado en Lugo, mestre do ensino público, actualmente traballa como representante sindical do STEG (Sindicato de traballadoras e traballadores do Ensino de Galiza).

En 2008 gañou o Premio Diario Cultural de Teatro Radiofónico coa peza *Saltimbanqui*, dirixida e adaptada por Quico Cadaval e interpretada ademais del por Xosé Olveira “Pico” e Xan Cejudo.

Mención especial no Pedrón de Ouro polo relato “A corrente salvaxe” en 2009; segundo premio no Certame de Ames de 2010; e relato gañador no premio de Noia, no 2011.

Emerxente Editora publicou o seu poemario *LP* en 2013. Participou no Festival de Mondoñedo de Poesía en 2015 e no “Ponme un Poema” de Allariz en 2016.

Como narrador oral, humorista e comediante ten actuado e actúa en institutos, feiras do libro, universidades, escolas de idiomas, teatros, museos, pubs, bares, cárceres...

No eido do ensino coordinou varias iniciativas normalizadoras, todas elas premiadas pola administración educativa ou por entidades privadas vinculadas ao ensino. No curso 2009-2010 coordinou o proxecto Premio de Innovación Educativa en Normalización Lingüística “Mergullados nos mares da palabra”, no CEIP de Sofán (Carballo, A Coruña), e o proxecto “A imaxinación no peto”, Premio Antonio Fraguas. No curso 2010-2011 coordinou o proxecto de normalización lingüística “As palabras que soñan co vento” no CEIP de Bemantes (Miño, A Coruña), cualificado como pioneiro e seleccionado pola administración educativa para ser exposto en Lugo, Santiago, Coruña e Ferrol nas Xornadas de Normalización dese mesmo ano. No curso 2011-2012 coordinou o proxecto de normalización lingüística “Irradio Lingua” no CEIP de Barrantes (Tomíño, Pontevedra), sendo valorado coa mellor puntuación canda o da ESAD de Vigo.

Foi relator dos Cursos de galego para Funcionarios en prácticas desenvolto nos CEFORES da Coruña, Santiago, Lugo e Ferrol en 2010 e 2011.

Gañador do Premio aRi[t]mar Galiza e Portugal 2018, ao mellor poema publicado en galego en 2017 por “Blues do Rei Bergman=B.B. King”. En 2017 publica en Xerais o libro de poemas *Long Play*.



## Antonio Reigosa

Zoñán, Mondoñedo, 1958. Na actualidade é Responsable de Comunicación e Xestión Cultural da Rede Museística da Deputación de Lugo.

Cronista oficial de Mondoñedo, escritor, investigador e divulgador da mitoloxía popular, da literatura de tradición oral e da cultura oral. Cofundador, con Mercedes Salvador, Ofelia Carnero e Xoán R. Cuba, do Grupo de Investigación Etnográfica Chaira (Premio Encontros na Terra Cha da Asociación Cultural Xermolos), con quen realizou numerosos traballos de campo en

diferentes concellos da provincia de Lugo: Abadín, Vilalba, Begonte, A Pontenova, Chantada, A Fonsagrada...

Creador e coordinador da enciclopedia virtual *Galicia Encantada*: [galiciaencantada.com](http://galiciaencantada.com)

Como vogal responsable da Sección de literatura de tradición oral da Asociación de Escritoras e Escritores en Lingua Galega coordina desde 2007 os proxectos *Polafias e Mestres da Memoria*, creados para documentar e divulgar os valores da oralidade e da cultura popular. Coordinou con Isidro Novo e agora con Lois Pérez as Xornadas de Literatura Oral que se veñen celebrando desde 2008.

É autor de unidades e guías didácticas, colaborador da Asociación Cultural e Pedagóxica Ponte nas Ondas. Participou en proxectos como *Boas noites* (2007), obra de teatro da compañía Berrobambán para o que elaborou a guía didáctica interactiva *Pasamedos*. Coordinou con Helena Zapico o monográfico “Literatura oral e educación” publicado na *Revista Galega de Educación*, núm. 41, 2008. Participou en proxectos como *La memoria de los cuentos* (2009), libro e documental baixo a dirección de Antonio Rodríguez Almodóvar, *Antropologías del miedo* (2008), publicación coordinada por Gerardo Fernández Juárez e José Manuel Pedrosa, ou *Quieres que cho conte?* (2011), proxecto de dramatización do conto oral de Palimoco Teatro coordinado por Paloma Lugilde.

En coautoría cos membros do Equipo Chaira publicou *Polavila na Pontenova. Lendas contos e romances* (Deputación de Lugo, 1998) e *Da fala dos brañegos. Literatura oral do concello de Abadín* (Museo Provincial de Lugo, 2004).

Con Xoán R. Cuba e Fernando Arribas publicou a *Guía do Museo Provincial de Lugo* (Museo Provincial de Lugo, 2003) e con Fernando Arribas *Museo Pazo de Tor. Guía ilustrada* (Deputación de Lugo, 2018).

Participou con relatos en libros colectivos *Ninguén está só* (Amnistía Internacional - TrisTram, 2001); *Narradio. 56 historias no ar* (Xerais, 2003); *Contos para levar no peto* (Xerais, 2001); *Contos da Policía (Ir Indo, 2003)*; *Contos de ograds, aventuras, baladas e piratas* (Xunta de Galicia, colección *Lagarto pintado*, 2006); *Contos de medo no museo* (Museo Provincial de Lugo, 2005).

É coautor con Xosé Miranda e Xoán R. Cuba de ensaios e libros de referencia como o *Dicionario dos seres míticos galegos* (Xerais, 1999 e 2003 en castelán), *Contos colorados. Narracións eróticas da tradición oral* (Xerais, 2001), *Pequena mitoloxía de Galicia* (Xerais, 2001); *Antoloxía do conto de tradición oral* (Xerais-La Voz de Galicia, 2001) e dos 20 tomos da colección de contos de tradición oral “*Cabalo Buligán*” (Xerais, 1998-2004), I Premio Frei Martín Sarmiento 2003.

Con Xosé Miranda escribiu *Cando os animais falaban. Cen historias daquel tempo* (Xerais, 2002), e os tomos 1 e 2 da colección “*Lendas de Galicia*” que levan por título *Arrepíos e outros medos. Historias galegas de fantasmas e de terror* (Xerais, 2004) e *A flor da auga. Historias de encantos, mouros, serpes e cidades mergulladas* (Xerais, 2006).

É autor dos álbums, ilustrados por Noemí López *Guía ilustrada da Galicia invisible* (Xerais, 2010) e *Trece noites, trece lúas. Libro das marabillas do Nadal* (Xerais, 2011). Para primeiros lectores e lectoras, *O galo avisado e o raposo trampulleiro* (Xerais, 2003), *O aprendiz de home do saco* (Xerais, 2013) e *O raposo aviador que voa sen motor* (Xerais, 2019). No campo da narrativa infantil e xuvenil foi Premio Concurso Nacional de Contos Infantís O Facho (1989), Premio Supernova de Literatura Infantil e Xuvenil, concedido por Televisión Lugo (1999), e é autor de títulos como *Memorias dun raposo* (Xerais, 1998), que foi Premio Merlín en 1998 e finalista do Premio Nacional de Literatura Infantil e Xuvenil en 1999, *Resalgarío* (Xerais,



2001), Premio Raíña Lupa 2001, Bacoriño (2004), A raposa no galiñeiro (Museo Provincial de Lugo, 2004), A noite dos pesadelos (Tambre, 2006), *A escola de Briador* (Everest, 2006), *O polimacho e outras criaturas* (Tambre, 2008), Os dous irmáns e outros contos populares do antigo Exipto (Morgante, 2008), Lu e Go pola muralla (Obradoiro, 2010), Cuentos y leyendas de Galicia (Anaya, 2012), e Lendo lendas, digo versos (Xerais, 2015) (en coautoría con Antonio García Teijeiro e ilustracións de Xosé Cobas, premio mellor iniciativa bibliográfica Gala do Libro Galego 2016, Lista de Honra do IBBY).

No campo da divulgación da literatura e historia oral é coautor con Isidro Novo de *Memorias do San Froilán* (Concello de Lugo, 2016) e autor de Galicia Encantada. O país das mil e unha fantasías (Xerais, 2015), e *Guía de campo da Galicia Encantada* (Xerais, 2020). Ademais publicou o volume de artigos sobre temas mindonienses Celebración de Mondoñedo (Embora, 2017).













# ÍNDICE

<b>Limiar da Deputación Provincial de Lugo</b>	5
<b>Limiar da Asociación de Escritoras e Escritores en Lingua Galega</b>	7
<b>Limiar dos coordinadores da Xornada</b>	9
<b>Programa</b>	11
<b>O romanceiro tradicional e a cultura galega: identidade, lingua e normalización</b>	13
José Luís Forneiro	
<b>Relación entre texto e melodía no romance tradicional</b>	27
Dorothe Schubarth	
<b>Romances con rima e melodía. Supervivencia do xénero</b>	43
José Luís Forneiro e Dorothe Schubarth	
<b>Novas formas na música popular: Da romaría á festa. Da <i>movida</i> ao <i>bravú</i></b>	51
Xurxo Souto Eiroa	
<b>Reflexións sobre a pegada da violencia contra as mulleres nas cantigas da montaña de Lugo</b>	69
Branca Villares Naveira	
<b>Os camiños incertos da canción. Lingua e música popular no século da globalización</b>	87
Xurxo Souto Eiroa e Branca Villares Naveira	
<b>Transmisión oral na música tradicional no século XXI: A Tradescola de Lugo e a Asociación de Gaiteiros Galegos</b>	91
Alumnado e profesorado da Tradescola, Escola de Música Tradicional (Lugo)	
<b>ANEXOS</b>	
<b>Datos biobibliográficos das/os intervenientes</b>	101
<b>DVD</b>	





