

A la memoria de mis padres y mis abuelos

Javier Campos Calvo-Sotelo
javier.camposc@uam.es
Departamento Interfacultativo de Música



ISBN 978-84-09-59318-7
2024

| INDICE | Pág. |
|--|-------------|
| Presentación, Estructura y Agradecimientos | 6 |
| Abreviaturas y Lenguaje | 12 |
| Listas de Figuras y Tablas | 14 |
| INTRODUCCIÓN | 16 |
| La música nacional(ista) y los himnos nacionales | 18 |
| <i>Teorizando el himno</i> | 21 |
| <i>Versos controvertidos</i> | 28 |
| <i>La dimensión musical</i> | 33 |
| <i>Fuentes y referencias</i> | 35 |
| CAPÍTULO I. OS PINOS | 44 |
| 1.1 Afinidades | 48 |
| 1.2 Breogán | 51 |
| 1.3 Galicia sonora y Galicia institucional | 53 |
| 1.4 Himno original e himno oficial | 55 |
| 1.5 Autoría y naturaleza de <i>Os Pinos</i> | 63 |
| CAPÍTULO II. LA PERSONALIDAD DE LOS AUTORES | 68 |
| 2.1 Rasgos comunes entre Veiga y Pondal | 68 |
| 2.2 Pascual Veiga | 74 |
| 2.3 Eduardo Pondal | 81 |
| CAPÍTULO III. EN EL NOMBRE DE OSSÍAN. PONDAL Y EL OSSIANISMO | 103 |
| 3.1 La musicalidad pondaliana | 113 |
| 3.2 Raíces escocesas, españolas y gallegas | 117 |
| 3.3 El Ossían de Pondal | 125 |
| 3.4 Comparación de textos | 131 |
| 3.5 ¿Una epopeya gallega? | 139 |
| 3.6 Pinos, bardos y arpas. La transgresión como eje articulador de la obra pondaliana | 142 |
| 3.7 Racismo y otras connotaciones | 154 |
| 3.8 Una nueva religión | 156 |
| CAPÍTULO IV. VEIGA EN GALICIA | 158 |
| 4.1 El contexto | 158 |
| 4.2 Las limitaciones técnicas | 168 |

| | | |
|---|---|-----|
| 4.3. | La llegada a Coruña | 171 |
| 4.4 | Los orfeones gallegos | 177 |
| 4.5 | La guerra de los orfeones. <i>O rudo encono</i> | 188 |
| 4.6 | La música de Pascual Veiga | 201 |
| 4.7 | La música del himno gallego y el <i>Ossianic Manner</i> | 208 |
| 4.8 | La “Alborada de Veiga” y los plagios | 225 |
| CAPÍTULO V. LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE PARÍS 1889 | | 235 |
| 5.1 | La imagen de España en Europa | 235 |
| 5.2 | El recital y la crítica francesa | 237 |
| 5.3 | Una medalla de recuerdo | 243 |
| CAPÍTULO VI. CANTANDO LA NACIÓN. EL CERTAMEN DE 1890 | | 246 |
| 6.1 | La excepcionalidad de la Marcha regional gallega | 252 |
| 6.2. | ¿Cuándo se compuso la música del himno gallego? | 256 |
| 6.3. | Un agrio desenlace | 264 |
| 6.4 | Precedentes y alternativas al himno | 267 |
| CAPÍTULO VII. VEIGA EN MADRID | | 281 |
| 7.1 | El respaldo institucional | 285 |
| 7.2 | Ingreso en el Conservatorio | 294 |
| 7.3 | Una carrera en declive | 311 |
| 7.4 | Muerte de Veiga | 319 |
| CAPÍTULO VIII. EL ESTRENO EN LA HABANA | | 334 |
| 8.1 | Galicia entre dos continentes | 334 |
| 8.2 | José Fontenla Leal | 336 |
| 8.3 | La velada del 20 de diciembre de 1907 | 340 |
| 8.4 | Entrada del himno en Galicia | 345 |
| CONCLUSIONES | | 352 |
| BIBLIOGRAFÍA | | 357 |
| | Bibliografía general | 357 |
| | Textos oficiales | 387 |
| | Otras fuentes | 389 |
| | Hemeroteca | 390 |

PRESENTACIÓN, ESTRUCTURA Y AGRADECIMIENTOS

Presentación

Cuando el músico Pascual Veiga ¹ solicitó al poeta Eduardo Pondal ² que escribiera una letra para la categoría “Marcha regional gallega” del certamen musical que se iba a celebrar aquel verano de 1890 en el Teatro Principal de Coruña, no podía sospechar la repercusión histórica que la obra iba a alcanzar con el tiempo. Sabemos que el poema musicado por Veiga llegó a ensayarse para el certamen, pero no se estrenó como cabría esperar, sino que inició un largo y oscuro destierro del cual a fecha de hoy aún no hay respuesta para algunos enigmas que lo rodean. El camino que emprendió *Os Pinos* constituye un periplo de gran interés por diversos espacios del romanticismo tardío.

Este volumen aborda la historia del himno de Galicia (*Os Pinos*), sus dos autores (Veiga y Pondal), y el notable cúmulo de contextos y circunstancias que los acompañaron. Es el resultado de años de investigación, visitas a muchos centros documentales y lugares de interés, contactos personales, e incontables lecturas y vaciado hemerográfico. Comencé este trabajo a principios de la década de 2010, a raíz de las coincidencias temáticas que detectaba entre la llamada “música celta” y la poesía pondaliana, especialmente en *Os Pinos*. El camino me condujo directamente a Veiga y al cúmulo de personas y hechos que pueblan estas páginas. La materia fue creciendo progresivamente hasta acumular un volumen de información y reflexiones que requería un espacio mayor que el de un simple artículo para su divulgación. Y así nació este libro ³.

A nivel personal ha sido toda una experiencia manejar un cuerpo tan ingente de información y teoría asociada, concernientes principalmente a la música y literatura del romanticismo tardío. El recorrido abarca desde la Galicia decimonónica del primer regionalismo a la pujante Cuba de los emigrantes gallegos, pasando por el seductor París de la *Belle Époque*, el Madrid de la regencia de María Cristina de Habsburgo, y los héroes y leyendas de la Escocia milenaria. También han aflorado áreas adicionales de contenido relevante, como la vida en la Coruña de los orfeones, el funcionamiento del Conservatorio

¹ Mondoñedo (Lugo), 1842 – Madrid, 1906.

² Ponteceso (Coruña), 1835 – Coruña, 1917.

³ Anteriormente, y al margen de algunas conferencias y congresos, sólo he publicado un trabajo relativo al himno gallego, a raíz de mi participación en el *Fortieth Harvard Celtic Colloquium* (Universidad de Harvard, Boston, 8-10 de octubre de 2021; Campos, 2023, en las Actas). Texto disponible en <https://shorturl.at/fiMY9>.

de Madrid y la Academia de Bellas Artes, y la imagen de España en Francia. El ossianismo, que tanto peso adquiere en este volumen, se muestra como consecuencia de presiones internas en Escocia destinadas a superar un amargo fracaso histórico, pero también de la necesidad de devolver la magia a una Europa dominada por el rigor científico del pensamiento ilustrado y primeras oleadas de la revolución industrial.

A nivel epistemológico el planteamiento ha descansado en buena medida en la aplicación en musicología histórica del principio de la causalidad, por el cual un efecto procede de una o más causas, y solamente al desentrañarlas se puede comprender el todo como un fenómeno conjunto y dotado de lógica interna. De ahí que para avanzar en una materia específica no baste el “qué” sino que es necesario a continuación el “por qué”. En consecuencia, en el presente estudio afloran regularmente hipótesis explicativas causales—desde las más sencillas y puntuales a las que rigen el total de la investigación—si bien con frecuencia han conducido a abrir una línea de investigación más que a zanjarla. También he mantenido el criterio de explorar las fuentes hasta el final, con el fin de no dejar en conjeturas aquello que un dato específico podía corroborar o refutar. Ello puede explicar el número de citas y volumen que alcanza la bibliografía.

Con relación a sus protagonistas, este trabajo se suma a una filosofía académica renovadora basada en el concepto de las “historias personales” (*personal histories*⁴), según la cual no es la condición de abordar primeras figuras históricas lo que determina el interés de una investigación, sino cuanto sale a relucir a raíz de aproximarse a la figura o materia que fuere. Pascual Veiga no fue un compositor de primera fila, y sin embargo la suma de personas y circunstancias que le rodeó es muy relevante. Pondal es digno de una novela o película, un hombre que pasó su vida en el más remoto rincón de Galicia, contemplando el río y escuchando el viento, capaz de soñar un mundo mágico de hadas y bardos; y a la vez, de insultar sin miramientos y llamar a las armas por una libertad quimérica, cual Quijote de carne y hueso. El himno gallego es una obra menor en conjunto—sobre todo si lo contrastamos con la formidable eclosión de las artes en Europa a lo largo del siglo XIX—pero posee una calidad inherente que lo hace sobresalir en un género caracterizado por la penuria artística. Es un himno atípico, único en varias facetas, y como sujeto histórico, un símbolo capital para Galicia.

En conjunto el recorrido llevado a cabo ha resultado fascinante, dada la variedad de culturas, personalidades y sucesos que surgen y perduran o se desvanecen en una

⁴ Véase por ejemplo el proyecto así bautizado por *History Ireland*.

sucesión por momentos novelesca. Confío en que el resultado constituya un avance sustantivo en el estudio de *Os Pinos*, sus creadores y el polimórfico entramado contextual que los rodeó. Galicia no debe olvidar a sus autores y símbolos capitales, y dentro de las luces y sombras, encuentros y desencuentros, glorias y decepciones, que emergen en estas páginas, es necesario reconocer la importancia histórica de Pascual Veiga, Eduardo Pondal, y el hermoso canto que constituye hoy en día el himno gallego.

Estructura

Estas líneas de Presentación, Estructura y Agradecimientos van seguidas de un comentario sobre Abreviaturas y Lenguaje, y las listas de Imágenes y Tablas. A continuación, la Introducción aborda el estado de la cuestión en torno a la música nacional(ista), teoriza la noción de himno y repasa sus rasgos definitorios—para un género del que faltan estudios en profundidad—presentando los principales ejes temáticos que se desarrollan más adelante. También se comentan las fuentes utilizadas y algunas particularidades relacionadas.

El capítulo I examina el himno gallego en profundidad, desgranando sus rasgos y circunstancias más relevantes, e introduciendo algunas claves que después afloran en los siguientes capítulos. No obstante, el análisis puramente técnico de la obra se lleva a cabo en el epígrafe 4.7. El Capítulo II contempla la difícil personalidad de sus autores. Para ello se adentra en un terreno que en ocasiones se acerca más a la psicología que a los estudios de música y literatura, pero esta aportación es necesaria por varias razones. En el extenso Capítulo III se aborda el universo pondaliano, que, si bien ha sido estudiado en profundidad por destacados especialistas, aún esconde facetas por descubrir. Pondal fue una figura clave del *Rexurdimento* literario, y seguramente aventajó a Veiga en méritos artísticos comparados, pero tampoco faltan aspectos polémicos en su persona y producción. Para él fue determinante la influencia del bardo Ossían, re-creado (virtualmente inventado) por el escritor escocés James Macpherson en la segunda mitad del siglo XVIII, con imitadores como el reverendo John Smith ⁵; Pondal accedió a ambos a través de la traducción conjunta al francés de Paul Christian en 1867, cuyas secuelas impregnan cada estrofa del himno gallego ⁶. Ossían devino un modelo absoluto para el

⁵ En este estudio se ha utilizado la edición de James Macpherson en 1773 [1762]. Para el clásico de John Smith es válida la edición primera en 1780.

⁶ Entre 1842 y 1910, Paul Christian (seudónimo de Christian Pitois) publicó hasta ocho ediciones de esta obra. Más detalles en el epígrafe de Fuentes y Referencias.

poeta gallego, quien adoptó el sobrenombre de “o bardo” en su honor, y lo reconvirtió talentosamente en el héroe Breogán—el alma de *Os Pinos*, cuyas estrofas terminan (salvo dos) invocando su nombre. El celtismo pasó a ser el mito referencial en la construcción simbólica de Galicia, hasta el punto de cambiar la historia de su cultura. En palabras de Cerqueiro: “nunca, ningún otro aspecto de la historia de Galicia contó con el apoyo de intelectuales tan relevantes ni nunca una construcción intelectual sobre la identidad nacional caló tan hondamente a nivel popular” (2006: 241).

Los capítulos IV al VII tienen como protagonista a Pascual Veiga, quien a fecha de hoy permanece como un absoluto desconocido para la audiencia al faltar estudios con suficiente amplitud y rigor de su vida y actividad musical. Más allá de algunos tópicos y errores extendidos, de Veiga se sabe poco, y la deuda con este compositor es considerable en pleno siglo XXI. Tras ser considerado “el Clavé gallego” por su labor pionera en la fundación de orfeones, y tras ser aclamado de forma unánime por su *Alborada* de 1880, pronto se vio envuelto en un mar de agrias rencillas y disputas—el *rudo encono*—que no iba a menguar con los años, y frente al cual el carácter del compositor no fue la mejor solución (capítulo IV)⁷. Finalmente se instaló en Madrid, donde contó con el apoyo del ministro de Fomento (Aureliano Linares Rivas) y con el beneficio de lo que parece haber sido una política cultural de respaldo por parte de la corona al folklore regional, en un momento de crisis institucional y económica del Estado español frente a la presión ejercida por los emergentes nacionalismos periféricos. El capítulo V contempla el asalto de Veiga a la Exposición Universal de París en 1889, en el que se detectan interpretaciones equivocadas y amplias dosis de revanchismo, pero donde sobresale la espléndida monumentalidad del evento. La experiencia pudo precipitar al año siguiente el histórico certamen del Teatro Principal (de San Jorge) en Coruña—con remate en el circo y plaza de toros—en el que se enmarca el origen de *Os Pinos*, pese a que no se llegó a estrenar en aquella ocasión (capítulo VI). De los años de Pascual Veiga en Madrid (1892-1906) hemos localizado una extensa información hasta ahora desconocida del músico, quien pudo vivir allí un auténtico calvario en lo que se antojaba iba a ser un desembarco bajo palio (capítulo VII). En efecto, en la capital cosechó más disgustos que triunfos, comenzando por la drástica degradación desde una cátedra de Canto en el Conservatorio, a un parvulario de primera enseñanza. La irrupción de Veiga en la capital

⁷ “*Rudo encono*”: en *Os Pinos*, segunda estrofa, sexto verso. Pondal no usó esta locución en el himno para significar la desunión entre los gallegos, pero aquí la adoptamos con tal contenido por ser un reflejo fiel de lo que sucedió en el entorno de Veiga.

afectó directamente no sólo a Fomento y el Conservatorio, sino a la Real Academia de Bellas Artes y hasta al sistema judicial, llegando a ser debatido en las Cortes de la época. El estudio también ha permitido esclarecer la causa de su muerte, que explica el progresivo declive del músico en los últimos años de vida.

El capítulo VIII nos conduce a La Habana, donde en 1907 tuvo lugar el insólito estreno de *Os Pinos* en versión instrumental, merced a la extraordinaria vitalidad de la comunidad gallega en la isla. Fue un homenaje a Veiga, quien había fallecido el año anterior, y llama la atención que se ejecutase como arreglo para banda, sin voces. El libro concluye con el retorno del himno a Galicia, las Conclusiones y la Bibliografía.

Cada capítulo se organiza a través de diferentes epígrafes que desarrollan los contenidos correspondientes. Se aportan diversas imágenes y partituras, bastantes de ellas inéditas; para evitar la reiteración no hemos incluido algunas ampliamente divulgadas (por ejemplo, en el volumen específico de Ferreiro, 2007b).

Agradecimientos

La lista de personas e instituciones que han colaborado en este trabajo es muy amplia. En general es de reconocer la profesionalidad y buen hacer de la práctica totalidad de centros de documentación visitados en persona y/o consultados por otros medios. En particular mencionamos a Mercedes Fernández-Couto Tella (bibliotecaria del Archivo de la Real Academia Galega); Fernando Recamán Solla (bibliotecario de la Biblioteca Cidade da Cultura); Almudena Quintáns López (bibliotecaria de la Universidad de Santiago de Compostela); Pilar Fernández Ruiz (directora de la Biblioteca Odriozola de Pontevedra); Ana Rocasolano (responsable del AGUCM); y Paulo Rodríguez (director del Teatro Rosalía de Castro de Coruña). Del Círculo de Artesanos de Coruña, destacamos a Roberto Parga (presidente) y Manuel Miragaia (gestor de cultura) por la ayuda y facilidades prestadas para el examen de su notable biblioteca. También han colaborado generosamente entidades como el diario *La Voz de Galicia* y el Instituto José Cornide de Coruña.

La visita a Ponteceso en mayo de 2021 fue muy provechosa gracias a la atención de José María Varela Martínez (patrono y gerente de la Fundación Eduardo Pondal), María Julia Ures Villar (patrona de la citada Fundación y miembro de Ponteceso Cultura Permanente) y Rosario Valdés, heredera del Pazo Pondal, quien accedió a que viéramos el total de la casa y finca; a Julia hay que agradecer además la realización de varias fotos de Ponteceso. De Mondoñedo recibí la ayuda del sacerdote Félix Villares Mouteira,

delegado diocesano de Patrimonio Artístico, y para la Colegiata de Santa María del Campo en Coruña, la colaboración periódica de Ismael Velo Pensado, archivero de esta iglesia.

María Susana Cheyllada Veiga, bisnieta de Pascual Veiga, me proporcionó información inédita sobre la familia Veiga en Argentina, donde vive hace un siglo la totalidad de descendientes del compositor. En Francia fue importante la colaboración de Michel Lechevalier (presidente de AMOPA París ⁸). De La Habana agradezco la ayuda prestada por las especialistas de archivo y digitalización del Instituto de Lingüística y Literatura José A. Portuondo Váldor de La Habana (Biblioteca Fernando Ortiz), y singularmente de la subdirectora científica del centro, Lorena Hernández Valdés. También fueron importantes las doctoras Victoria Eli Rodríguez y Estíbaliz Santamaría para el estudio del estreno del himno en Cuba.

Debo subrayar la inestimable contribución académica de los profesores Adela Presas y Gustavo Sánchez (Departamento de Música, Universidad Autónoma de Madrid), Andrés Pociña (Departamento de Lenguas Modernas y Literaturas Comparadas, Universidad de Extremadura) y del catedrático Jesús Ángel Sánchez (Departamento de Historia del Arte, Universidad de Santiago de Compostela). Igualmente, la puntual información técnica de la cardióloga Soledad Ruiz Leria. Mi reconocimiento también a la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, por la paciente colaboración de Fernando Jiménez (director) y Fernando Gilgado (gestor del Archivo Histórico Administrativo); y al Archivo de la Deputación de Pontevedra, donde contamos con la valiosa y amable ayuda de la directora, Ana Vicente, y el bibliotecario Ernesto Trabazo. En el Centro Gallego de Madrid no ha quedado resto alguno del paso de Veiga como director de su orfeón en 1896, pero fue muy interesante revisar con su presidente, Fernando Rey Paz, y la bibliotecaria, Sol Bordas Ibáñez, la trayectoria pasada y el momento presente de la entidad.

⁸ AMOPA: Association des Membres de l'Ordre des Palmes Academiques. Véase el capítulo V.

ABREVIATURAS Y LENGUAJE

Abreviaturas de centros documentales

- AGA: Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
 - o AGAVE: Expediente Veiga Educación. Carpeta 31/15154, Legajo 5175, expediente nº 3.
 - o AGACP: Expediente de clasificación de pensión de Veiga Valurano, María y Adelaida. Huérfanas de Pascual Veiga Iglesia ⁹. Signatura: AGA_TOPOGRÁFICO,12,51-60,CA,21773
- AGUCM: Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid.
- EVAH: Expediente Veiga. Archivo Histórico Administrativo de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- ARAG: Arquivo da Real Academia Galega, Coruña.
 - o ARAG-EP: Arquivo da Real Academia Galega. Fondo Eduardo Pondal.
 - o ARAG-PV: Arquivo da Real Academia Galega. Fondo Pascual Veiga.
- RABA: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Hay abreviaturas ocasionales que deben comprenderse bien en el contexto de la frase, como RD por Real Decreto, y BOE por Boletín Oficial del Estado. También se utiliza alguna musical, como SATB por Sopranos, Contraltos, Tenores y Bajos.

Lenguaje

Este trabajo está escrito en castellano. En los pasajes en otros idiomas he optado por preservar el original, ya que en la mayoría de los casos se trata de textos en gallego o inglés, que deberían ser accesibles para una mayoría de lectores, y con el fin de mostrar exactamente lo que cada autor expresó ¹⁰. Hay alguna esporádica cita en francés, italiano, portugués y catalán, que he mantenido en lengua original bajo los mismos criterios. En ocasiones se realiza o añade alguna traducción para agilizar la lectura; en estos casos

⁹ “Valurano” es un error (Valenzano), al igual que “Iglesia” (Iglesias).

¹⁰ Téngase en cuenta la abundancia en el texto de pasajes en gallego con más de un siglo de antigüedad, pues el gallego de entonces no era el mismo que el actual. Se ha mantenido sin excepciones el texto original, indicando “sic” solamente en caso de alguna errata demasiado notoria.

todas las traducciones al castellano son más. Del mismo modo, todas las cursivas y singularidades de cada pasaje citado son originales salvo indicación contraria.

Ocasionalmente se permite alguna licencia en el vocabulario (*liminalidad*, *suprahumano*, *galleguización* ... no están en el diccionario de la Real Academia), con el fin de hacer más preciso y expresivo el texto, siguiendo la tendencia actual de las ciencias sociales. Especialmente hay términos compuestos relativamente novedosos que son casi una exigencia en el lenguaje académico de nuestra época, como *transmediación*, *etnotipo* o *resemiotizar*.

Otra precisión sobre el lenguaje: muchos de los resultados de esta investigación son forzosamente hipotéticos, al faltar la prueba irrefutable; especificar este condicionante en cada caso hubiera saturado el texto de expresiones como *posiblemente*, *es bien probable*, *quizás*, o *con razonable seguridad*, que en aras de una lectura más ágil y directa he suprimido siempre que ha sido posible.

Mencionar el Conservatorio de Madrid suponía un problema dada la diversidad de nombres que ha tenido en el pasado. Para facilitar la lectura he simplificado a “Conservatorio”, aunque en ocasiones pueda leerse el nombre exacto. He aquí el siguiente cuadro de denominaciones oficiales a partir de Esteve y Pliego (2019: 3).

- 1830 - Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina
- 1856 - Real Conservatorio de Música y Declamación
- 1868 - Escuela Nacional de Música y Declamación
- 1900 - Conservatorio de Música y Declamación
- 1910 - Real Conservatorio de Música y Declamación
- 1931 - Conservatorio Nacional de Música y Declamación
- 1939 - Real Conservatorio de Música y Declamación
- 1952 - Real Conservatorio de Música
- 1963 - Real Conservatorio Superior de Música.

LISTAS DE FIGURAS Y TABLAS

| Lista de Figuras | Pág. |
|---|------|
| 1. Estatua de Breogán en Coruña | 53 |
| 2. Catedral de Mondoñedo | 75 |
| 3. Pascual Veiga en la etapa de Coruña | 81 |
| 4. El pazo Pondal desde el río | 85 |
| 5. Mirador de Monte Branco sobre la desembocadura del río Anllóns | 86 |
| 6. Eduardo Pondal a los 75 años de edad en su pazo | 102 |
| 7. Portada interior del libro de Christian | 126 |
| 8. Inicio de “Carthon” en el libro de Christian | 127 |
| 9. Interior de la Colegiata de Santa María del Campo | 174 |
| 10. Partitura oficial del himno de Galicia (1) | 216 |
| 11. Partitura oficial del himno de Galicia (2) | 217 |
| 12. Partitura del himno gallego. Xunta de Galicia. | 218 |
| 13. Orquestación de Rogelio Groba del himno de Galicia | 219 |
| 14. Adaptación de José Fontenla del himno | 221 |
| 15. Giuseppe Sammartini - <i>Kammer-Sonaten</i> . Arreglo Moffat | 224 |
| 16. Partitura de la <i>Alborada</i> de Veiga | 227 |
| 17. Schubert - <i>Lied im Freien</i> . 1817 | 231 |
| 18. Santavaya - tonada de <i>Un fato de labradores</i> | 233 |
| 19. Cartel anunciador del Orfeón Coruñés en el Palacio del Trocadero | 238 |
| 20. Teatro Principal de Coruña, entrada por la calle Riego del Agua | 247 |
| 21. Teatro Rosalía de Castro, fachada de La Marina | 248 |
| 22. Interior del Teatro Principal de Coruña en 1922 | 250 |
| 23. Cartel anunciador del Orfeón Coruñés para el certamen de 1890 | 253 |
| 24. Ivo Gotós. Partitura ganadora de la categoría Marcha regional gallega | 255 |
| 25. Dos borradores de Pondal para <i>Os Pinos</i> | 260 |
| 26. P. Veiga, apunte para el himno “Cantemos compañeros” | 261 |
| 27. P. Veiga, primera página del himno “Cantemos compañeros” | 262 |
| 28. Madrid, calle de Marqués de Urquijo, 2 | 284 |
| 29. Pascual Veiga - primera solicitud para la cátedra | 298 |
| 30. Nombramiento oficial de Veiga como Profesor Numerario | 301 |
| 31. Notificación al Conservatorio del nombramiento de Veiga | 303 |
| 32. Notificación de Vincenti al Rector de la Universidad Central | 308 |
| 33. La antigua Escuela Normal de Maestras | 310 |

| | |
|---|-----|
| 34. Pascual Veiga y Fco. M ^a de la Iglesia - “A última queixa” | 316 |
| 35. Pascual Veiga y Bartolomé Mingo – “A mi patria” | 317 |
| 36. Firma de Veiga solicitando el segundo quinquenio laboral | 320 |
| 37. Nota de Clotilde Valenzano y orden de Tomás Bretón | 322 |
| 38. Tumba de Pascual Veiga en Mondoñedo | 330 |
| 39. Placa a Pascual Veiga en Madrid, 1925 | 332 |
| 40. José Fontenla Leal | 337 |
| 41. Carta de Veiga a Fontenla en 1906 | 338 |
| 42. Estreno del himno gallego en La Habana | 342 |
| 43. Transcripción para banda de Martín Menéndez | 345 |

Lista de Tablas

| | |
|--|-----|
| 1. Eduardo Pondal – <i>Os Pinos</i> . Versión original (1890) y oficial (1984) | 59 |
| 2. <i>Fingal</i> , Libro III | 132 |
| 3. Inicio de “Carthon” | 134 |
| 4. Color y sonido | 137 |
| 5. Elementos transducidos en Pondal | 152 |

INTRODUCCIÓN

El tránsito del siglo XIX al XX ha pasado a la historia como uno de los períodos más fértiles y dinámicos de la cultura occidental, tanto en el terreno de los avances tecnológicos como en de las realizaciones artísticas. Tuvo lugar en aquellos años una auténtica eclosión de literatura, música, y artes plásticas, en el marco referencial del imparable crecimiento industrial, científico y urbano que condujo al nacimiento de la fotografía, la grabación del sonido y el cine. El precio fue elevado, pues el progreso significó la decadencia o abandono de oficios, costumbres y espacios naturales que habían caracterizado al Antiguo Régimen, lo que generó un fenómeno paralelo de nostalgia por el pasado, típicamente distintivo del romanticismo. En Galicia los ecos de aquella modernidad teñida de idealismo llegaron tarde y amortiguados por la distancia y atraso general de la región, pero tuvieron una alta incidencia en determinadas élites integradas en el proyecto regionalista. Dentro de ese selecto grupo emergen con peso propio las figuras del poeta Eduardo Pondal y el músico Pascual Veiga, creadores respectivamente de la letra y música de *Os Pinos*, un emblemático canto que acabaría por convertirse en el himno de Galicia. El presente libro aborda la vida y obra de ambos autores, pero no menos el cúmulo de contextos y circunstancias que los acompañaron. El marco de fondo es una Galicia en pleno auge del *Rexurdimento*—movimiento literario sub-estatal integrado en el regionalismo que ejerció una influencia determinante en la gestación del himno¹¹. También hubo personas y realidades fuera de Galicia que desempeñaron un papel sustantivo en el proceso. En conjunto, el espacio geocultural de la presente investigación concierne principalmente a Galicia, Escocia, París, Madrid y La Habana.

Como apuntábamos en la Presentación, en 1890 Veiga pidió a Pondal una letra para la categoría “Marcha regional gallega” del certamen musical que iba a celebrarse en el Teatro Principal de Coruña. Veiga era el organizador, y compuso una obra que no fue a concurso ni se cantó, pero contenía el futuro himno de Galicia. En los años siguientes fue interpretado por orfeones suyos, y sin embargo no nació para la historia hasta 1907, en Cuba, en versión únicamente instrumental en homenaje al propio Veiga, quien acababa de fallecer. Después inició el retorno a la madre patria, donde tardaría en ser reconocido.

¹¹ *Rexurdimento* significa textualmente resurgimiento. Fue un ismo pre-nacionalista de apoyo a la revitalización de la cultura y la lengua de Galicia, desarrollado en la segunda mitad del siglo XIX. Aunque con reducido apoyo social, tuvo una notable repercusión en los ámbitos de la literatura y la historiografía.

Ambos autores poseían personalidades fuertes y controvertidas. Mantuvieron trayectorias netamente diferenciadas, con un solo punto de intersección, aunque fundamental para Galicia. El poema que, con este motivo, compuso Pondal febrilmente en unas pocas semanas es un compendio de sus mejores logros como escritor, una obra maestra de diez estrofas y ochenta versos en la que proyecta la quintaesencia del universo estético fraguado en sus libros anteriores (*Rumores de los Pinos*, 1878, y *Queixumes dos Pinos*, 1886). Por su parte, Veiga fue capaz de componer para la ocasión una música que supera en calidad e interés a la práctica totalidad de sus restantes creaciones (si exceptuamos la célebre *Alborada*). La conjunción de palabra y música fue excepcional, en una simbiosis que quizá llega más allá de lo que sus progenitores habían pretendido intencionalmente, en cuatro vínculos sincréticos: el ossianismo (no hay referencias directas a Galicia), la pregunta inicial (que se corresponde con el primer acorde en suspensión), el paso a Sol menor al responder los pinos, y el motivo recurrente del final de estrofa (texto) y ciclo (música). El carácter melódico y cantable que desprende la música rubrica estas concordancias dialógicas.

Sin embargo, de poco habría servido el esfuerzo creativo de no ser por la solvencia y convicción identitaria de la comunidad de emigrantes gallegos en Cuba, encabezada por José Fontenla Leal. Fue en la isla americana donde se estrenó oficialmente el himno en 1907, y donde se forjaron otros elementos capitales en el proceso de construcción simbólica de Galicia, como la bandera y la Real Academia. Finalmente, *Os Pinos* fue oficialmente sancionado como himno gallego en el Parlamento de Galicia por la *Ley 5/1984 de 29 de mayo de Símbolos de Galicia*, firmada por el entonces presidente de la Xunta, Gerardo Fernández Albor, y publicada en el *Diario Oficial de Galicia* nº 120, de 23 de junio de 1984, y un año después en el BOE nº 75, del 28 de marzo de 1985, con base en el Artículo sexto del Estatuto de Galicia.

A continuación, examinamos el estado de la cuestión acerca de la música de contenido nacional/nacionalista y de los himnos como género, para comprender mejor el caso gallego, que presenta varios puntos en común con el modelo más extendido, pero también varias singularidades.

La música nacional(ista) y los himnos nacionales

Como materia de estudio, la música *nacional* (y especialmente la vertiente *nacionalista*) ha sido objeto de una creciente atención en las últimas décadas ¹². Hay consenso en localizar su origen como fenómeno moderno en la Europa del siglo XIX, a la estela de la revolución francesa y subsiguientes revoluciones liberales, el ascenso de la burguesía como clase dominante, las guerras napoleónicas, la expansión del pensamiento científico ilustrado, el arranque de la revolución industrial, y el despertar de la estética romántica. En el proceso de creación, para Curtis son cuatro los elementos fundamentales a combinar para convertir una música de autor en nacionalista: el folklore, el idioma, la historia y el paisaje. La metamorfosis se lleva a cabo procediendo a su mitologización, romantización, idealización, y exaltación, lo que tuvo lugar en muchos países europeos en el siglo XIX (2008: 91). El folklore sería el más importante de estos cuatro elementos, y por ello ascendió a la categoría de repertorio *nacional y artístico*. Pero también *unificador* (inter-clase) de cara a esa emergente cultura nacional:

The incorporation of folk materials into high art ... actually creates unity by assembling a unified body of national cultural inheritance. The national culture, by definition, is assumed to be shared equally across all classes of the society. Art thereby belongs as much to the peasants as to the upper classes.
(108)

Sobre estos principios niveladores se gestaron determinados repertorios que hicieron del *arte* la piedra angular del edificio nacional, y de los artistas, agentes de cambio social:

All across the European continent, nation building is incomprehensible without an understanding of the role that art played in it. ... artists and their works transformed society, politics, and culture. As society was transformed in this process ... composers became political activists. (IX).

Los himnos serían una de las manifestaciones más influyentes del arte de raíz folklórica en el proceso de construcción de la patria a través de la música.

Históricamente, el término *himno* deriva de la Grecia clásica, donde *hymnos* significaba canto de alabanza a dioses y héroes, y en aquella cultura fundacional los himnarios alcanzaron un esplendor singular. Sin embargo, desde el punto de vista formal la raíz próxima es el himno religioso europeo, del que han heredado la solemnidad y carácter trascendente (Herrerías, 2016). También confluyen en ellos los antiguos cantos

¹² Véanse como muestras de una muy extensa lista el artículo de Bohlman (2006), el libro de Curtis (2008), y los volúmenes editados por Martin Stokes (1997), y por Biddle y Knights (2007).

épicos y los *Volkslieder* (en la conocida expresión de Herder). Estos últimos tendrían una gran influencia en los repertorios nacionales centroeuropeos, dado que, como estamos viendo, en la segunda mitad del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX se idealizó el entorno campesino; intelectuales y artistas se enamoraron (con mayor o menor profundidad) de las montañas, las aldeas y sus gentes, que pasaron súbitamente a encarnar los valores primigenios de la patria. Es entonces cuando el folklore incorporó connotaciones nacionalistas, y se realizaron importantes recopilaciones ¹³.

Una consecuencia crucial de estos procesos político-culturales fue el arranque del movimiento coral europeo, que haría eclosión en el siglo XIX. En esta etapa, mucha música vocal, tanto culta como popular, fue portadora de mensajes nacionalistas, y el género de los himnos estaba lógicamente llamado a desempeñar un papel destacado; a juicio de Lowenthal “national anthems exalting natural beauty and national heroes became the ‘collective voice’ of nations in Europe from 1820 on and worldwide by 1900” (2006: 7). Es importante advertir que ante el imperativo identitario la crítica rigurosa fue ignorada: “the national-cultural needs were so intense that scholarly skepticism had no say in the matter” (Leerssen, 2016: 86), lo que reflejaba la dimensión trascendente que había alcanzado el fenómeno. El nacionalismo pasaba a ser una religión secular, en la que no se cantaba a Dios sino a la patria.

En suma, a lo largo del siglo XIX la eclosión de romanticismo y nacionalismo elevó al himno a la categoría de metagénero, siendo el canto colectivo su manifestación suprema. El modelo de unidad popular fue la revolución francesa de 1789 y subsiguientes revoluciones liberales, que dieron paso a una nueva sociedad:

Tan solo la destrucción de los *anciens régimes* y el surgimiento de la nación de ciudadanos hicieron posible que la música se involucrara en la elaboración de la nación, primero y principalmente a través de los coros de masas cantando al unísono y los himnos nacionales de guerra y celebración. (Riley y Smith, 2021: 48-49)

Lajosi coincide en valorar los coros como voz del pueblo, en consonancia con el despertar nacionalista y los ideales revolucionarios:

¹³ Pese a que este análisis es válido para una mayoría de países, también existió la excepción, y en algunos no fue la cultura popular la que proporcionó el himno: “In countries such as Italy, Spain, and Portugal, collection began [late]. Ideas of basing a sense of national unity on such collections of folk songs or instrumental folk music never gained a real foothold in these countries. In Italy, for example, it was the music of operatic composer Giuseppe Verdi that became the national symbol” (Ling, 1997: 16).

By the 1840s, the artistic musical embodiments of Italian nationalism were huge choral unisons that could convey and enhance collective national consciousness. Singing, especially group singing, became a part of the revolutionary movements. (2008: 49 ¹⁴)

La música adquirió en este contexto una capacidad subversiva difícilmente imaginable con anterioridad. Por ejemplo, en 1830 la ejecución de la ópera de Auber *La muette de Portici* en Bruselas fue el detonante para el alzamiento que condujo a la independencia de Bélgica (44) ¹⁵.

En este contexto asertivo e insurgente se inscribe el origen de no pocos himnos. Actualmente constituyen la más firme y manifiesta afirmación de la identidad colectiva, verdaderos tótems para la *communitas* (Kyridis et al., 2009). Cantan la liminalidad de la patria y la raza, marcando la fundamental barrera del “Yo” frente el “Otro”. Su función es fomentar en los ciudadanos sentimientos de patriotismo y hermanamiento en aras del bien común. La mayoría conlleva un mensaje de compromiso y lealtad sagrada, obligaciones que pueden anteponerse en situaciones límite a la familia, creencias y seguridad personal, hasta el extremo de dar la vida ¹⁶. En marzo de 2022 hubo varias interpretaciones impactantes del himno de Ucrania, a raíz de la invasión rusa ¹⁷. *Shche ne vmerla Ukrainy i slava, i volia* (Ucrania no ha muerto, ni su gloria y libertad) tiene su origen en la década de 1860, letra de Pavlo Chubynsky y música del sacerdote Mykhailo

¹⁴ En una célebre afirmación, el compositor Vaughan Williams extendió este carácter asociativo - idiosincrático al total de la música culta respecto del contenido nacionalista de cada país, al manifestar que: “the art of music above all the arts is the expression of the soul of a nation” (1963: 68).

¹⁵ Siglo y medio después, la Revolución de los Claveles portuguesa (1974) tuvo como símbolo la canción “Grândola, Vila Morena” de José Afonso.

¹⁶ Como dato anecdótico, se ha demostrado que los himnos nacionales de contenido triste y melancólico tienen una incidencia directamente proporcional con una mayor tasa de suicidios entre sus ciudadanos. (Lester y Gunn, 2011).

¹⁷ El 3 de marzo los parlamentarios ucranianos en Kiev en la sala lo cantaron en pleno bombardeo ruso. En la misma fecha el director ruso Dima Slobodeniouk comenzó el concierto con el himno de Ucrania en el Teatro Auditorio de Cuenca, dirigiendo a la orquesta Sinfónica de Galicia. Al día siguiente los mismos intérpretes repitieron el inicio en el Auditorio Nacional de Música de Madrid. El mismo 4 de marzo, Herbert Blomstedt, dirigiendo en Nueva York a la New York Philharmonic Orchestra dedicó los conciertos de la semana al pueblo de Ucrania, comenzando por interpretar su himno con toda la sala en pie. El 7 de marzo los vecinos de la asediada ciudad de Melitópolis cantaron en la calle el himno de Ucrania. En Londres, Amsterdam, Vilna y otras ciudades sonó con fuerza el himno ucraniano en estas fechas. El 10 de marzo los miembros de la Orquesta Sinfónica de Kiev que estaban en condiciones de hacerlo interpretaron en la Plaza Maidan de Kiev el Himno a la Alegría de Beethoven, en espera del asalto de los rusos; una forma de llamada a la unidad europea. Fueron incontables las adhesiones con el motivo del himno. Ruslana, cantante pop ucraniana y exparlamentaria en su país, lo cantó para los medios. Su compatriota y también cantante Cristina Soloviei publicó en internet su versión de “Bella Ciao” en honor a los que “luchan por su patria”; esta canción ya fue un himno de la resistencia italiana al fascismo en la segunda guerra mundial (información de diversos medios).

Verbytsky. Fue oficial entre 1917 y 1921, y a partir de 1992. Es una melodía nostálgica, de un compositor especializado en música litúrgica, posiblemente influido por Schubert. Al escucharlo cantado por gente rodeada de edificios en ruinas, adquiere una gran fuerza comunicativa ¹⁸.

Sin embargo, pese a su indudable implantación e impacto social, los himnos nacionales han recibido una atención académica reducida. Acaso un motivo para ello sea su condición híbrida de pertenecer tanto al repertorio *culto* como al *popular*, con todos los riesgos que conlleva el empleo de ambos adjetivos ¹⁹. Asimismo, la dimensión ideológico-política, por una parte, y la emocional-patriótica, por la otra, adquieren en estas piezas una preponderancia tal que tiende a oscurecer el estudio musicológico en sí, permaneciendo como materia de análisis restringida al sociólogo y el historiador. Adicionalmente, el himno de un país se inserta dentro de un complejo conjunto semiológico que comprende la bandera, el escudo, la Constitución, determinados edificios y monumentos, ciertas fechas y diversos elementos complementarios, lo que obliga a un estudio multidisciplinar y flexible. La suma de estas cuestiones debe explicar que apenas se hayan elaborado a fecha de hoy teorías holísticas sobre los himnos nacionales, si bien existen aproximaciones como la sintaxis estructural de Cerulo (1993), la derivación de Smith (2002), y la perspectiva semiológica de Häberle (2012).

Teorizando el himno

Es interesante la tentativa del célebre sociólogo Anthony D. Smith de abarcar la densa semiología de los signos públicos de la nación a través de la teoría del *etno-simbolismo*, que reconoce la importancia de las culturas y significados étnicos en la formación de las naciones, así como el papel desempeñado por diversas formas de cultura material—como pintura, música, cine y literatura—que canalizan en términos superestructurales los contenidos políticos subyacentes (2002). En este planteamiento, esencialmente funcionalista, Smith se apoya en las nociones de *conciencia colectiva* de

¹⁸ Se podría citar la famosa escena en *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) en que el himno de Francia se canta heroicamente ante el coro militar de los oficiales nazis (minutos 69-70). *La Marsellesa* se impone y los alemanes tienen que callarse finalmente. Al parecer muchos extras se emocionaron hasta las lágrimas en el rodaje de la escena, porque eran refugiados judíos reales. En el extremo contrario, los himnos pueden ser pitados y abucheados cuando la audiencia así manifiesta su oposición a lo que representan, como sucede, por ejemplo, con el himno español en determinadas finales de la Copa del Rey de fútbol; o con el inglés recientemente en Hampden Park (Glasgow) el 12 de septiembre de 2023, en el amistoso Inglaterra – Escocia, por parte del público escocés; lo mismo sucedió en el estadio de Anfield (Liverpool) unos meses antes. Estas reacciones tienen precedentes en diferentes países y por distintos motivos.

¹⁹ Nos limitamos a dejar constancia del denso debate existente; la bibliografía al respecto sería interminable.

Durkheim, y de *conciencia de clase* que definió Marx. Smith asume que el sentimiento de pertenencia a la idea de la nacionalidad representada por los símbolos nacionales derivados de la etnohistoria de naturaleza mítica servirá para unificar no solo a las naciones-Estado consolidadas, sino también a regiones periféricas (sub-estatales) que aspiran a la soberanía y a comunidades caracterizadas por la dispersión multicultural que carecen de una argumentación nacionalista convincente.

Para Peter Häberle, el himno nacional es un *signo* de la historia colectiva de un pueblo, y deriva de su Constitución, representando no sólo al Estado sino a la cultura de la comunidad política (2008 ²⁰). Este autor entiende el himno como un elemento cultural derivado del estatus jurídico del país encarnado en la Constitución, que sería el signo reconocible y oficializado del devenir histórico de sus gentes. Häberle define esta perspectiva formalista como “teoría de la Constitución como ciencia de la cultura” (*Verfassungslehre als Kulturwissenschaft*; 2008: 95), y acentúa la importancia de la música por su capacidad para “magnetizar” al ser humano, logrando que el himno sea una “fuente de consenso emocional” (96). Asimismo, considera la conjunción de música y letra como una cuestión de “coincidencia, sincronía o congenialidad” (52), rasgos que en el himno gallego—añadimos—tienen lugar en buena medida. Häberle estudia también las tonalidades de los himnos, atribuyendo a cada una de ellas una emoción particular, aunque esta vinculación es precaria.

La socióloga Karen Cerulo ha creado la teoría sistémica más influyente para el estudio de los símbolos nacionales, en base a la posición del país en el escalafón mundial en el momento de generarlos (1989, 1993). Su tesis central es que hay dos criterios para analizar los himnos y banderas nacionales: la *world-system position*, y la *modernization* de cada país. El primer criterio es el que realmente determina la estructura sintáctica y contenido de los símbolos nacionales. Cerulo sostiene que los países con mayor peso específico en el concierto internacional tienden a adoptar himnos y banderas sencillos (*basic syntax*), mientras que los países periféricos, de menor incidencia general, suelen elegirlos con mayor complejidad (*embellished syntax*). Estos símbolos son cuidadosamente estudiados y establecidos por los ideólogos del poder, ya que es a través de ellos como se perfila y proyecta la imagen de la nación ²¹. En relación al himno gallego,

²⁰ Véase Brage (2008).

²¹ Riley y Smith plantean una perspectiva transversal sustantiva del condicionante geopolítico, sosteniendo que los estudios de nacionalismo musical (donde los himnos desempeñan un papel protagonista) han

es factible aplicar el principio analítico que propone Cerulo: Galicia es un país no central en el mapa estratégico internacional, por lo que debería tener un himno ornamentado y complejo. La fórmula se cumple, efectivamente, en relación a la duración (en 1984 la Xunta dejó en cuatro las diez estrofas de Pondal, conforme a la reducción de 1931), y los insultos de la tercera estrofa pueden entenderse como una desviación del discurso hímico ortodoxo. Del mismo modo, los versos pondalianos contienen una organización narrativa y semántica compleja, al tratarse de una relación dialogal con un elemento de la naturaleza—los pinos, que terminan por ser la propia Galicia que se dirige a través de ellos a todos los gallegos. La mezcla del idioma gallego (decimonónico y pondaliano) con el castellano y algún retazo gaélico emanado del ossianismo, tampoco facilitan una comprensión inmediata. Por el contrario, la música de Veiga no se aparta de una sintaxis musical bastante sencilla, aunque el acorde inicial está en primera inversión y las estrofas pares comienzan con dos pasajes/versos en el modo menor de la tónica por modulación directa, lo cual tampoco es habitual en los himnos de las *core nations* (naciones más influyentes), en la expresión de Cerulo (1993: 253). Hay que concluir que desde José Fontenla y el Centro Gallego en Cuba, hasta los arquitectos de la Galicia autonómica, se configuraron unos símbolos locales de cierta complejidad, para conferir a la comunidad gallega un mayor relieve diferencial. El sociólogo gallego Baldomero Cores estimaba que los símbolos fundamentales de Galicia son “moi ricos en todo tipo de matices” (1986a: 9), y que su génesis y desarrollo conllevaron dudas y debate, especialmente el escudo, pero también la bandera y el himno. Cores veía igualmente en estos símbolos “dimensións espirituais”, y subrayaba las identitarias: “a bandeira, o himno e o escudo son símbolos cos que unha comunidade política expresa a súa identidade de pobo, manifesta a súa personalidade colectiva e da testemuño da súa presenza entre as outras comunidades” (9).

Muy influyente fue el planteamiento del conocido ensayo sobre las naciones como comunidades *imaginadas* en que Benedict Anderson concibió los himnos como constructos derivados del imaginario social. El himno sería una parte más en la labor por materializar esa legitimidad puramente emocional, y por ello al cantarlo unidos, “nothing connects us all but imagined sound” (1991: 145). Por ejemplo, en el citado volumen

seguido generalmente el viejo modelo “centro/periferia”, según el cual la historia de la música de Alemania, Francia e Italia representa la tradición universal, mientras que los compositores de otros países son susceptibles de ser considerados “nacionalistas”. El “centro” estaría liderado por autores como Wagner y Verdi, y la “periferia” por Smetana, Falla o Grieg (2021: 12). Los himnos representan “la nación en la música” y la “música en la nación”, dentro de un repertorio de esta índole casi infinito, de Monteverdi a Shostakovich (16).

Music Makes the Nation, Benjamin Curtis sostiene que “nationality ... cannot be found in music ... since nationality is an idea, it can truly only be found in the ideas about music” (2008: 27), lo que aplicado a Smetana y el nacionalismo musical checo supondría que “we must not look for the defining features of ‘Czech music’ in the music, but rather in the ideas about the music” (30) ²². La escuela constructivista a la que pertenece el postulado de Anderson aborda los himnos como instrumento educativo (deben ser *aprendidos*) en los procesos de *nation-building* y *nation-maintenance* (Kyridis et al., 2009: 3), y análogamente en función de su hipotética universalidad de valores y consecuente de-historización de la nación como proceso diacrónico (Kelen y Pavković, 2012). En un enfoque alternativo, aunque influido por el sesgo deconstructivo de Anderson, Lauenstein et al. (2015) conciben los himnos en términos de expresión partícipe de la metáfora de la nación como *familia imaginada* o comunidad filial, dentro de la filosofía de la *nation-as-family* que propone McQuillan (2021). Se trataría de iconos musicales con un gran poder evocativo y de refuerzo identitario, que establecen a través del lenguaje popular de la música las siguientes funciones sociales de la *patria*: establecer una estructura jerárquica clara, fijar roles y responsabilidades sociales, promover una afectividad colectiva positiva, y apuntalar la hipotética etnicidad biológico-diferencial de la comunidad (Lauenstein et al., 2015). Estas perspectivas se apartan de la escuela neomarxista, que tuvo asimismo un gran eco en los estudios de sociología a lo largo del siglo XX, a partir del principio del condicionante infraestructural. Dentro de esta corriente Hobsbawm entendió los himnos nacionales como una forma de control de la población, en progresión creciente a partir del desarrollo histórico de prensa, cine y radio:

Estos medios permitieron estandarizar, homogeneizar y transformar las ideologías populares, así como, obviamente, que intereses privados y estados las explotaran para hacer propaganda deliberada. (El primer ministerio calificado específicamente de propaganda e “ilustración pública” lo creó en Alemania, en 1933, el nuevo gobierno de Adolf Hitler). (1998: 142)

Por tanto los himnos admiten diversas interpretaciones analíticas generales. Pero a la hora de establecer rasgos formales y taxonomías concretas, resulta difícil reducirlos a categorías delimitadas, por la diversidad e hibridaciones que pueden presentar. En efecto, en una obra tan trascendente como el himno nacional, el potencial simbólico sobrepasa largamente al formal: “Un himno es *himno* ... no por sus características

²² En 2012 publicamos una crítica en profundidad de los paradigmas deconstructivos de Anderson (aquí citado) y Eric Hobsbawm, este último sobre la invención de la tradición (Campos, 2012a).

formales, sino por la situación comunicativa” (Herrerias, 2016: 8). Por añadidura, los cambios generacionales han influido mucho y la solemnidad ha dado paso a otras estéticas. Hace décadas que los himnos más conocidos son objeto de versiones pop-rock²³, siendo los deportivos los más populares²⁴. En conjunto resulta difícil organizar su estudio. Hay taxonomías que los clasifican en términos descriptivos (Nettl, 1952), según su sintaxis estructural (Cerulo, 1993), como instrumentos que demarcan fronteras individuales y sociales (Folkestad, 2002), y como catalizadores de pertenencia colectiva en función de su contexto de gestación, resultando para Marshall cuatro tipologías formales y simbólicas: himnos de iglesia (por ejemplo, el de Reino Unido), marchas militares (como la de Rusia), himnos de fanfarria (típicos de Oriente Medio) e himnos épicos (frecuentes en Sudamérica. Marshall, 2015; véase Boyd, 1980). Alves (2017) propone solamente dos categorías diferenciadas conforme al grado de consecución de la soberanía: himnos de asalto al poder (*power-bidding*), e himnos de consolidación del poder (*power consolidation*). En el primer caso entrarían cánticos de carácter revolucionario, como en su día *La Marsellesa* y el *Inno di Mameli*²⁵. En el segundo, los de países donde la soberanía ya se ha alcanzado, caso de Namibia (*Land of the brave*) y

²³ Por ejemplo, fue histórica la interpretación de Jimi Hendrix de “Star-Spangled Banner” con guitarra eléctrica en el Festival de Woodstock (1969), confiriéndole un cariz nuevo y “subversivo” (Herrerias, 2016: 8). Es muy conocida la versión distópica de “God save the Queen” que realizaron los Sex Pistols en 1977 (en el álbum *Never Mind the Bollocks, Here’s the Sex Pistols*), y no menos la que compuso algo antes el grupo Queen aprovechando el juego de palabras (en *A Night At The Opera*, 1975). En 2012 Neil Young con Crazy Horse interpretó burlescamente el himno británico para cerrar el disco *Americana*. Sin embargo en septiembre de 2022 este himno sonó muchas veces con la mayor solemnidad a raíz de la muerte de la reina Isabel II. La *Marcha Real* (himno de España) es un caso singular de ausencia de letra pese a las propuestas realizadas; ha experimentado recientemente varias tentativas de transferencia al marco popular, por parte de Jon Juaristi, Joaquín Sabina y Marta Sánchez. Sobre el himno español pueden consultarse los trabajos de Lolo (1999), García Cuadrado (2008), y el estudio preliminar de Alberto Oehling en Häberle (2007); véase el epígrafe 1.4.

²⁴ Como los de determinados equipos de fútbol y otros deportes. “We are the champions”, de Queen (en *News of the World*, 1977) se ha convertido en un canto universal de victoria. “My generation”, de Pete Townshend con los Who en 1965, fue “one of the ultimate anthems of teenage rebellion and belligerence”; Alice Cooper sugirió que la canción debería ser “the new British national anthem” (Grantley y Parker, 2010: 19-20). “Start Me Up”, de los Rolling Stones (*Tattoo You*, 1981) se escucha regularmente en el tiempo previo a muchas competiciones. La solemne ejecución del himno nacional del vencedor tras la entrega de medallas olímpicas tiene asimismo un notable eco mediático, y los juegos tienen himno propio. También existen himnos de ciudades, entidades educativas, empresas, cuerpos militares, ciertas familias y hasta personas individuales (como los himnos de Handel al duque de Chandos). Entre los himnos supranacionales puede mencionarse el de Europa—desde 1985 una adaptación de H. von Karajan del “Himno a la Alegría” de Beethoven (Fornäs, 2012). *La Internacional* es la voz de la clase obrera, con letra original en francés de Eugène Pottier (1871) y música de Pierre Degeyter (1888). “Gaudeamus Igitur”, originariamente una canción hedonista alemana del siglo XVII, es el himno académico por excelencia.

²⁵ Sobre *La Marsellesa* y *La Internacional* como himnos revolucionarios véase Ferro, 2000.

Nigeria (*Arise, o compatriots*). Una sistematización de los himnos sobre diversos criterios puede leerse en Mago (2008: 51-52).

En cuanto a los parámetros formales, más abajo hay un subepígrafe dedicado a los puramente sonoros (“La dimensión musical”), pero en otras facetas también se pueden observar algunos elementos comunes. El primero sería seguramente el de la primacía del himno entre los diversos símbolos de la nación, por la cohesión y memoria grupal que se genera en el canto colectivo: “an anthem is phatic communion on the grand scale” (Nettl, 1952: 1). Anderson acuñó en este sentido las interesantes nociones de *simultaneidad* y *unisonalidad* en el himnario, aunque la condición imaginaria prevalece en su perspectiva:

No matter how banal the words and mediocre the tunes, there is in this singing an experience of simultaneity. At precisely such moments, people wholly unknown to each other utter the same verses to the same melody. The image: unisonance. Singing the Marseillaise, Waltzing Matilda, and Indonesia Raya provide occasions for unisonality, for the echoed physical realization of the imagined community. (1991: 145)

Relacionado con esta dimensión grupal se localiza otro rasgo concreto de bastantes himnos: la ausencia de polifonía, para reforzar la unicidad basal; el gallego sí utiliza un sencillo juego polifónico, aunque rara vez realizado en las interpretaciones colectivas. Waterman (2019) retoma el término *unisonance* para comprender la interpretación de los himnos como factor aglutinante: al ser sonoramente idénticas, las diferentes personas que cantan se convierten en una sola entidad, que es la nación entera. De ahí que sea natural la apelación directa a la unión, como en el himno deportivo de Irlanda: “*Ireland, Ireland / Together standing tall / Shoulder to shoulder / We’ll answer Ireland’s call*”²⁶.

La llamada al hermanamiento suele ir acompañada de un correspondiente ensalzamiento de la fuerza, el valor y la lucha. En esta faceta el himno gallego destaca; la novena estrofa comienza con “Estima non se alcanza / cun vil xemido brando”; y la décima lo hace con: “Gallegos, sede fortes”. El rasgo implica poder y visibilidad, como en “donde quer, xigante / a nosa voz pregoa” (cuarta estrofa). Por lo demás los himnos muestran cierta diversidad temática:

Some countries, particularly those that have enjoyed long periods of peace and political stability, choose anthems that dwell upon the natural beauty of the

²⁶ Nacido en 1995 para representar a Irlanda en las competiciones de rugby, esta suerte de himno alternativo se extendió pronto a otros deportes y actualmente constituye un segundo himno nacional de este país. Es interesante que el himno irlandés se compuso en inglés, y sólo más tarde fue traducido al gaélico. Véase McDonald, 2020.

land. Several anthems are built around a national hero, such as Denmark's King Christian and Haiti's Jean-Jacques Dessalines, or around a nation's flag, like those of Honduras and the USA. Many are in effect prayers, like God Save the King / Queen, or calls to arms, like France's *La marseillaise*. The struggle for independence (or the pride in achieving it) is a favourite theme among those countries that have emerged since 1945. (Boyd, 1980: 46)

La vinculación con el estamento castrense es otro rasgo típico de muchos himnos que nacieron para enardecer a las tropas en el campo de batalla, como sucede con los de Cuba (*La Bayamesa*), Francia, Rumanía y Filipinas. Estos cantos fueron asimismo empleados para marcar el paso de la infantería, y de ahí que algunos sean marchas militares en compás binario. Hay que tener en cuenta que los himnos nacionales nacieron en su mayoría en el turbulento siglo XIX, en una Europa en guerra permanente por las invasiones napoleónicas y las revoluciones burguesas. De ahí el brío militar que los impregna, y que, combinado con el espíritu romántico de la época, deviene un discurso que oscila entre la nostalgia por la madre patria y la exaltación guerrera. Con una u otra raíz, el himno nacional es una creación contemporánea, dado que se gesta dentro del espacio contextual descrito, que provocó el arranque del nacionalismo moderno (Alves, 2017).

Con frecuencia el canto del himno se acompaña de una gestualidad ritual, por ejemplo colocando la mano diestra sobre el corazón, entrelazando los brazos los asistentes, o elevando la mirada hacia lo alto, y a veces se llega a las lágrimas. Pero la reacción más frecuente es ponerse de pie, como homenaje a la patria y muestra de disposición para servirla. El himno impone un deber moral y delimita la frontera frente a los enemigos exteriores. Es la voz de la nación, su canción sagrada, y debe ser entonada con reverencia y al unísono, como veíamos en Anderson y otros autores. Por estas razones, el himno confiere a la música un significado cultural distintivo, por encima de otras formas de música nacional(ista).

Otro atributo es su carácter de signo *permanente* y *atemporal*, como observa Kelen, para quien los signos de la patria son “eternal and therefore universal”, en alusión a la atemporalidad (2003: 162); al igual que la bandera, el escudo y determinadas instituciones, los himnos reciben un periódico homenaje oficial y rara vez se modifican. Esa condición de piedra angular inalterable confiere firmeza a la patria. Efectivamente, los himnos son en su mayoría portadores de un mensaje trans-histórico e inmutable, con

alegatos didácticos a las futuras generaciones (Jorgensen, 2007) ²⁷. Se anhela la pervivencia, evitar el olvido, lo que a nivel personal fue una obsesión de Eduardo Pondal.

En el otro extremo temporal, el afán de ancestralidad conduce a buscar la credibilidad historiográfica. Por ejemplo, el himno de Suecia proviene de una canción al norte que fue reconvertida en el actual *Du gamla, du fria* (Tú ancestral, tú libre). La segunda estrofa comienza con “Reinas en la memoria de los gloriosos días de antaño”, una clara reminiscencia del Ossián de James Macpherson, que fue bien conocido en Suecia desde las primeras ediciones en la década de 1760, dado que también Escandinavia sucumbió a la magia celta (Graves, 2004 ²⁸). De este modo el pasado es a la vez objeto de veneración y sujeto de construcción del futuro, por lo que resulta inevitablemente aludido en las letras de muchos himnos, incluido el gallego pese a las dificultades que Pondal tuvo que afrontar en la tarea, ya que la historia de Galicia no es pródiga en lances heroicos ni personajes gloriosos a los que cantar, y de ahí la arquitectura narrativa de raíz ossiánica con que el poeta suplió la carencia.

Por último, los himnos nacionales representan el espíritu primordial de la patria—su *Volksgeist*—y como tales representaciones miméticas deben transmitir los mejores valores nacionales, momentos de gloria histórica, acervo idiosincrático e ideales a alcanzar: “national anthems are official patriotic symbols; as such they represent nation’s identity or character” (Kyridis et al., 2009: 4). En el himno gallego este análisis no es sencillo, dado que en el poema de Pondal la interacción con las raíces de Galicia es muy particular, y en la parte musical Veiga evitó las citas directas de la música gallega.

Versos controvertidos

El himno gallego participa de varios de los rasgos descritos, como estamos viendo, aunque en líneas generales es bastante atípico. La letra es demasiado extensa, y no se cantan las diez estrofas ²⁹. Además, la controvertida tercera estrofa incluye insultos directos a quienes no “entienden” el sentimiento galleguista, calificándoles de “ignorantes” e “imbéciles”. La agresividad en el canto nacional es una materia que merece

²⁷ Véase el volumen *Patriotism and Nationalism in Music Education*, editado por Hebert y Kertz-Welzel (2016).

²⁸ Véase el capítulo III. Jan Ling relata el proceso de formación del himno de Suecia, y su empático estreno (1997: 9-10). El eco de Ossián fue inmenso en este país; la primera mención se debió al editor Carl Christoffer Gjorwell en una reseña en 1765, en su diario *Den swänska Mercurius*.

²⁹ La extensión de la letra de un himno nacional puede variar mucho: el más largo del mundo es el griego, con 150 estrofas, y el más corto, el de Japón, de sólo 4 versos (Prieto, 2020).

atención. Por ejemplo, algunos himnos proclaman una supremacía étnica (*Deutschland über alles / Über alles in der Welt*³⁰), celebran la matanza del enemigo (*La Marseillaise*³¹), son marcadamente belicosos (como los de Vietnam, Irlanda, México, Sudán, China, y Uruguay, en una larga lista), o bien combinan las contradictorias facetas de ser a la vez una oración y un canto de odio, como *God save the King/Queen* (“a hymn of hate” según Anderson, 1991: 142³²). Pero esta forma de establecer la barrera entre el “Yo” y el “Otro” en *Os Pinos* es única en el mundo; el insulto directo es exclusivo del himno gallego³³.

Que se sepa Pondal nunca dio muestra alguna de embarazo por esos versos, ni manifestó intención de modificarlos. Cuando la Xunta decidió que se cantara *Os Pinos* en las guarderías gallegas al inicio del curso escolar 2007-08, hubo protestas airadas y recogida de firmas, como reflejó extensamente la prensa del momento³⁴. 2007 era el centenario del estreno en La Habana, y ese fue el argumento contingente para tomar la medida. Aquí entra en juego el potencial de los himnos como instrumento educativo en el proceso de la *nation-building* y *nation-maintenance* arriba citado. Gobernaba la comunidad gallega la coalición del Partido Socialista de Galicia (PSdeG-PSOE) y el Bloque Nacionalista Galego (BNG), que acordó que los niños debían cantar su himno a diario³⁵. La iniciativa procedió de Anxo Quintana, líder del BNG y entonces vicepresidente de la Xunta. Para Quintana el himno evocaba la resistencia celta frente a los romanos. En declaraciones durante la fiesta del gaitero de Soutelo³⁶, afirmó que “el himno, su letra y su melodía, es el compás que oficializa los sentimientos de Galicia como país”³⁷. La normativa incluía la oficialización del idioma gallego como lengua vehicular sustituyendo al castellano, en las llamadas “galescolas”. La clase política se dividió, igual

³⁰ Alemania por encima de todo / por encima de todo en el mundo. Sin embargo la intencionalidad original de este pasaje era bien diferente, como veremos más abajo.

³¹ *Qu'un sang impur / Abreuve nos sillons* (Que la sangre impura / riegue nuestros campos).

³² En la segunda estrofa. Anderson subraya adicionalmente cómo el himno inglés es un homenaje a la monarquía, sin mencionar la nación una sola vez.

³³ Hay himnos de contenido xenófobo, como el andorrano, que homenajea a Carlomagno: “El gran Carlomagno, mi padre / me liberó de los árabes”, pero nunca llegando al insulto.

³⁴ Por ejemplo, Varela (2007).

³⁵ “Decreto 124/07, de 28 de junio por el que se regula el uso y la promoción del gallego en el sistema educativo”. Fue sustituido por el Decreto 79/2011, que derogó la medida.

³⁶ En recuerdo de Avelino Cachafeiro, un célebre gaitero de Soutelo de Montes (Pontevedra).

³⁷ “Quintana apuesta porque los niños gallegos ‘conozcan y sepan cantar’ el himno de Galicia”. *El Correo Gallego*, 18 de agosto de 2007.

que los medios y la población común, y la polémica provocó la dimisión del número dos del BNG, Antonio Losada. Entre los intelectuales, alguno apoyó decididamente la idea:

[Manuel] Ferreiro no entende a polémica generada por a proposta de Quintana de que os niños aprendan o himno: “É de caixón. Os nenos franceses aprenden A Marsellesa e a todo o mundo lle parece normal. ... Hai quen desbarra moito. Supoño que será por envexa, porque os nenos non poden cantar o himno español, pois non ten letra. E, por enriba, é unha peza militar”.

(Ventureira, 2007)

Fueron años de replanteamiento de los himnos como portadores de un mensaje social. En 2005 Perú debatía la pertinencia de eliminar la primera estrofa del suyo. El mismo año, Cataluña resignificó musicalmente *Els Segadors* y Francia introdujo *La Marsellesa* en los colegios, generando un debate ideológico análogo al que tendría lugar en Galicia dos años después:

La reforma conocida como *ley Fillon* ... suscitó en su momento una importante polémica, al considerar muchos padres y profesores inadecuado que los niños aprendan un himno que “habla de degollar, de sangre y de tiranía”. (Alegre, 2008: 11)

El himno de Perú deriva de un certamen en 1821 al que se presentaron cinco candidatos, y el juez fue el mismo José de San Martín. La primera estrofa fue un injerto en 1913 que cambiaba el sentido de los versos originarios, y generó un fuerte debate al comienzo del siglo XXI, culminando en demanda judicial de nulidad por varios diputados que consideraron que agraviaba la dignidad de la persona humana y de los peruanos, “puesto que al cantarla proclamamos a viva voz que somos un pueblo de siervos y esclavos con antepasados sumisos, que gimieron en silencio y que nunca lucharon por su independencia” (citado en Mago, 2008: 61)³⁸. Finalmente, en sentencia de 2005, el Tribunal Constitucional de Perú desestimó la reclamación, y el himno ha permanecido como estaba.

El problema de los versos controvertidos también existe en los himnos de Alemania, Chile y Bosnia-Herzegovina (Häberle, 2012: 121). Para los holandeses su himno nacional—del siglo XVI, el más antiguo de Europa—plantea una cuestión de dignidad, ya que la primera estrofa reza: “Guillermo de Nassau soy yo, de sangre alemana ... Al rey de España siempre le he honrado”, y termina con otra alusión respetuosa a la

³⁸ La estrofa cuestionada dice: “Largo tiempo el peruano oprimido, la ominosa cadena arrastró, condenada a una cruel servidumbre, largo tiempo en silencio gimió”.

corona española. En su pugna por la independencia estas palabras se podían asumir como un gesto diplomático, pero con el paso del tiempo no se reciben bien (152). Del himno alemán ya se ha comentado un posible supremacismo étnico en el inicio de su texto original. Realmente no lo había. El *Deutschlandlied* nació como canción revolucionaria decimonónica, y no fue himno nacional de Alemania hasta 1922, cuando se estableció con las tres estrofas de que constaba. El Tercer Reich lo redujo a la primera únicamente. Tras la segunda guerra mundial, durante un tiempo la República Federal Alemana careció de himno, y después utilizó oficiosamente la Oda a la Alegría de Beethoven (antes de que se convirtiera en el himno de la Unión Europea). En 1952 el canciller federal Konrad Adenauer restauró el himno anterior pero solamente con la tercera estrofa (no conflictiva) salvo excepciones. Con la unificación de las dos Alemanias en 1991, se suprimieron definitivamente las dos primeras estrofas, y actualmente sólo se canta la tercera. Lo más paradójico es que los versos iniciales eliminados “Alemania, Alemania por encima de todo / por encima de todo en el mundo” tuvieron en sus creadores un significado totalmente diferente del imperialismo filonazi que se les achaca, ya que lo que pretendían era, durante las revoluciones de 1848, subrayar el deseo de una Alemania unida y liberal, en contra de las monarquías dictatoriales ³⁹.

Hay más casos de interés. El himno de Bulgaria elimina automáticamente la segunda estrofa cuando se ejecuta en actos oficiales:

tanto para no herir a pueblos vecinos, como frente a reivindicaciones feministas, pues afirma literalmente que “*innumerable luchadores cayeron por nuestra amada patria, así que, madre, danos fuerza viril para proseguir en su misma senda*”. (Mikunda, 2008: 81)

En la era soviética se le añadieron unos versos que hablaban de hermandad con Rusia y el partido único, completamente ajenos a la letra original. Los himnos de Hungría y Rumanía también tuvieron serios problemas durante la Guerra Fría por las tentativas de cambios y supresiones para hacerlos encajar mejor en la política soviética imperante.

A pesar de los contenidos en ocasiones violentos o xenófobos de algunos cantos nacionales, un himno también puede apelar a valores supralocales, abogando por el hermanamiento de países enfrentados. Tal es el caso del *Himno de las Naciones (Inno delle Nazioni)* de Giuseppe Verdi, una cantata en un solo movimiento para tenor solista,

³⁹ Un análisis detallado de este himno y su historia puede leerse en Kertz-Welzel (2016, especialmente p. 31-36).

coro (SATB ⁴⁰) y orquesta. Tuvo su origen en 1862, cuando con motivo de la Exposición Internacional de Londres, los organizadores encargaron al compositor italiano la creación de un himno portador de un mensaje de hermandad entre los pueblos. Lucato (1994) señala que en la presentación, paradójicamente, fueron los propios ingleses, impulsores de la iniciativa, quienes rechazaron la obra, ya que Verdi tuvo que hacer cuaternario el compás de *God save the Queen* para que fuese compatible con *La Marsellesa* y el *Inno di Mameli* ⁴¹. La obra es realmente original y de marcado carácter simbólico; comienza con el himno inglés en la cuerda, seguido del francés en las trompetas, para concluir con el italiano ejecutado por toda la orquesta. De este modo se consagra musicalmente la fraternidad política de tres naciones tan representativas de la historia de Europa. El talento de Verdi le hizo finalizar con una sorprendente fuga que vuelve a combinar los motivos de los tres cantos protagonistas, para reforzar el mensaje de hermandad y convivencia. Destaca el “*coro di popolo*”, que representa a todos los pueblos del mundo en la voz de un tenor. Este himno de las naciones conocería una adición cuando en 1943, estando Italia dividida entre el fascismo y la resistencia, el director de orquesta Arturo Toscanini, exiliado en Estados Unidos, quiso contribuir como músico a la causa de la solidaridad. En una transmisión radiofónica que después pasó al medio audiovisual, añadió al final de la partitura de Verdi el himno soviético (entonces *La Internacional*) y el estadounidense, como broche para un mensaje universal de paz en plena segunda guerra mundial (Prieto, 2020: 3) ⁴².

⁴⁰ Sopranos, Contraltos, Tenores y Bajos.

⁴¹ Esta cantata de Verdi no es, en modo alguno, la única ocasión en que himnos nacionales conocidos fueron combinados en una obra diferente. Muy conocida es la *Obertura 1812* de Tchaikovski (op. 49, 1880), que celebra la derrota de Napoleón en su campaña por conquistar Rusia, con citas de *La Marsellesa* (ahogada por la salva de cañones), el himno nacional ruso, y las campanas proclamando la victoria. La conclusión de Tchaikovski incurre en un anacronismo, ya que *Dios salve al zar* no era el himno de Rusia en 1812, sino cuando compuso la pieza.

⁴² Los himnos conllevan una elevada carga emocional, que puede redundar en positivo o lo contrario. Es conocida la agresión que sufrió el mismo Toscanini el 14 de mayo de 1931 en un concierto en Bolonia al negarse a interpretar el himno fascista *Giovinezza*. Algunas obras ejercen una función de himnos virtuales en un país por su popularidad espontánea, caso del célebre coro de esclavos “*Va Pensiero*” de *Nabucco* (Verdi, 1842). En 1994, a raíz del fracaso de la selección italiana de fútbol en el mundial de EEUU, Luciano Pavarotti secundó la propuesta al gobierno de Italia para que “*Va Pensiero*” sustituyera oficialmente al *Inno di Mameli*. Los coros de Handel fueron proclamaciones de la majestad del imperio británico, y *Land of Hope and Glory* (originalmente una composición instrumental de E. Elgar en 1901) posee un elevado valor emocional para los ingleses, al igual que en Estados Unidos la canción folk “*This land is your land*”, de Woody Guthrie en 1940. En el campo instrumental, la sinfonía como género tiene carácter himnico en tanto que “género destinado a la expresión colectiva” que procede de la comunidad (Bonds, 2016: 166), y las sinfonías de Beethoven se perciben como grandes discursos dirigidos a toda la humanidad.

La dimensión musical

Suele prevalecer la opinión de que, como en toda obra musical cantada, “el texto es el componente que contiene el mensaje, el que cuenta la historia, el que expresa ideas o sentimientos con mayor o menor claridad. La música puede crear sensaciones, ayudar a generar un entorno, un ambiente, pero nada más” (Prieto, 2020: 3)⁴³. De ahí que, a nivel académico, la dimensión musical del himnario esté tan desatendida, lo cual es un error; como apuntaba el escritor Esteban Buch: “la historia de los símbolos es la historia de lo que simbolizan tanto como la de sus modos de simbolización” (citado en Alegre, 2008: 12). La música es el lenguaje subliminal por excelencia en toda forma de propaganda, por su potencial fuerza de atracción, que activa una serie de reacciones mnemónicas y emocionales en el individuo⁴⁴. De ahí que unos versos, por acertados y sugerentes que sean, nunca alcancen por sí solos el efecto que logran al ser cantados en comunidad sobre una bella melodía que todos conocen; en tales casos el factor de la musicalidad puede llegar a ser determinante. La dimensión musical del himno de Galicia, obra de Veiga, merece por tanto atención, ya que en el problema de la prevalencia de los análisis de la letra—en los que la música recibe algunas observaciones generalistas como mucho—el caso gallego no es una excepción. En comparación con el lenguaje ossiánico que impregna el texto, veremos cómo Veiga no participó directamente del *Ossianic manner*—concepto desarrollado por Todd (1984), Moulton (2005) y Porter (2019)—que sería la versión musical de este mito y que podría categorizarse como una estética de la liminalidad, pero sí de importantes secuelas indirectas.

Los himnos nacionales utilizan para la música canciones que pueden tener una historia autónoma, no siempre vinculada en origen a la letra. De hecho son destacados representantes de la composición compartida (y con frecuencia no acordada, aunque sí en el caso gallego), una práctica bastante inhabitual en el ámbito culto pero muy extendida en la música popular urbana. Constituyen el gran relato de la patria como banda sonora. En efecto, suelen ser textos que romantizan la nación, idealizadores e idealistas, en buena

⁴³ Los compositores románticos cuestionaron seriamente la prevalencia semántica de la palabra sobre la música pura (véase, instrumental), ya que esta última carecía de las “ataduras” materiales del lenguaje y permitía una mayor “precisión” para expresar emociones (Campos, 2024).

⁴⁴ En relación al factor emocional de la música, los estudios de sonido y neurociencia proporcionan una bibliografía interminable. Puede consultarse al respecto el clásico editado por Juslin y Sloboda (2001), si bien las contribuciones en este campo de investigación se suceden en la actualidad a ritmo vertiginoso. El campo de la incidencia de la música en la memoria absoluta y afectiva también ha experimentado recientemente una gran renovación académica; pueden consultarse, por ejemplo, los trabajos referenciales de Daniel Levitin y Carol Krumhansl.

medida alejados de la realidad, y con destacada presencia de un pasado heroico basado en mitos y leyendas (Waterman, 2019). La música tratará de cantar la nación a través de una inspirada melodía con aire marcial. Otro rasgo musical común es el carácter sintético, puesto que suelen ser piezas breves y fáciles de cantar. Boyd detecta también el condicionante geográfico: “the musical style of an anthem is often determined as much by geographical locality as by the date it was written” (1980: 46). Una particularidad forzosa es la condición cambiante—*dinámica*—de cada interpretación en vivo, como sucede a toda obra musical y frente al carácter estático de otros símbolos nacionales como el escudo o la bandera (Abril, 2016: 81). Herreras ha objetivado los himnos nacionales conforme a sus parámetros sonoros:

La música de estos himnos comparte algunas características: métrica regular, música tonal, final masculino, tempo *andante* (76-108 PPM), notas cortas (y cuadradas con el pulso) y algunas modulaciones pasajeras (siempre diatónicas). ...

En los himnos nacionales de Europa que están en tonalidad mayor, la modulación del I al V grado es la más frecuente. ...

Es mejor si:

- Las cadencias conclusivas acompañan oraciones enunciativas o imperativas.
- Las cadencias suspensivas acompañan oraciones interrogativas, desiderativas o dubitativas.

En función de si los acordes de inicio y final de cada cadencia son mayores o menores, diremos que:

- Las cadencias que comienzan y terminan con un acorde mayor, refuerzan mensajes de estabilidad y moderación.
- Las cadencias que empiezan con un acorde mayor y terminan con uno menor, refuerzan mensajes especulativos: anhelos, añoranzas, etc. (ideales platónicos).
- Las cadencias que empiezan con un acorde menor y terminan con uno mayor, refuerzan mensajes de competitividad y superación de las adversidades. (2016: 49, 51 y 72)

Respecto de las cadencias que empiezan con acorde menor y terminan en mayor, en el tema B de *Os Pinos* la transición se produce en la tonalidad principal (de Sol menor a Sol mayor), y sin duda el regreso al modo mayor genera el efecto positivo y de superación indicado (véase el epígrafe 4.7).

Más adelante comprobaremos que en el himno gallego están presentes varios de estos rasgos, pero también posee personalidad propia. El inicio de Veiga con Sol mayor en primera inversión es una completa rareza, un detalle notorio en un género caracterizado por la homogeneidad y la baja calidad tanto literaria como musical (Waterman, 2019; Boyd, 1980. Véase el epígrafe 1.5).

Fuentes y referencias

Como se señalaba en la Introducción, el himno gallego y sus autores carecen de un estudio holístico y riguroso. Sin embargo, las publicaciones relacionadas representan un volumen elevado y constituyen una literatura que es necesario conocer. Los estudios del himno fueron prácticamente inexistentes en vida de sus autores; ellos mismos apenas mostraron interés por la obra, que no adquirió verdadero relieve hasta después del fallecimiento de ambos. Gracias a la actividad galleguista desarrollada por las Irmandades da Fala, el himno empezó a conocerse y divulgarse, y es entonces cuando surgen las primeras colaboraciones específicas. A pesar del avance, despertaban más interés otros himnos que el que nos ocupa, como evidencia la prensa de las primeras décadas del siglo XX ⁴⁵. Tampoco faltaron los detractores de *Os Pinos*, destacando Mouriño Estévez (el Marqués de Sabuz, 1920) y Varela Silvari por duplicado (1925a, 1925b); se comentan más abajo.

En cuanto a los autores, sin duda alguna Eduardo Pondal ha sido más y mejor estudiado que Pascual Veiga. Sobre Pondal escribieron capítulos pioneros de obligada lectura Murguía (1885) y Pardo Bazán (1888). Ya en el siglo XX destacan el minucioso relato de LUGRÍS Freire (1935 [1923]), los notables estudios de Allison Peers y Bouza Brey en 1925, el discurso de ingreso en la Real Academia Galega de Ramón Cabanillas (1929), y las aportaciones clave de Otero Pedrayo (1931a y especialmente 1931b ⁴⁶), además de textos breves en *A Nosa Terra* y otras publicaciones (por ejemplo, Sigüenza 1927). Fueron seguidos por los trabajos de López Abente (1965 [1942]), Catena (1948), Varela Iglesias (1956) y Fernández del Riego (1956), en los que se analiza el ossianismo como referente axial en el poeta gallego. Más adelante se publicaron textos relevantes de Varela Jácome (1960, 1982), el fundamental compendio de ossianismo en España de Isidoro

⁴⁵ Véanse Camba (1914); Varela Silvari (1917); “El himno gallego de Alfredo Brañas” (*El Eco de Galicia*, 5 de agosto de 1923: 24); y Correa Calderón (1925).

⁴⁶ Pese al tiempo transcurrido, esta es una de las mejores interpretaciones del paisaje y otros elementos en la poesía de Pondal.

Montiel (1974), la profunda aproximación a Pondal del profesor Carballo Calero en su recorrido por la literatura gallega (1981 [1975]), y las contribuciones de Ricón (1981), Forcadela (1991 y especialmente el volumen de 1995, del que hay ediciones anteriores), Filgueira Valverde, Barreiro Fernández, y Villares Paz (en varios trabajos que se mencionan más adelante). Indirectamente Pondal figura en ensayos como el de Agudelo (2012). Cabe mencionar asimismo las aportaciones de Lillo (1998), Marques (2005), y Zarandona (2013). En las dos últimas décadas sobresale la investigación y labor divulgativa desarrolladas por Manuel Ferreiro Fernández, centradas en la dimensión literaria de Pondal y con especial intensidad en torno a los años de centenario 2007 y 2017. Sus trabajos aparecen de forma recurrente en este libro; aquí mencionamos su estudio central del himno de Pondal (2007a) y de sus documentos (2007b). De Pondal también se han analizado aspectos específicos, como la métrica (Varela Jácome, 1960), el helenismo (Carballo, 1986; Amado, 1999), el vocabulario (Gómez y Arias, 1990), la iconografía ⁴⁷, la ética (Soto, 2000), la discriminación de género (Blanco, 1997; Miguélez-Carballeira, 2012; Soto, 2019)—y en combinación con el racismo (Queizán, 1998), la etapa de juventud (Neira, 2015), las relaciones con intelectuales gallegos coetáneos (Casas, 1924), y símbolos concretos (Mato, 1986).

Pondal ha merecido una preferencia indiscutible entre los académicos gallegos, por la calidad literaria y originalidad de su obra, y acaso también por su trayectoria personal y mayor implicación nacionalista. En los años de las Irmandades da Fala, y especialmente en determinados medios, ya se le exaltaba como uno de los patriarcas del galleguismo; por el contrario, Veiga nunca gozó de un eco comparable ⁴⁸. A nivel internacional Pondal ha recibido ocasionalmente atención: *The Times* lo describió en 1928 como un “great and difficult poet” ⁴⁹; y fue reconocido en Portugal, Francia y América. En Francia es quizás donde más popularidad alcanzó, a partir de que Pardo Bazán publicase en *Les Matinées Espagnoles. Nouvelle Revue Internationale Européenne* un estudio sobre su figura en mayo de 1887. Llegó a interesar al editor Emmanuel C. de

⁴⁷ *Iconografía Pondaliá*. Coruña, Publicación da Real Academia Gallega, 1965.

⁴⁸ En 1935 la emblemática revista *Nós. Boletín Mensual da Cultura Galega* dedicó su número 134 (volumen 12; 15 de febrero de 1935), a un semi-monográfico sobre Pondal con motivo del primer centenario de su nacimiento. Pondal fue canonizado e instrumentalizado como héroe del nacionalismo gallego, dentro y fuera de Galicia; por ejemplo, el catalanismo ensalzó su figura política, que no la de un virtualmente desconocido Veiga (Baulies, 1996).

⁴⁹ Literary Supplement, 1 de noviembre de 1928 (citado en Armada y Losada, 1929: 37).

Latour, quien quería traducirlo al francés, e incluyendo información sobre Galicia, país que despertaba interés al otro lado de los Pirineos (Ricón, 1981: 80; véase Clark, 2010).

El mito celta y todo el campo semiológico que lo rodea constituyen una narrativa determinante y fundacional en la obra ossiánica de Pondal; potenciados por ésta se proyectarían con enorme fuerza sobre el devenir de la cultura gallega. Como materia general, congregan una muy amplia bibliografía. Muchos de los autores ya citados les han dedicado atención, desde una u otra postura. Dado que forman un tema recurrente en el presente estudio, aquí sólo mencionamos algunas obras recientes, pero otras irán aflorando más adelante ⁵⁰.

Veiga presenta una relación de fuentes mucho más pobre y generalista. Exceptuando una avalancha de columnas en prensa relacionadas con la *Alborada* y necrológicas de su fallecimiento, este compositor nunca contó con un soporte académico suficiente. A diferencia de Juan Montes—cuya biografía fue completada en su día por Varela de Vega (1990 ⁵¹)—Lence-Santar nunca terminó el estudio que tenía proyectado del mindoniense ⁵². Entre otras carencias, a fecha de hoy no se ha elaborado una relación rigurosa y completa de las composiciones de Pascual Veiga, muchas de las cuales se desconocen; otras, rara vez o nunca se interpretan; y en su mayoría apenas se han grabado ⁵³. Es indudable que la obra de Eduardo Pondal muestra una densidad, complejidad, condición vanguardista y talento en bruto comparativamente superiores; Pondal fue un poeta sobresaliente en el ámbito del *Rexurdimento*, y no desmerece la comparación con Rosalía de Castro o Manuel Curros, pero tampoco con otros grandes poetas españoles de su tiempo, como Espronceda o Bécquer. Le gravan la cortedad de su producción (escasa

⁵⁰ No es posible resumir aquí la larga trayectoria de la celticidad en Galicia; son recomendables, en una larga lista, las lecturas de Villares (2001) y Cerqueiro (2006). También se ha abordado la materia en Campos (2007, 2009, 2019b). El volumen *Outros Celtas* (2022) contiene varias aproximaciones recientes a la teoría celta y su campo de acción. Las reacciones críticas (celtofóbicas) y tentativas por receltizar Galicia y otras regiones involucradas en investigación arqueológica reciente también requerirían un comentario extenso. Del mismo modo, el mito celta está sujeto a un fuerte debate en la llamada *Celtic Fringe*—tórico canon de la celticidad a escala mundial—como reflejan los trabajos de los historiadores Simon James, John Collis y Caoimhín De Barra (véase por ejemplo De Barra, 2018).

⁵¹ Véanse las *Actas do Congreso Juan Montes*, 1999.

⁵² En 1941 el escritor Eduardo Lence-Santar anunciaba una extensa biografía sobre Veiga que no llegó a publicar (1941a). El anuncio era vehemente en su elogio de Veiga, aunque contiene errores. Mencionaba como informante al emigrante en Argentina Alfonso Díaz, quien habría contactado con Augusto Veiga, hijo del compositor y residente en 1936 en San Nicolás (junto a Buenos Aires). Ese año Díaz escribió un artículo amplio sobre el tema, que citamos a continuación.

⁵³ El Archivo de la Real Academia Galega es el centro documental que más partituras de Veiga conserva, alrededor de treinta diferentes en total, con diversas copias y versiones de un mismo original (ARAG-PV, carpetas 227 y 228).

para toda una vida dedicada a escribir), y el uso de un idioma minoritario, pero la calidad es innegable⁵⁴. Veiga fue menos relevante en la evolución de la música culta, en España y Galicia; de ninguna forma se le puede comparar con autores coetáneos de la categoría de Isaac Albéniz o Enrique Granados, por ejemplo. Es cierto que el pecado—en el que iban a ahondar sin piedad Emilia Pardo Bazán y Jesús Bal y Gay—no fue suyo exclusivo, sino un problema de una música culta gallega que a mediados del siglo XIX permanecía anclada en el pasado, sin contacto con los grandes centros musicales europeos, con una proyección civil reducida, carente de una audiencia formada para apreciarla, y sin suficientes escuelas, conservatorios, salas y auditorios donde dinamizarla y difundirla.

Acerca de los orfeones y coros gallegos hay colaboraciones a considerar de especialistas locales como Alberto Cancela, Montserrat Capelán, Luis Costa, Javier Garbayo, Aurea Rey, Gloria Rodríguez y Carlos Villanueva. De este grupo ha tenido una mayor incidencia la obra de Villanueva, de la cual comentamos los contenidos que atañen a este estudio más abajo. El estudio de Rey Majado sobre el Orfeón Coruñés (primero) es de obligada lectura para conocer la trayectoria de Veiga en esta ciudad, con múltiples datos y referencias (2000⁵⁵). De la tesis doctoral de Alberto Cancela en 2020 hemos obtenido mucha información sobre los orfeones gallegos, especialmente en relación a la etapa coruñesa de Veiga. Tiene un alcance enciclopédico para el orfeón El Eco, y la labor de recopilación hemerográfica es realmente notable. Aproximaciones anteriores a los orfeones gallegos fueron las de Costa (1998a y 1998b), y para el debate desarrollado en Galicia en el ámbito coral de la *Xeración Nós* es recomendable la lectura de Gándara (2020). Las obras de materia relacionada de Capelán y Garbayo afloran en varios momentos a lo largo de este libro. Entre los autores de ámbito no gallego, Joaquina Labajo ha dedicado atención específica al fenómeno del orfeonismo (1987 y otros trabajos).

En cuanto al eco de su obra, Veiga nunca sobrepasó los límites de una divulgación discreta, en una España y Europa que conocieron una generación única en la historia de la música. Despertó una gran atención al morir en 1906—que fue el detonante para el estreno en 1907 del himno en Cuba—y especialmente con el traslado de sus restos a Mondoñedo en 1912. Para los emigrantes, llevar a Veiga al pueblo en que había nacido significó emocionalmente el “regreso” a la tierra gallega que todos deseaban. Pero

⁵⁴ De Pondal se conservan unos 180 poemas en gallego, de los cuales la mitad aproximada forma el libro *Queixumes dos Pinos*; cifras bajas en total. (“Nota dos editores”, 1972: 8).

⁵⁵ Véase también Mosquera (1997), y como fuente de su tiempo, es importante el volumen de Francisco Tettamancy (1900), quien colaboró con Veiga en varias ocasiones.

nuevamente el balance podría ser favorable al poeta, puesto que entre los emigrantes Pondal también levantó pasiones y acaso de mayor alcance; por ejemplo, a principios del siglo XX en Buenos Aires se fundó la Asociación Nacionalista Pondal.

En conjunto la desproporción entre la atención investigadora prestada a Pondal y la que ha recibido Veiga resulta excesiva. Nuestro estudio aspira a ser una contribución válida para cubrir el vacío existente sobre esta significativa figura de la música gallega, a la vez que para ampliar algunos datos y conceptos en el debate sobre Pondal. A fecha de hoy, y además de bibliografía ya citada, el breve libro de Xosé de Cora y Xulio Pardo sigue siendo el estudio más amplio publicado de este compositor (1996⁵⁶). Hay un amplio relato de talante personal de Alfonso Díaz sobre Veiga en 1936, describiendo cómo fundó en Coruña cuatro orfeones, el entusiasmo con que la *Alborada*, cantada por el Brigantino, fue recibida en su estreno público en 1880 en Pontevedra, y otros hechos. Destacan pese al tiempo transcurrido los textos de Román Prieto (1906, reeditado en 1912) y Mercedes Tella (1906), ambos a la muerte del compositor, así como la crónica de Lombardía acerca del entierro en Mondoñedo seis años más tarde (1912). En 2006 hubo algún breve monográfico en la prensa gallega recordando su figura; en estos textos recientes ya emerge el himno a la misma altura que la *Alborada*. Ha generado un intenso debate la cuestión de la originalidad de sus composiciones, especialmente la célebre *Alborada* desde hace más de un siglo, pero tampoco la música del himno gallego ha quedado fuera de sospecha⁵⁷.

Respecto de la enormidad musical que tuvo lugar en la Exposición Universal de París en 1889, con participación de Veiga y su orfeón, el trabajo de referencia es el de Fauser (2005), siendo útil el artículo de Wright (2001) pese a que se concentra en la exposición parisina de 1900. Deben leerse las fuentes contemporáneas francesas, destacando las crónicas de Darcours (en varios números de *Le Figaro*) y Weber (todas de 1889), que se comentan en el capítulo V. Para comprender cuál era la imagen romantizada de España en Europa, hay que acercarse a los trabajos de Canavaggio (2016) y Christoforidis y Kertesz (2019). También merece atención la exposición de Barcelona en 1888, en la que participó victoriosamente Chané con su orfeón, y de la que existe un

⁵⁶ Cora publicó una edición casi idéntica unos años después (2002).

⁵⁷ Véanse por ejemplo Vivero (1915) y el especial *Cen Anos da Morte do Pai do Himno Galego* (2006). Más información en los epígrafes 4.7 y 4.8.

amplio volumen editado por Dumas y Fourcaud en 1889. Es recomendable sobre la figura de José Castro, Chané, la lectura de Gómez y Cancela (2017).

El certamen celebrado en Coruña el sábado 30 de agosto de 1890 y conclusión al día siguiente fue un hito en la historia de las celebraciones musicales de Galicia. Ciertamente no ha sido agotado su estudio a fecha de hoy, y en este volumen le consagramos el capítulo VI completo. Destacan las reseñas de la época, algunas bastante amplias ya que el evento generó mucha expectación.

La vida de Veiga en Madrid quedó recogida en diversas crónicas y textos de la época. Para el primer asentamiento familiar en la capital, debe consultarse el relato del amigo de la familia, Casto Blanco (1919), con testimonios del poeta Gabriel y Galán. Muy importantes fueron las sesiones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en los tensos debates acerca de las plazas de canto en el Conservatorio. Es indispensable la información acerca de Veiga obtenida en otros centros documentales, como AGA, AGUCM, ARAG, Archivo de la Deputación de Pontevedra, Archivo de la Villa de Madrid, Biblioteca del Conservatorio de Madrid, Biblioteca Nacional de España, y Museo de Pontevedra. Nuestro acceso a la mayoría de estos centros ha sido presencial, a través de las visitas necesarias, en algunos casos con las limitaciones impuestas por la epidemia de coronavirus. Solamente en determinados casos la consulta digital fue suficiente, caso de las Actas de la RABA y del Diario de Sesiones de las Cortes de España. Para el trabajo hemerográfico han resultado de gran utilidad los siguientes portales electrónicos: Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, Galiciana, y Gallica.

Generó grandes expectativas en 1999 la noticia de una maleta con el legado material de Pascual Veiga (conteniendo fotografías, documentos varios y partituras), que fue entregada a la Real Academia Galega el 27 de octubre de 2001 por su nieta María Pilar Veiga González, quien viajó desde Argentina a Galicia para ello. Se creyó que la maleta contenía la partitura original del himno gallego, lo que resultó no ser cierto, pero sí había materiales de interés (Piñeiro, 1999; García, 2001⁵⁸). En 2009 hubo un cierto revuelo cuando la musicóloga Rosa M. Fernández divulgó la idea de que Veiga compuso la música del himno en Madrid (después de 1890) pero fue una falsa alarma (Jaureguizar, 2009).

⁵⁸ Pilar Veiga era hija de Augusto Veiga Valenzano, quien se casó en Betanzos, en 1913, con Pura González Vázquez, en segundas nupcias, para luego emigrar a Argentina. En Mondoñedo no hay ningún Veiga desde hace mucho tiempo.

Los estudios en torno al himno gallego, oficial desde 1984, han experimentado en las últimas décadas un notable auge coincidiendo con varios sucesos: uno de ellos fue el acceso en 1995 a mucha documentación relevante de los fondos de Veiga y Pondal que se conservaba en ARAG. La labor de recuperación prosiguió en 2000 y 2003, apareciendo las redacciones previas de *Os Pinos*. Estas nuevas fuentes se añadieron a las que ya habían estudiado autores como Ricón, Cores y Ferreiro.

A recuperación desta importantísima documentación permite fixar os diversos estratos de redacción coas múltiples redaccións manuscritas, ao tempo que, por un lado, as cartas proporcionan os datos necesarios para comprender o proceso e, por outro lado, as noticias escritas iluminan o camiño da consolidación do Himno. (Ferreiro, 2007a: 8 ⁵⁹)

El segundo aumento de atención se debió a la casi consecutiva celebración del centenario de la muerte de Pascual Veiga (2006) y estreno del himno en La Habana (2007). A Veiga se dedicaron un congreso ⁶⁰ y una exposición posterior en Santiago de Compostela ⁶¹; también se publicaron varios volúmenes, números monográficos de revistas, y un sinfín de pequeñas colaboraciones, como por ejemplo Eiré (2006-2007), Ángel Varela (2006, 2007) y Pereiro (2007). En 2017 fue el centenario de la muerte de Pondal, que generó igualmente encuentros y conmemoraciones, en las que siempre ocupa algún espacio la autoría de *Os Pinos*. Por ejemplo, entre el 1 de febrero y el 30 de marzo de 2017, la Biblioteca Municipal de Estudos Locais coruñesa organizó una muestra titulada “Eduardo Pondal (1835-1917)” ⁶². Desde estas conmemoraciones hasta hoy el himno ocupa ocasionalmente la atención de los medios gallegos, como cuando se canta en determinados enfrentamientos deportivos o por algún hallazgo inesperado—caso de Molezún (2018)—pero también sin pretexto especial (Fernández, 2015).

El trabajo de referencia sobre los símbolos nacionales gallegos es actualmente el editado por Barreiro y Villares en 2007, que incluye un importante capítulo sobre el himno a cargo de Ferreiro y López-Acuña. Son autores que no han abandonado la

⁵⁹ Este volumen es de lectura obligada para el conocimiento de la génesis literaria de *Os Pinos*.

⁶⁰ *Pascual Veiga e a súa época*. Escola de Altos Estudos Musicais de Galicia, Santiago de Compostela, 1, 2 y 3 de marzo de 2007.

⁶¹ La exposición *A Nosa Voz*, instalada en la Iglesia de San Domingos de Bonaval, desde diciembre de 2007 hasta marzo de 2008.

⁶² También hubo actividad conmemorando los cien años de la publicación de *Queixumes dos Pinos*, como en los monográficos *Pondal, hombre libre, libre terra* (1986) y *Queixumes dos Pinos, cen anos despois* (1986).

investigación, a la que aportan puntualmente nuevos datos y perspectivas (como en García, 2017). Entre los predecesores merece una mención especial el libro de Baldomero Cores (1986a), una excelente contribución al análisis del contenido ideológico y estructura semiótica de *Os Pinos*.

Amado Ricón dedicó al himno gallego un estudio en 1974, pero el primer monográfico de cierta envergadura fue el elaborado por Filgueira Valverde en 1978 y publicado en 1991. Otros estudios relevantes sobre el himno son los Neira Vilas (2012) y García Negro (2017), que reaparecen más abajo; Neira fue un emigrante en Cuba muchos años y aporta una considerable información del país. Para el tratamiento del estreno en Cuba hemos utilizado fuentes hemerográficas de la época, siendo muy importante el volumen sobre la historia inicial del Centro Gallego en La Habana, publicado en 1909 (*Apuntes para la historia del Centro Gallego ...*). También merecen atención los libros de Armesto (1986), Pinheiro (2008) y Vidal (2008). A veces aparece alguna colaboración reseñable en obras generales (por ejemplo, Bobillo, 2002). El escritor Manuel Rivas publicó en 1997 un interesante artículo sobre la personalidad del himno gallego. Algunos registros videográficos son fuentes relevantes, caso del documental elaborado con motivo del centenario en 2007, y reemitido por la CRTVG en 2021, con guion y dirección de Mascuñana y Fandiño (2007); y aún más el dirigido por Carlos Oro y estrenado en 2017 en el centenario de Pondal (Oro, 2017⁶³). Entre las colaboraciones menores, hay que constatar que tanto Pondal como Veiga y el himno gallego han sido sujeto de inspiración de no pocos poemas a ellos dedicados individualmente o en conjunto. Constituyen un repertorio propio sin mayor relevancia para nuestro estudio, pero que acreditan la admiración popular que estas figuras y su obra han despertado.

Un problema grave con el que nos hemos encontrado a cada paso es la proliferación de errores que se transmiten acriticamente de unas obras a otras. Por ejemplo, que Veiga se fue a vivir a Madrid en 1896, dato por completo falso ya que los Veiga se instalaron en la capital parcialmente en 1888, y definitivamente en 1892; el error se repite hasta la saciedad en toda clase de publicaciones. Otra cuestión es la orientación científica y política que se desprende de numerosos trabajos, bien proclamando la

⁶³ En este documental intervienen Barreiro Fernández, López-Acuña, Manuel Ferreiro, Mercedes Peón, y Neira Vilas, entre otros. Estaba dedicado a la nieta del compositor, María Pilar Veiga González, en su 80 aniversario. Fue realizado por un equipo de TV7 y La Region TV, financiado por la Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia, con dirección de Carlos Oro, guion de Suso Villamil y labor documental de Emilia Veiga.

diferencialidad gallega y el himno como su expresión suprema en términos esencialistas, bien mediante una redacción más soterrada pero igualmente ideologizada. Hay publicaciones que divinizan a Pondal en particular; a Veiga sobre todo cuando falleció en 1906 y con motivo del traslado de sus restos a Mondoñedo en 1912, en relatos que se acercan a la hagiografía. En las publicaciones que siguieron a la guerra civil española se aprecia un cierto rechazo—si no descrédito—hacia Pondal, ignorando generalmente a Veiga.

Por último, para los análisis y comentarios de la partitura del himno, hemos tomado como punto de partida la versión para piano y coro masculino a tres voces (tenores primeros y segundos, y bajos) que Veiga envió al emigrante gallego José Fontenla en 1906, y que éste adaptó para el estreno en La Habana ⁶⁴. Las sucesivas ediciones oficiales a partir de 1984 se ofrecen y analizan en el epígrafe 4.7. Para las obras de Pondal, hemos utilizado varias ediciones, pero especialmente la clásica de 1972 ⁶⁵. Las publicaciones consultadas de James Macpherson, John Smith, y Christian Pitois ya se han comentado más arriba ⁶⁶.

⁶⁴ Véase el capítulo VIII.

⁶⁵ Pondal, 1972. En la actualidad la mayor parte de la obra pondaliana está disponible en innumerables bibliotecas y ediciones digitales; por ejemplo, la publicación original en 1886 de *Queixumes dos Pinos* puede consultarse en la Biblioteca Galiciana que gestiona la Xunta de Galicia: <https://bit.ly/3VaTabL>. Ferreiro publicó una amplia edición crítica entre 1995 y 2005 en cuatro volúmenes editados por Sotelo Blanco, que también hemos consultado.

⁶⁶ De la edición de Christian cabe añadir que, en la valoración crítica de Paul van Tieghem (1917 [1910], vol. 2: 315), fue un *succédané* de Hill (seudónimo de David de Saint-Georges y Antoine Gilbert Griffet de Labaume, 1794). Según Howard Gaskill, el volumen de Christian fue una modesta reelaboración de Letourneur (2008: 19), en referencia a Letourneur y Saint-Georges (1777). La versión de Hill fue escrita después de Letourneur, y ambas traducciones fueron más apreciadas que la de Christian, que se hizo, sin embargo, muy popular. Pondal compró la edición de 1867 poco después de su publicación en París. Contrariamente a su costumbre, no escribió notas ni subrayó en el libro, ya que tal vez para él era como una Biblia, para ser preservado intacto (imagen y análisis en el capítulo III).

CAPÍTULO I. *Os PINOS*

El himno gallego es el protagonista del presente estudio y exige un capítulo completo destinado a examinar sus diferentes aspectos ⁶⁷. Algunos ya han sido comentados anteriormente, y otros emergerán más adelante, pero es el momento de valorarlo como conjunto literario-musical y símbolo socialmente referencial. Cores señalaba en 1986 que el estudio del himno estaba mucho menos desarrollado que el de otros significantes simbólicos gallegos: “tanto a música como a letra do himno merecerán algún día un estudo mais profundo” (1986a: 11). Para Cores eran cinco los símbolos nacionales gallegos: “el campo simbólico fundamental de Galicia [está] constituido por la bandera, el himno y el escudo, se complementa con el Día de Galicia [25 de julio] y con el Día das Letras Galegas [17 de mayo]” (24). Pero de todos ellos: “el himno *Os Pinos* es el símbolo acústico más solemne y transcendental de Galicia como comunidad política” (101).

Otros autores han realizado juicios de profundidad sobre el contenido y significado del himno de Galicia. En un breve repaso, Tavares destaca el concepto de “autoestima” transmitida a los gallegos a través de la figura omnipotente de Breogán y los altaneros pinos:

Trata-se de uma prosopopeia da terra galega, metonimizada pelos seus altos pinheiros, conclamando o fogar, isto é, a casa de Breogán a despertar do sono de séculos, pois é chegada a hora da redenzón. Desta forma, a nobreza das orixens, simbolizada pelo valente patriarca mítico, bem como a altaneira estatura dos pinhos seculares são imagens utilizadas para promover a auto-estima entre os naturais da terra. (2010: 198)

Pereiro ve en *Os Pinos* un diálogo con “trasfondo ideológico claro”. El motivo central sería despertar a Galicia de su sueño y redimirla atendiendo a “la voz de los rumorosos pinos, que simbolizan al pueblo gallego”. También observa que “Galicia” no figura en el poema, sustituida por alusiones metafóricas al “fogar” y la “nación de Breogán” (2007: 22). Según Cores “el nombre de Galicia no aparece nunca en el poema, como es normal en toda la obra de Pondal” (1986a: 114). Aquí entraría en juego la transgresión y silenciamiento de la cultura gallega que realizó el escritor en su intento por re-crearla

⁶⁷ Al ossianismo de Pondal se dedica el capítulo III. La música de Pascual Veiga se analiza con detalle en el epígrafe 4.6, y la del himno específicamente en el epígrafe 4.7.

desde un modelo foráneo, y que fracasó en buena medida por ser éste ajeno al mundo gallego (véase el epígrafe 3.6) ⁶⁸. Para Villares, *Os Pinos* contiene la obra de Pondal:

No texto do Himno galego está condensado todo este pensamento [pondaliano]. Alí está a forza da natureza da “costa verdecente”, a través da invocación aos “rumorosos” pinos para que falen. A resposta dos pinos é un canto á rudeza da raza celta, á terra na que esta vive e, sobre todo, ao caudillo Breogán. (2015: 412)

Ferreiro sostiene que la letra del himno gallego es “unha síntese da lírica pondaliana, con presenza de todos os elementos constitutivos do seu universo poético”, en un poema que aspira a la “necesaria redención dun pobo opreso no presente, que precisa recoñecerse no seu pasado heroico e glorioso e mais na esperanza dun futuro acorde eos tempos pretéritos” (2017c: 95) ⁶⁹. Desde nuestro punto de vista *Os Pinos* constituye un espléndido compendio del discurso estético e ideológico de Pondal, su legado nuclear para el país gallego. Es la quintaesencia de *Queixumes dos Pinos* (1886), donde ya eran reconocibles los recursos y tematizaciones que protagonizan el himno ⁷⁰. Según Carballo:

A alma adiviña o futuro partindo do pasado: ísta é a conclusión e como menxase [sic] dos *Queixumes*. Os piñeiros co seu fungar incitan á redención á raza galega, que debe tender os brazos amigos á nobre Lusitania. Por fin, os tempos son chegados. ¡Ai daquel que non sexa valente!. Lóubase ao que cai pola patria. (1981: 276 ⁷¹)

El mensaje del himno estaría basado en las nociones de “mesianismo popular y redención gallega” (Cores, 1986a: 114), siguiendo una “estructura morfoideológica” (111). Los contenidos sustantivos se localizarían en las cuatro primeras estrofas. Las restantes serían “variaciones sobre el mismo tema, cuyo motivo central es muy sencillo: que Galicia despierte de su sueño y emprenda el camino de la libertad”.

⁶⁸ Más que Galicia, es la “nación de Breogán”, de un héroe legendario, y no de un país real, lo que canta el himno. Por ello la letra (en el final de la cuarta estrofa) no se contradice con la españolidad declarada por Pondal a Veiga cuando éste le propuso crear la letra de la Marcha en 1890.

⁶⁹ Véase también Ferreiro, 2007a: 102, donde se comentan las estrofas según su razón de ser y mensaje.

⁷⁰ Amado Ricón, y posteriormente Filgueira Valverde (1991: 18) estimaron que el poema “Batidas dos ventos” fue el precedente más sustantivo del himno. Ciertamente ese poema contiene elementos reconocibles en *Os Pinos*, pero con otros poemas anteriores de Pondal sucede lo mismo, dado que fue un escritor de temáticas recurrentes.

⁷¹ *Queixumes dos Pinos* representa, frente a *Rumores de los Pinos*, la voluntad de Pondal de ser poeta en gallego. El volumen está escrito enteramente en este idioma, excepto dos poemas bilingües, y expresa el esfuerzo de su autor por dotar a las letras gallegas de una lengua literaria de valor estético.

El mensaje manifiesto del himno surge en el quinto verso de la segunda estrofa, cuando se le pide a Galicia que no olvide las injurias históricas y que despierte de su sueño. En la tercera estrofa se establece una distinción: *Bós e xenerosos/inorantes, féridos, duros, imbéciles e escuros* ... para destacar cómo los primeros entienden el mensaje y los segundos se oponen a su entendimiento. La cuarta estrofa es un canto a la esperanza, donde se establece otro campo asociativo: esclavitud presente/redención. (114 ⁷²)

La última esencia intencional la constituyen los conceptos de *fogar* y *nazón*, que condensan a todos los demás. El sentido de diálogo hace original y vívido al himno:

El triángulo coloquial está constituido ... por el interrogador, que es el propio poeta, que puede ser el bardo o que, por transposición, puede ser el público; por los pinos, los *rumorosos*, cuyo nombre da título también al mismo poema, e, incluso, al himno completo, con la letra y música, y por el rayo transparente, todo ello en la noche de luna, todo lo cual, para un psicoanalista podría ser motivo de interpretación en una relación masculino (pino, rayo, copas) y femenino (costa, luna, verdor), que pudiera servir también de apoyo subyacente para explicar el éxito popular del poema y del himno. (112)

Cores cree que a nivel literario el éxito del poema está en el naturalismo, al hacer hablar a los pinos en una noche de luna, en el marco pastoral de la Galicia mágica, sirviendo al propósito de “un sentido patriótico trascendente” (113). La naturaleza es, en efecto, sujeto central en la obra de Pondal y en *Os Pinos* en particular. Pondal dialogaba con frecuencia con el paisaje y elementos estáticos de su comarca, hasta tal punto se identificaba con su entorno. De ahí el comienzo del poema a la campana de Anllóns (“E tí, campana de Anllóns”; Pondal, 1858), y versos como “decide, ventos de Xallas” y “Decide, vento de Croa” (Pondal, 1972: 36, 38). En el poema al río Langüelle inquiere al río y ordena a los aires de Troitosende (34). *Os Pinos* son la culminación de un profundo ejercicio dialógico panteísta; en el himno de Galicia, Pondal interroga, exclama, y pone respuestas en boca de un paisaje animado.

En su estudio sobre himnos autonómicos españoles, Bobillo señala que el más antiguo es el gallego, al que considera: “lírico y bucólico, solemne aunque escasamente político, sobre todo en las primeras estrofas” (2002: 235), lo cual es discutible, pero esta imagen de un himno gallego apacible e imbuido de pastoralismo-*enxebri* está muy

⁷² Ferreiro observa los siguientes emparejamientos en oposición: “bos e xenerosos vs. féridos e duros, masculino vs. femenino, xemido vs. armas” (2007a: 104). Mediante esas dualidades Pondal va desgranando los motivos ideológicos y estéticos de su poema.

extendida ⁷³. La finalidad del himno, siguiendo a Bobillo, “consiste en persuadir a los oyentes, mediante sugerencias metonímicas, del comienzo de una nueva era (*Os tempos son chegados*) así como alentarlos a que presten su concurso al resurgir de Galicia (*Desperta do teu sono*)” (240). También sintetiza diversos contenidos ideológicos y formales:

Breogán, mítico héroe celta, fundador y rey de Brigantia según la leyenda, aparece, una y otra vez, como rítmica palabra final del último verso, en casi todas las estrofas ... Mediante tales referencias repetidas se consigue una traslación de sentido al identificar un pueblo, que en la época en que el himno fue escrito apenas era rebelde y reivindicativo, con un héroe guerrero e invicto de un pasado inmemorial. (240)

Pondal quiso convertir a los aldeanos y marineros de Bergantiños en aguerridos celtas espada en mano y bardos tañendo el arpa. El alejamiento de la realidad no le disuadió, ni la incompreensión de su obra. Fueron así descalificados en *Os Pinos* los “iñorantes, féridos e duros, imbéciles e escuros”, que “non nos entenden, non”. Pero añadía que los tiempos estaban cambiando y el avance hacia la meta señalada resultaba inexorable. Esa meta no era otra que la redención de la patria. El texto no indica quiénes eran los opresores ni cómo liberarse, lo cual contrasta con otros himnos, que incluyen en su mensaje valores concretos, sobre todo el de la libertad:

Este himno no indica ninguno de esos valores. Trata, sencillamente, de crear entre los gallegos un estado de ánimo propicio para el mensaje de autoafirmación (...). El objetivo de este canto de promesa y esperanza, es poco más que despertar al pueblo de su resignación y apatía y, con ello, lograr que se reconozca orgullosamente a sí mismo en tanto que comunidad diferenciada. (241-242)

Auto-reconocerse como pueblo implicaba la asunción de un componente étnico que impregna el himno gallego. Para Ramón Villares “O himno galego é ... unha afirmación étnica ... O texto pondaliano posúe unha fonda carga historicista, debedora da hexemonía celtista que puxera en voga o patriarca Murguía” (2007: 30).

Otra singularidad del himno gallego es que la trama literaria celta fue única en España. En efecto, esta corriente prendió con fuerza en la intelectualidad gallega, mientras que en otras regiones españolas apenas o nada. Zarandona señalaba que en la España de la segunda mitad del siglo XIX hubo una renovación literaria y cultural

⁷³ *Enxebre*: que es puramente tradicional y representativo de Galicia.

importante, pero de todas las regiones involucradas, solamente Galicia adoptó el celtismo como piedra angular de su nacionalismo (2013). Especialistas como Montiel, Carballo, Gaskill y Ferreiro, han constatado que en España el ossianismo tuvo menor eco que en otros países de Europa, en parte por tratarse de una narrativa en posible litigio con los dogmas de la iglesia católica. En Galicia fue diferente: a pesar del poderoso brazo eclesiástico, el celtismo se impuso rotundamente, lo que plantea una cuestión de alteridad respecto de una trayectoria homogénea para la península ibérica.

Más abajo se analiza el origen del himno en relación al certamen de Coruña en agosto de 1890, cuando Veiga encargó a Pondal una letra para la categoría “Marcha regional gallega”. El poema inicial—de sólo siete estrofas—lo envió el escritor el 5 de abril de 1890. El título era *Breogán*. Veiga advirtió problemas en la distribución de acentos para una interpretación coral y requirió cambios específicos (7 de abril). Pondal modificó los acentos y amplió el poema a nueve estrofas; también cambió el título, que pasó a ser *Os Pinos* definitivamente (14 de abril). Veiga manifestó su total satisfacción por el resultado en la última carta entre ambos (22 de abril), y de este modo finalizó la aportación de Pondal al futuro himno de Galicia (véase el epígrafe 6.2). Solamente a instancias de Fontenla Leal, añadió en 1913 una nueva estrofa; por tanto, el poema final tiene diez estrofas y ochenta versos⁷⁴. Pero en la primavera de 1890, a pesar de las prisas, Pondal creó una pequeña obra maestra, condensando tanto los principios estéticos como ideológicos que habían guiado su carrera. Pascual Veiga compuso por su parte la obra más trascendente de su carrera, y en esa única y afortunada intersección de ambos artistas nació el himno de Galicia.

1.1 Afinidades

Para empezar, situamos *Os Pinos* comparativamente en el marco del himnario global, donde se observan analogías y divergencias de interés, algunas ya comentadas. Muchos himnos invocan a Dios, lo que no sucede en el de Galicia, que plantea—como veremos más adelante—un credo alternativo o sustitutorio donde rige Breogán. Respecto del proceso generativo, hay himnos que se institucionalizaron a través de un certamen a la mejor composición (como los de México, Irán y Líbano; Häberle, 2012: 52), o a la mejor letra (como el de Cataluña; Jiménez, 2008: 125). El gallego tiene, pues, homólogos

⁷⁴ Aclaremos que al referirnos innumerables veces al “himno gallego” en este trabajo, en principio abarcamos las diez estrofas que formaron *Os Pinos* de Pondal desde 1913. No es necesario insistir en que sólo las cuatro primeras integran la versión oficial desde 1984.

en esta faceta, y fue uno de los primeros himnos “democráticos” en ese sentido, aunque falló el estreno que Veiga seguramente pretendía. *Os Pinos* presenta analogías con otros himnos nacionales en la exaltación de una hermosa naturaleza, caso de los de Argelia (“imponentes montañas”), Suecia (“verdes campos”), Australia (“dones de la naturaleza”), Bulgaria (los Balcanes, el Danubio, la patria como “paraíso terrenal”), Líbano (“llanuras y montañas”), también Chile, Sri Lanka, Rusia, Checoslovaquia y otros (Häberle, 2012). El gallego es menos específico al no nombrar accidentes concretos—sí menciona la costa, los “verdes castros” y los propios pinos—pero lo realmente original es la personificación que realiza de estos árboles, lo que no sucede en ningún otro himno del mundo. Los pinos son inquiridos y hablan largamente, expresando la identidad de Galicia. Es un recurso único en el género del himnario.

En relación al ossianismo como raíz temática, *Os Pinos* constituye una síntesis de semiología local y elementos ossiánicos determinantes, hasta el punto de que, como veremos más adelante, no contiene una sola estrofa sin ecos gaélicos. Respecto de la indefinición tan característica de Pondal, *Os Pinos* carece de lo que Häberle denomina “método de positivación” (72), o inserción de referencias consistentes con que apuntalar las virtudes de la nación. Por el contrario, el himno de Camboya celebra la “gran victoria del 17 de abril”; el de Guinea Ecuatorial la independencia del 12 de octubre de 1968, como el de Liberia la consecución de su independencia en 1847, y el de Cuba la Batalla de Bayamo (en 1868). El islandés (1874), con el que el gallego tiene varios puntos en común, también evoca el paso del tiempo y el momento llegado para la patria. El de Rumanía, nacido en plenas revoluciones liberales burguesas de 1848, es aún más parecido al de Galicia. Comienza con la exhortación “¡Despierta rumano! [*Deșteaptă-te, române!*] ... del sueño de muerte en el que te habían sumido bárbaros tiranos”, alerta que en el gallego también aparece ⁷⁵. El motivo del *despertar* como liberación y triunfal destino figura con claridad en el himno de Eslovaquia, de 1844 (una vez más el influjo de las revoluciones liberales es patente): “nuestra Eslovaquia ha estado durmiendo / un profundo sueño / pero el fulgor de los truenos / la despertará ... Eslovaquia se alza ya ... ha sonado la hora”. El himno italiano comienza con “hermanos de Italia / Italia ha

⁷⁵ Tales “bárbaros tiranos” habrían aplastado la nación rumana, otra idea comparable al mensaje de *Os Pinos*. Asimismo, menciona que el momento ha llegado: “ahora o nunca, cambia tu destino”, y nombra los “pechos orgullosos” de los rumanos (hay hasta tres citas al pecho de gallegos y gallegas en *Os Pinos*). Es tan dramático como el gallego y otros: “¡Vive en libertad, o muere!”, y también apela a la ancestralidad de Rumanía, faceta recurrente en el género; el de Islandia canta los mil años vividos, el de Japón desea diez mil años de vida a la patria, y el ruso exalta la antigüedad del país.

despertado” (*Fratelli d’Italia / L’Italia s’e’ desta*). El húngaro (1823/1844) también comparte ciertos elementos con el gallego, con su melodía solemne y conmovedora, plenamente romántica. Canta al guerrero huno Bendegúz, padre de Atila; y a los hijos de Árpád, héroe nacional que lideró las revueltas magiares en los siglos IX y X. Son personajes reales del pasado, no como Breogán (cuya veracidad histórica es dudosa), pero ejercen un papel similar en la letra como padres de la patria ⁷⁶. El texto esboza una historia de avasallamiento y opresión, cuyo desenlace en liberación resulta imperativo.

Pero quizá el himno que más se asemeja al gallego sea el de la República Checa—*Kde domov můj?* (¿Dónde está mi hogar?)—que integraba la primera parte del himno checoslovaco. Fue oficial desde 1919, al nacer la República con el desmembramiento del imperio austrohúngaro, aunque la música la escribió el compositor František Škroup y la letra Josef Kajetán Tyl como parte de una comedia en 1834. La letra se acerca a la personificación de la naturaleza, al describir el agua que “susurra en las praderas” y cómo “los pinares murmuran por las laderas”. Además comienza con una pregunta, no con una afirmación, igual que sucede en *Os Pinos*. El interrogante inicial presenta la patria como “hogar”, la casa común de todos, como en el texto de Pondal. Posiblemente sean meras coincidencias: los pinos y arroyos en el himno checo son un elemento de la naturaleza, sin sobrepasar esa condición; empezar por una pregunta es un recurso más (aunque raro en los himnos, que suelen ser muy asertivos); y la metáfora de la nación como hogar figura en otros cantos nacionales. Con todo, constituyen coincidencias apreciables. La música, en Mi bemol mayor, es hermosa y melancólica, con un inequívoco aire de canto tradicional; la armonía es marcadamente tonal, animada por enfatizaciones pasajeras a grados próximos. El conjunto es breve y produce una impresión de pequeña obra de arte, emotiva y funcional a la vez.

De modo que *Os Pinos* concuerda en varios elementos sustanciales con diversos himnos del mundo entero, pero en especial con algunos de Europa de Este, acaso por compartir la condición de ser periferia de países poderosos y por haber preservado naturalezas vivas y hermosas, junto con una rica cultura tradicional. ¿Pudo Eduardo Pondal conocer estos himnos y recibir de ellos una influencia sustantiva? Pese a que por fechas es totalmente posible, parece improbable, y además Pondal lo que quería era apartarse de cualquier estereotipo para una imitación directa, no lo contrario. En el caso

⁷⁶ El himno del diminuto Principado de Andorra está dedicado a Carlomagno (*El Gran Carlemany*). Fue aprobado en 1914.

de Veiga el contagio es aún menos plausible. Posiblemente se trate de afinidades distantes e incomunicadas, aunque reales y operativas, mediante el vínculo emocional del sentimiento hondo de la patria en los emergentes nacionalismos y el marco histórico de culturas afines.

1.2 Breogán

El hilo narrativo del himno gallego descansa sobre la figura de legendario rey Breogán⁷⁷. La procedencia de esta leyenda no es escocesa sino irlandesa:

El mito de Breogán tiene su fundamento en la antigua leyenda del *Lebor Gabala* que relata la historia primitiva de Irlanda y que llegó a nosotros en un manuscrito gaélico del siglo XII. En ella, el caudillo feniano Breogán pone fin a la labor iniciada por su hijo Ith que, tras divisar desde un alto faro las tierras lejanas de Eire, partió hacia la isla en la que encontraría la muerte, que sería vengada por sus súbditos, tras invadir Irlanda, donde se asentarían definitivamente tras proclamarse vencedores. Así es como este mito, conocido por Murguía y Pondal, confiere legitimidad al pasado céltico de Galicia (Cerqueiro 2006: 248. Véase Caridad, 2006: 118).

Aunque su figura es más una esencia que un personaje tangible, Breogán es fundamental en el ciclo pondaliano. En el himno gallego todas las estrofas terminan con su nombre, excepto la primera y tercera. Este recurso confiere una gran cohesión temática y rítmica a la obra.

Breogán fue el título inicial del poema de Pondal para la Marcha que convocaba Veiga. No figura en *Rumores de los Pinos*, aparece tres veces en *Queixumes dos Pinos*, y se agiganta en *Os Pinos*⁷⁸. Hay en este último una presencia regular de sinécdoques y metonimias, debidas “a una necesidad ideológica, de ilustrar el futuro por medio del pasado y de comparar la disfunción del presente como el pasado dorado de tipo céltico” (Cores, 1986a: 114). Esta secuenciación de elementos formales apunta a la raíz ideológico-temática, donde la recurrencia de Breogán en las terminaciones sería la clave:

⁷⁷ Tanto Breogán como el legado ossiánico en Pondal se analizan con detalle en el capítulo III.

⁷⁸ Es muy común el error de considerar a *Os Pinos* como un poema contenido en *Queixumes dos Pinos*. Aunque el primero estuvo muy inspirado en el segundo, es un escrito completamente nuevo, más largo y complejo que cualquier otro del libro. Para Ferreiro y López-Acuña, de las cuatro redacciones sucesivas de Pondal de la letra del himno, la primera, y por tanto base de las siguientes, mantiene una estrecha relación con el poema “Boandanza, saúde, Raza de Breogán” de *Queixume dos Pinos*, en donde se plantean “federalismo, iberismo e o destino da Galiza como lazo unificador” (2007: 124).

Las relaciones de los elementos a que alude al hablar de Breogán explican el deseo de ofrecer una explicación total de Galicia. Cada uno de los elementos tiene explicaciones sobre aspectos de la realidad social. Fogar/Patria, Nación/Estructura sociopolítica, Rexión/Ámbito, Arpas/Cultura, Fillas/Sexo, Grei/Población, Armas/Defensa y Eidos/Territorio, pueden deducirse fácilmente de la totalidad de los versos finales, por lo que el poema completo supone una descripción esquemática y emocional de Galicia en el orden territorial, demográfico, cultural y social. (114)

Contrastamos aquí el desglose temático de Ferreiro: “a escenografía inicial presenta a terra (a través dos ‘rumorosos’), o mar (a ‘costa verdecente’), a música natural (o ‘arume harpado’) e o firmamento (o ‘prácido luar’), elementos escollidos porque son identificadores da Galiza” (2007a: 102; 2017c: 95).

Breogán fue la réplica pondaliana a Ossián y Fingal, la galleguización de un modelo literario foráneo cuya repercusión en el espacio ideológico de Galicia fue mínima en un inicio, pero crecería con los años. En su honor, una estatua de gran tamaño se emplazó en Coruña junto a la torre romana de Hércules en 1995, obra de José Cid (Figura 1). Pondal quiso otorgarle una categoría historiográfica a partir del *Lebor Gabala*, una recopilación de textos altomedievales sobre el origen de los pueblos que conquistaron Irlanda ⁷⁹. Fuese Breogán real o no, es bien probable que su leyenda se base en algún caudillo que sí existió, al igual que otras leyendas que narra este Libro de las Invasiones elaborado por monjes cristianos. No obstante, Breogán aparece como padre y patriarca de los pueblos gaélicos (básicamente escoceses e irlandeses), no de los gallegos ni hispanos, aunque se reconoce su estancia en la península y Galicia. Por añadidura, Breogán es un personaje proveniente de Oriente Próximo, un descendiente del rey Fénius Farsaid de Escitia (de ahí el nombre de fenianos), cuyo linaje se mezcló con una princesa egipcia ⁸⁰. En el *Lebor Gabala*, Brath, padre de Breogán, llegó a Hispania desde Albania, y la sometió por la espada. Tiene razón Álvarez LUGRÍS al señalar que si se acepta el *Lebor Gabala* como documento histórico para la etnogénesis de gallegos e irlandeses por igual, ni unos ni otros provendrían de los celtas, sino de pueblos asiáticos (escitas-iranés), ya

⁷⁹ El Libro de las Invasiones de Irlanda, *Leabhar Gabhála Éireann* en gaélico moderno. Es un compendio de textos altomedievales irlandeses, de contenido casi bíblico, completado alrededor del año 1100 y en el que Breogán figura como descendiente de Adán a través de Noé y un largo árbol genealógico (Carey, 2005).

⁸⁰ Imposible una ancestralidad más lejana a Galicia; véase Álvarez LUGRÍS (2005). En favor de la credibilidad de la leyenda milesiana, véase Moreu (2012).

que en el código “en ningún momento se refieren a estos invasores como celtas senón como escitas, a quen os historiadores adoitan situar entre o Mar Caspio e Turquía” (2005: 73).



Figura 1. Estatua de Breogán en Coruña (José Cid, 1995), con la Torre de Hércules al fondo.
Foto J. Campos, agosto de 2018.

1.3 Galicia sonora y Galicia institucional

Si contemplamos la cultura popular gallega, sus fiestas y tradiciones, destaca sobremanera la vocación sonora, como constataba Martínez Torner (1935). En esa auralidad espontánea posiblemente estriba un principio de sinergia colectiva que precede a la creación de un himno:

Galicia es rica en símbolos acústicos o sonoros de tipo ideológico y político. Los *berros* o gritos son muchos y se lanzan con frecuencia ... Algunos de estos *berros* tienen efecto rubricante, para destacar la culminación de un acto político, como *¡Terra a Nosa!* o el de *Galicia ceibe!*. Más que gritos o *berros* de identificación y de adhesión y proselitismo, son instrumentos de afirmación y de profundización en el espíritu comunitario que se vive en ese momento en el banquete, en el acto político o en la actividad cultural. (Cores, 1986a: 101)

En el siglo XIX, antes de tener un himno propio, algunos *berros* se usaban con esa función catalizadora, generando “una totalidad acústica de tipo simbólico” (102, 104). También algunas canciones sobrepasaron el umbral de la mera condición musical:

El aspecto conjuntivo del himno, antes de su creación en 1907, se lograba por medio de algunas famosas canciones gallegas, sobre todo con *Negra sombra*, música de Juan Montes y letra de Rosalía de Castro. (103)

Es esa prevalencia semántico-emocional la que hace de un himno una pieza especial, si logra recoger y expresar el sentir de la comunidad liberado previamente en los cantos populares y el sonido de la fiesta.

Pero en la era democrática hacía falta una consolidación jurídica de los principales emblemas que rubricase el Estatuto de Galicia. El Estatuto, aprobado por referéndum el 21 de diciembre de 1980, declaraba en su Artículo 6 que “Galicia ten himno e escudo de seu”. Fue seguido de la “Lei de Símbolos” de 1984, cuyo artículo primero sostenía que la bandera, el escudo y el himno de Galicia simbolizan su identidad “*como nacionalidade histórica*”. El texto tenía matices significativos, como el adjetivo “*propios*”. Según Cores:

La palabra *propio* puede entenderse como un desarrollo directo de la misma palabra utilizada por el artículo 4 de la Constitución, en el que se dice que los Estatutos podrán reconocer banderas y enseñas propias de las Comunidades Autónomas. ... Pero, también podría ser interpretado como un campo simbólico equivalente al de la nacionalidad, como expresión de su genio ... En este último sentido, la palabra *propio* es un indicador de una legitimidad más profunda, teñida de autoctonía y de intensa vinculación con el propio país, más que un deseo de adaptación al lenguaje constitucional. (1986a: 38-39)

Sin embargo Galicia nunca traspasó la frontera de ese nivel semántico y en esencia respetuoso con la Constitución de 1978. Ello evitó un conflicto con la España autonómica, cuyos parlamentos debían que coordinarse con el central, lo que ocasionó un “bisimbolismo fundamental” (29), dado que España tenía sus símbolos nacionales y los de las comunidades autónomas no debían interferir con estos, puesto que los comunes poseían preeminencia jurídica. La concurrencia de símbolos estatales y autonómicos fue regulada por la Ley 39/1981, de 28 de octubre, de ámbito nacional.

Sobre la duración del himno, en el proyecto de ley de símbolos gallegos se barajaron dos opciones: la corta (dos primeras estrofas) y la larga (cuatro primeras estrofas), imponiéndose la segunda. La *Marcha do Reino de Galicia* fue añadida al

proyecto como “himno de honores”⁸¹. El 29 de mayo de 1984 el Parlamento gallego aprobó en sesión plenaria la “Lei de Símbolos de Galicia”. El entonces presidente de la Xunta, Fernández Albor, subrayó la condición de legado histórico de los símbolos oficializados, incluyendo una directa alusión a la *Longa noite de pedra*⁸²:

Recollemo-la herdanza dos nosos devanceiros, as angurias e mailas ledicias
cos horizontes abertos, e mailas longas noites de pedra, os sonhos dos que soñaron
e loitaron, todo isto, recollemos e non temos outra gloria que a de dar fe dunha
creenza, dunha idea: do patrimonio do noso pobo. (Citado en Cores 1986a: 44)

Le siguió la intervención de varios diputados en representación de sus partidos, en un ambiente de concordia por el paso histórico que se daba. La sesión continuó con la aprobación por asentimiento del dictamen y aplauso final de los diputados. La ley se sancionó el 23 de junio de 1984, como detallamos en la Introducción. Pero *Os Pinos* ya se había hecho sentir en el Parlamento gallego desde el discurso inaugural de Rosón como presidente de la Xunta preautonómica el 18 de abril de 1978 en el Palacio de Xelmírez, cuando recordó el célebre verso de Pondal en *Os Pinos*: “Os tempos son chegados”: “miñas donas e meus señores: como dixo o bardo Pondal e cantamos todos no noso himno: os tempos son chegados”⁸³. De todo el himno, son las expresiones “Os bós e xenerosos” y “Os tempos son chegados” las que más veces se citan, hasta el punto de que han llegado a constituir un lugar común del vocabulario galleguista. Constituyen un alegato en positivo alentando respectivamente a que se comprenda a Galicia y los gallegos (aunque insultando a quienes no lo hacen), y a que no hay que esperar más, ha llegado el momento de la devolución histórica. Así se vivieron en los años de la transición a la democracia.

1.4 Himno original e himno oficial

Hay que precisar que la letra que desde 1984 se canta como himno gallego, no es la que originalmente escribió Pondal. Sucesivas transcripciones erróneas y distorsiones la alteraron con el paso de los años, en una prolongada “deriva textual” (Ferreiro 2007a:

⁸¹ También citada como *Marcha do Antergo Reino de Galicia*. La posible imitación por parte de Veiga de esta pieza en la Introducción del himno se comenta en el epígrafe 4.7. Más datos en el epígrafe 4.6.

⁸² Célebre novela de Celso Emilio Ferreiro, publicada en 1962, que narra la miseria y opresión de Galicia durante el franquismo, representadas en la metáfora del título.

⁸³ *Boletín Oficial de la Xunta de Galicia*, n. 0 (1978): 12. Véanse Pereiro (2007: 22), y Campos, 2009: 269. El grupo A Quenlla publicó en 1986 su primer disco con el título *Os tempos inda non, non son chegados*, en lo que pudo ser una réplica tanto a Rosón como a la reciente oficialización del himno gallego.

73; véase también Ferreiro, 2009). Las versiones cubanas fueron las primeras; la de 1905—por la revista *Galicia* de los emigrantes gallegos en Cuba—ya contenía fallos y manipulaciones⁸⁴. En 1907 el mismo medio publicó otra versión que empeoró la anterior. Pero la más trascendente históricamente fue la de 1909, divulgada en el volumen del Centro Gallego cubano (*Apuntes para la historia*, 1909: 193); de ella proceden casi todas las ulteriores, que repiten los mismos yerros. Con esta edición la letra del himno quedó definitivamente desvirtuada, porque en 1910 se difundió por toda Galicia a través de la revista viguesa *Vida Gallega*, que la copió textualmente. El mismo texto fue publicado en 1917 por la Real Academia Galega tras la muerte de Pondal, de donde pasó a todas las ediciones modernas. La de 1917 añadió la novedad de la décima estrofa que solicitó en su día Fontenla; es defectuosa, probablemente debido a la presión de éste en una época mala del poeta, señala Ferreiro (2007a: 77). En 1935 la Real Academia Galega conmemoró el centenario del nacimiento de Pondal con una edición de varias obras, incluyendo el himno, que fue alterado una vez más. De esta edición derivan las recientes, incluyendo la de Álvarez Blázquez en 1970 (que apenas modifica la de 1935), adoptada como oficial por la Xunta en 1984 y vigente hoy en día. Entre los cambios y equívocos aparece *chan* (suelo) por *clan* (del gaélico, familia), *férido* por *férrido* y *ronco* por *rouco*⁸⁵. La edición de la Real Academia Galega en 1917 *enxebriizó* además el original *encende* por *acende*, y convirtió el correcto *ignorantes* en *iñorantes*.

Pondal era consciente de cómo se había modificado la letra de *Os Pinos*; en su carta a Fontenla en enero de 1913 se quejaba de que “el texto de nuestro himno contiene no pocas erratas” (citado en Ferreiro, 2017c: 224). Pero al final de su vida seguramente no tenía fuerzas ni cabeza para emprender la labor de repararlas. También es cierto que en 1906 quiso aprovechar el interés cubano para hacer cambios en la letra:

Pondal dixéralle a Fontenla que estudaría a posibilidade de modificar algúns detalles de *Os Pinos*. Non chegou a nós a súa carta, pero si a resposta do “cubano”. Di: “Le remito la música del Himno, acompañada de su originalísima poesía *Os Pinos*. Como usted verá, no quise suprimir el verso

⁸⁴ “Os Pinos”. *Galicia: Revista semanal ilustrada*, 30 de abril de 1905, p. 4.

⁸⁵ Apenas hay en todo Macpherson y Christian un solo “clan”. Muy posiblemente la noción del clan escocés estaba ya asimilada por los miembros de la Cova Céltica. El término ha inducido a algunos estudiosos a creerlo erróneamente una prueba de influencia ossiánica en Pondal, cuando debe ser anterior. Véase el epígrafe 3.4.

que empieza *A nobre Lusitania*, porque entiendo que sufriría el conjunto”.
(Neira 2012: 12 ⁸⁶)

Pondal se enfrentaba, por primera vez desde 1890, a que *Os Pinos* se convirtiera en un verdadero himno, y por tanto el texto resultara muy largo:

Pondal comentara que lle parecía longo o poema enteiro para un himno. Fontenla, namorado do texto, teimaba. “Las razones que usted alega de que las letras de los himnos tienen que ser cortas, son de gran peso, pero fíjese que ‘La Marsellesa’ y otros cantos de diferentes naciones tienen la letra muy larga”. (13)

Fontenla terminaba la carta pidiendo al poeta la letra entera de *Os Pinos* “de su puño y letra ... con el fin de guardarla como se guarda una reliquia”. Fue entonces cuando Pondal escribió y envió la décima estrofa, que cierra con cifra redonda el texto. Del episodio puede concluirse que la intención de Pondal al crear en 1890 este emblemático poema no fue exactamente componer el “himno” de Galicia, sino desarrollar y difundir un compendio de su poemario a través de un evento que prometía tener un gran impacto con la firma de Veiga. Por ello, es probable que no le preocupara mucho que se cantase completo, lo que en una “Marcha” daría por supuesto que no iba a suceder.

Cabe añadir que en *Os Pinos* también se encuentran algunos ejemplos del llamado hipergalleguismo o hiperenxebrismo, consistente en exagerar términos correctos en gallego para que lo parezcan más ⁸⁷. Así figuran *redenzón* y *nazón* en lugar de las correctas *redención* y *nación* respectivamente (Ferreiro 2007a: 93-94 ⁸⁸). Ferreiro, López-Acuña, y García Negro, entre otros especialistas, han reivindicado la restitución del poema original, sin resultado:

Estes cambios [para recuperar al texto original] foron levados ao Parlamento de Galicia en 1996 pola daquela diputada do BNG Pilar García Negro, nunha ponencia presidida e apoiada por Vitorino Núñez. ... O tema retomouse nos anos 2001 e 2002, pero finalmente os informes da Real Academia Galega e do Consello da Cultura Galega solicitados polo Parlamento non se mostraron de acordo con facer cambios no texto oficial. (Varela 2006 ⁸⁹)

⁸⁶ De acuerdo con Neira, el poeta quiso cambiar la sexta estrofa (Fontenla llamaba verso a una estrofa entera), la que tendía un abrazo a la noble Lusitania, a lo que Fontenla se negó.

⁸⁷ Téngase en cuenta la falta de normativa lingüística de la época.

⁸⁸ La letra oficial del himno de Galicia puede verse en la página oficial de la Xunta de Galicia: <https://bit.ly/3NEG16w>. El poema original completo y cambios ulteriores han sido extensamente analizados por Manuel Ferreiro en diferentes trabajos.

⁸⁹ En su libro de 2017, García Negro mantenía la reivindicación.

El Consello admitió diferencias entre la versión original y la de 1984, pero consideró que modificar esta última podría provocar una reacción negativa de la población. Así, el himno que se canta actualmente no es del todo el que escribió Pondal ⁹⁰.

Ofrecemos a continuación (Tabla 1) las cuatro primeras estrofas de *Os Pinos*, que oficialmente constituyen el himno gallego, comparando la versión que dejó Pondal con la que se canta hoy en día. Los términos variados figuran en negrita en el original. Obsérvese cómo desaparecen las comillas angulares, mediante las cuales Pondal hacía hablar a los pinos. También se aprecia que únicamente usaba el signo de cerrar interrogación, no el de abrirla, lo que sin duda procede del idioma francés. Sobre esta práctica ⁹¹, un detalle singular es que Pondal terminaba cada verso sistemáticamente con coma, punto y coma, o dos puntos. Esto lo han suprimido muchos editores, como los signos de admiración e interrogación que colocaba irregularmente por todo el texto. La hiperabundancia de esta puntuación es con toda probabilidad otra herencia del francés de Christian, quien llenó su libro de exclamaciones siguiendo a su vez el modelo inglés ⁹². Otra irregularidad así interpretable es que Pondal a veces omitía sin más el artículo, pronombre o preposición. También desaparecen en la versión oficial los puntos suspensivos al final de cada pregunta, con los que Pondal seguramente quería prolongar el eco poético y llevar al lector a un terreno contemplativo. Este último detalle apunta a que la intención estética de *Os Pinos* estaría en las antípodas de un himno con ritmo marcial y canto enfático; más bien sugiere una lectura lenta y reflexiva.

Si de fidelidad al original se trata, también la música de Veiga ha sido objeto de incontables arreglos y cambios—desde añadidos y supresiones a orquestaciones cultificantes y versiones ligeras. La partitura que el músico envió en 1906 era para piano y un orfeón masculino integrado por bajos y dos grupos de tenores, cuando hoy en día el coro mixto es la agrupación más común para cantarlo ⁹³. Se podría argumentar lo mismo sobre las variadas instrumentaciones y arreglos que se han realizado desde el mismo día del estreno en Cuba, e incluyendo las versiones grabadas oficiales. Sin embargo la reivindicación de recuperar el himno original parece ignorar el campo musical.

⁹⁰ En noviembre de 2022 se presentó en el Parlamento gallego una nueva propuesta de recuperar la letra original de *Os Pinos*.

⁹¹ “Verdadeira manía” según la “Nota dos editores”, 1972: 9.

⁹² Los poemas de Ossian originales están repletos de exclamaciones admirativas e interrogantes. Véanse por ejemplo las conocidas “Canciones de Selma” de Macpherson.

⁹³ Véase el epígrafe 4.7, especialmente la Figura 14.

Tabla 1. Eduardo Pondal – *Os Pinos*. Versión original (1890) y oficial (1984)

| Eduardo Pondal - <i>Os Pinos</i> ⁹⁴ | |
|---|--|
| Versión original (1890) | Versión oficial (1984) |
| <p>Que din os rumorosos, na costa verdecente, ó raio transparente do prácido luar...?</p> <p>Que din as altas copas de escuro arume harpado co seu ben compasado, monótono fungar...?</p> <p>«Do teu verdor cinxido e de benignos astros, confín dos verdes castros e valeroso clan, non des a esquecemento da inxuria o rudo encono; desperta do teu sono, fogar de Breogán.</p> <p>Os bos e xenerosos a nosa voz entenden, e con arroubo atenden o noso rouco son; mas sós os ignorantes e férridos e duros, imbéciles e escuros, non os entenden, non.</p> <p>Os tempos son chegados dos bardos das edades, que as vosas vagueidades cumprido fin terán; pois donde quer, xigante, a nosa voz pregoa a redenzón da boa nazón de Breogán»</p> | <p>¿Que din os rumorosos na costa verdecente, ao raio transparente do prácido luar?</p> <p>¿Que din as altas copas de escuro arume arpado co seu ben compasado monótono fungar?</p> <p>Do teu verdor cinguido e de benignos astros, confín dos verdes castros e valeroso chan, non des a esquecemento da inxuria o rudo encono; desperta do teu sono fogar de Breogán.</p> <p>Os bos e xenerosos a nosa voz entenden e con arroubo atenden o noso ronco son, máis sós os iñorantes e féridos e duros, imbéciles e escuros non os entenden, non.</p> <p>Os tempos son chegados dos bardos das edades que as vosas vagueidades cumprido fin terán; pois, donde quer, xigante a nosa voz pregoa a redenzón da boa nazón de Breogán.</p> |

En Cataluña, por el contrario, el contenido puramente musical de *Els Segadors* fue el sujeto de una agitada discusión que se desencadenó en 2005 cuando el director de orquesta Antoni Ros-Marbà realizó un arreglo coral-orquestal por encargo del entonces presidente de la Generalitat, Pasqual Maragall, con el fin de dar al himno catalán un aire

⁹⁴ Base en Ferreiro, 2008a: 55.

más marcial y brillante ⁹⁵. Para ello Ros-Marbà aceleró el *tempo* y reforzó las secciones de percusión y metal, y el resultado fue acusado de desnaturalizar la obra. Entrevistado al respecto, argumentó un desajuste entre texto y música:

Els segadors es un himno peculiar. Está escrito en una tonalidad menor, cosa muy infrecuente, pues los himnos suelen usar la tonalidad mayor, más brillante y solemne. Creo que existe un *décalage* entre el texto y la música. El texto es fuertemente reivindicativo, mientras que la música no lo es, tiene un carácter de sumisión debido precisamente a la tonalidad menor. (Citado en Fancelli, 2005 ⁹⁶)

Els Segadors fue reconocido como himno oficial de Cataluña en virtud de la Ley 1/1993 de 25 de febrero. La primera versión impresa de esta obra data de 1892, dentro del volumen de Francisco Alió, pero resultaba demasiado larga y presentaba problemas ⁹⁷. Por ello, tras un concurso público convocado al efecto por la revista *La Nació Catalana*, fue adoptado en 1899 el texto de Emili Guanyavents. Así, la letra actual tampoco es la primera (Alegre, 2008: 11).

Pero la mayor polémica en torno a los símbolos catalanes se originó por una cuestión puramente política, relativa a la declaración de “nacionalidad”. En el Estatuto de Autonomía catalán, reformado en 2006, el artículo 8.1 aseveraba que: “Cataluña, definida como nacionalidad en el artículo 1, tiene como símbolos nacionales la bandera, la fiesta y el himno”. Se interpuso una denuncia en las Cortes de Madrid por este motivo. La sentencia del Tribunal Constitucional de 2010 admitiría solo, como jurídicamente válido y plenamente constitucional, que el calificativo “nacional” derivase de “nacionalidad”— término reconocido en el artículo 2 de la Constitución—y no de “nación”, que corresponde única y exclusivamente a la nación española. De este modo se aceptó la formulación ⁹⁸. Los símbolos autonómicos de otras comunidades españolas difieren considerablemente en el tratamiento de los límites con el Estado:

⁹⁵ Jordi Puyol había hecho una petición similar en 1992.

⁹⁶ Sobre la solemnidad que contiene *Els Segadors* para los catalanes se puede consultar la narración de Dorothy Noyes en p. 209-211 de su libro sobre la Patum de Berga (2003).

⁹⁷ La canción originaria data del siglo XVII, durante la revuelta campesina contra el rey Felipe IV de Austria y contra los abusos de las clases altas de la propia Cataluña. Era mucho más extensa, con múltiples invocaciones religiosas y pasajes abiertamente belicosos. Con la *Renaixença* y el despertar catalanista del siglo XIX adquirió el carácter de himno, y tras la transición a la democracia a finales del siglo XX, adquirió el carácter oficial.

⁹⁸ *Sentencia 31/2010, de 28 de junio. Boletín Oficial del Estado* 172, de 16 de julio de 2010, p. 1-491.

Contrasta con [la polémica por *Els Segadors*] el texto del himno andaluz, que se pronuncia en dos ocasiones, con una tendencia más bien centrípeta, “por Andalucía libre, España y la humanidad”, lo mismo que ocurre con el escudo andaluz, que está orlado por el lema “Andalucía, por sí, para España y la humanidad”. ... Andalucía subraya explícitamente en su Ley 3/1982 sobre el himno y el escudo regionales, que dicha Comunidad Autónoma “es parte integrante” del Estado (artículo 9), lo mismo que hace la Ley asturiana 1/1984 sobre el himno del Principado (artículo 6). (Jimena, 2008: 125)

Otra postura centrípeta se detecta la Ley 8/1984, de 4 de diciembre, sobre el himno valenciano, donde se regula que la interpretación de este himno debe ir acompañada en los actos oficiales por la del himno español.

El propio himno español siempre ha estado envuelto en la polémica. De entrada no es un “himno”, sino una “marcha” y como tal careció desde el origen de letra. En 1870 hubo un primer concurso para dotarlo de texto, aunque infructuoso por la indecisión del ilustre jurado que formaron Arrieta, Barbieri y Eslava (este último sustituido finalmente por Saldoni); conforme a Begoña Lolo, pese a las 447 partituras que respondieron a la convocatoria, el premio se declaró desierto (1999, especialmente p. 416-426). En 1931 José Subirá lo atacaba desde las páginas de *Ritmo*:

Esa marcha real no era una marcha, ni era un himno nacional, sino una melodía extranjera sin color ni sabor. No tenía los acentos solemnes del himno inglés, ni la noble severidad del himno alemán, ni el sublime e impetuoso vigor de aquella *Marsellesa* que proclama la grandeza de Francia. (1931: 3⁹⁹)

Unos meses después un grupo de artistas republicanos dirigió un escrito a Niceto Alcalá-Zamora (entonces presidente de la República) quejándose del uso provisional del himno de Riego y planteando la creación de un himno español *ex novo* mediante concurso abierto (Francés et al., 1932). El ánimo de este escrito era muy patriótico, y se proponía la creación de una letra que fuera “reflejo fiel del alma colectiva española” (5). Una vez resuelto el texto, se abriría un concurso también libre para la parte musical. El debate debió ser intenso, porque poco después el mismo medio (*Ritmo*) reproducía una propuesta del Consejo de Instrucción Pública para crear un nuevo himno español, con amplios pasajes del dictamen que el maestro Vives había elaborado con este fin desde Bellas Artes. Difiere de la anterior en que el procedimiento sería mucho más restringido:

⁹⁹ Los problemas decimonónicos para consolidar un himno nacional español pueden leerse en Nagore (2011).

España no tiene himno; no lo tiene ni lo tuvo nunca. Ningún republicano pudo jamás considerar la *Marcha Real* como el himno de la nación. Fué aquélla una marcha que el ímpetu de la República deshinchó, recobrando así aquel matiz suyo tan característico de *Marcha Real* de opereta principesca.

Tampoco se puede aceptar la Marsellesa como himno nacional. ...

El Himno de Riego ... carece de aquel grado mínimo de dignidad y elevación indispensables para ser himno nacional. ...

España no tiene himno; hay que dotarla, pues, de su himno nacional.

([Vives], 1931: 13)

Amadeo Vives proponía un sistema de elección de compositores y poetas para que elaborasen una serie de melodías con letras de la que saliera un himno nacional apropiado.

Muy distinto de los anteriores fue el artículo sobre la *Marcha Real* de Nemesio Otaño en el primer número de *Ritmo* tras la guerra (1940a). En portada aparecía la imagen de Franco con un texto de exaltación, pese a que el caudillo nunca se significó hacia la música y pese a que, con anterioridad a la guerra, las portadas de esta publicación solamente habían mostrado músicos. Otaño realizaba un extenso estudio del himno de España, incluyendo varias partituras, como la original “*Marcha de Granaderos*” recogida (¿compuesta?) por Espinosa. El artículo ensalzaba sin límite la música militar española, pero del himno planteaba algunos problemas técnicos y que no estaba pensado para cantarse. Hay otro artículo de Otaño al inicio de *Ritmo* unos meses después, refiriéndose abiertamente al “pleito del Himno Nacional” (1940b), lo que refrenda la idea de que la guerra no había resuelto la controversia. Otaño proponía un concurso para especialistas con el fin de componer una nueva letra, pero a diferencia de Vives unos años antes, se ceñía a la *Marcha Real* como base musical indiscutible.

A partir de la guerra civil el himno español se vinculó al franquismo y demás espacios de la derecha política y el centralismo, en un nivel semántico no lejos del “*Cara al sol*”¹⁰⁰, el himno carlista y el himno de la legión, por más que una parte sustantiva de la sociedad española rechazase esta fijación, que también afecta a la bandera. En 2007 hubo una convocatoria abierta para dotarlo de una letra definitiva, “popular” y adecuada para el canto¹⁰¹. El jurado formado para la ocasión, presidido por el catedrático de musicología Emilio Casares, decretó un ganador, pero sin consecuencias apreciables.

¹⁰⁰ El himno de Falange Española de las JONS, estrenado por Miguel Fleta en 1936 poco antes de la guerra civil.

¹⁰¹ Véase el subepígrafe “Teorizando el himno” de la Introducción.

1.5 Autoría y naturaleza de *Os Pinos*

Una vez examinados los contenidos y relevancia, las afinidades, y el espacio institucional, otra cuestión importante en el himno gallego es que se trata de una obra construida por separado. Fue una colaboración fructífera, pero ambos autores fueron bastante ajenos a la obra resultante. Respecto del orden compositivo, siempre se ha asumido que Veiga puso música al poema de Pondal cuando lo recibió, en algún momento entre mayo y julio de 1890. Por el contrario, aunque no es posible demostrar que Veiga ya tenía en la cabeza su parte, es bien posible que así fuera y, en caso de que Pondal hubiera escrito un texto diferente, que lo hubiera aceptado igualmente, requiriendo tan sólo el ajuste al contenido musical, como hizo. A Veiga el poema le pareció perfecto para su cometido, solicitando únicamente unos pequeños cambios. Seguramente le bastaba saber que venía de Pondal y encajaba con la música que ya había concebido. En la correspondencia con el escritor, Veiga no dijo una palabra del contenido del texto, sólo pidió una revisión métrica de acentos, dando por bueno el total, insultos incluidos ¹⁰².

Veiga contó con la letra de un inspirado Pondal, quien trabajó en la empresa como nunca en su vida, por la doble motivación de forjar el himno de su amada Galicia, y por dejar una huella imperecedera para las generaciones venideras. De modo que estamos ante dos obras diferentes reunidas en una sola, cuyo interés conjunto es notorio, pero que también exigen ser valoradas individualmente ¹⁰³. Si se fuerza la comparación, hay especialistas que estimarían que el poema de Pondal, como contribución creativa al himno gallego, es de mayor profundidad, nivel creativo y hasta controversia implícita, que la sencilla melodía y armonización de Veiga, lo que no anula el interés de la parte musical. Pero sin duda el himno gallego fue una creación en esencia de Pascual Veiga. A él se debió la iniciativa primera y fue él quien lo hizo sonar con sus sucesivos orfeones en Galicia y Madrid a finales del siglo XIX, si bien en circunstancias de difícil rescate para el historiador. A Fontenla hay que reconocerle que fue el catalizador del estreno en 1907, y sin el empuje de la Galicia americana ello no habría sucedido, o habría tardado más ¹⁰⁴. El condicionante histórico tampoco puede olvidarse; siguiendo al historiador británico

¹⁰² Volveremos sobre esta cuestión en los epígrafes 4.7 y 6.2.

¹⁰³ Esta dualidad compositiva es muy frecuente en los himnos nacionales, y abunda en géneros como la ópera y las canciones populares modernas. Sin embargo en el himno gallego letra y música poseen un valor autónomo sustantivo, superior al de la mayoría en el género.

¹⁰⁴ La teoría de un “origen americano” del himno debería su difusión a Juan Naya Pérez, bibliotecario de la Real Academia Galega en los años 50 (Ricón, 1974).

Eric Hobsbawm (en varias obras), entre la guerra franco-prusiana de 1870-71 y la primera guerra mundial hay una intensa formación de nacionalismos y sus símbolos en toda Europa.

La letra comienza cuando el poeta pregunta a los pinos graves y rumorosos, (supuestamente) por la historia y el futuro de Galicia (primera estrofa). “El himno gallego es un caso único en el mundo. No afirma, inquiere. Es un continuo interrogante. Una retahíla de preguntas. *¿Qué din os rumorosos ...? ...* es una oración panteísta” (Rivas, 1997). El término “rumorosos” representa a los pinos; en este caso, el adjetivo reemplaza al sustantivo, un recurso típicamente pondaliano que obliga al lector a reconstruir las partes ausentes de la narración, lo que conlleva una interacción con la misma. La pregunta no es clara, ni el resto del himno salvo las apelaciones imperativas a la lucha ¹⁰⁵. Los pinos responden, y es la propia Galicia la que está contestando a través del símbolo animista de los árboles, en un discurso dirigido a todos los gallegos (segunda estrofa en adelante). En la interrogación como recurso dialogal también se detecta la huella de Ossian, dado que Macpherson la emplea incesantemente, por ejemplo en “Comala”.

En *Os Pinos* la palabra “Galicia” no se pronuncia, y prevalece la indefinición/indeterminación, en parte debido a que Galicia carecía de personajes o hazañas populares que cantar, salvo algunos episodios aislados como la leyenda del Monte Medulio ¹⁰⁶. En todo caso Pondal no utilizó ninguno de ellos.

[El himno gallego] non conmemora un triunfo importante nin actos gloriosos da nosa historia ... foi produto da necesidade de creación de símbolos nacionais identificadores que se comezou a sentir fundamentalmente desde mediados do século XIX. (Ferreiro y López-Acuña, 2007: 107)

¹⁰⁵ En Pondal es frecuente el tono imperativo y aleccionador: “segade”, “virade”, “sede”, “luitade” “levádeme”, “lembrádevos” ... sobre todo en los finales de poema, donde abunda la terminación enfática, o remate *in crescendo*, frecuentemente con signos de exclamación y recalando un juicio sentencioso.

¹⁰⁶ Según la cual un contingente de gallegos sitiados por el todopoderoso ejército romano, prefirió el suicidio colectivo a la esclavitud. Al parecer el suceso no tuvo lugar en Galicia, sino entre los Picos de Europa y la costa, en la actual Cantabria (Costa García, 2010). Véanse también Gómez Rivas (1997) y Barros (2018). Un intento pondaliano por resaltar algún elemento concreto de la historia real de Galicia es el poema “A torre de Figueroa” (Pondal, 1972: 183-184) en el que exalta la “nobre historia” y las “glorias patrias” de Galicia que esta torre en Abegondo encarnaría. En este sentido Ferreiro indicaba que “as referencias a episodios históricos do pasado galego como motivo central de composicións pondalianas son inexistentes” (1999, vol. II: 511]. En “Terra verde” Pondal abordó las invasiones vikingas de los siglos IX y X que asolaron la costa gallega. Pero el suceso de la historia de Galicia más presente en su obra fue sin duda el de los fusilamientos de Carral en 1846, que ocupa hasta cuatro de sus poemas. Es prácticamente el único motivo de reivindicación histórica tangible en toda su carrera, sobre un hecho que le impresionó profundamente desde la infancia.

Tampoco debe conceptuarse como un himno inocuo, ya que posee connotaciones inequívocamente políticas, constituye un mandato imperativo a la rebelión, e insulta sin ambages. Abente lo consideraba un texto “castrense” (1986: 65), quizás basándose en Ricón, para quien *Os Pinos* constituía la “síntesis de todo o pensamento do poeta”, mostrando “a doutrina cívica de Pondal e a súa actitude castrense” (1981: 103 ¹⁰⁷). En este sentido, la poesía pondaliana podía alcanzar altos niveles de belicosidad, como en 1905, cuando el escritor hizo algo parecido a responder a las preguntas que flotaban en *Os Pinos* en el poema “Xa chegaran os días / Que os bardos anunciaran” (1972: 125 ¹⁰⁸), clara réplica de “Os tempos son chegados / Dos bardos das edades” (cuarta estrofa del himno). Es una de sus piezas más beligerante, instando a afilar la hoz y segar con fuerza; fue escrita para el acto fundacional de la Real Academia Galega en Coruña, donde se leyó. En buena lógica, para Pondal la creación de esta entidad supuso un momento clave de cara a la liberación de Galicia que siempre había propugnado, y de ahí que redoblara los esfuerzos dialécticos ¹⁰⁹. Pero pese al tono imperativo, una vez más prevaleció la ambigüedad; es incierto qué esperaba Pondal que segaran los gallegos (“segade, gallegos, con forza, segade”). Se entiende que la tiranía impuesta por Castilla, pero no se expresa abiertamente. Y mantuvo “gallegos” (que no “galegos”), como fue prácticamente norma en sus poemas ¹¹⁰.

En el himno el mensaje revolucionario se revistió de un barniz etno-céltico distintivo: “‘Os pinos’ supone una auténtica exaltación del pueblo gallego y es un resumen de esta cosmovisión de Galicia como ‘nazón de Breogán’, el caudillo celta gallego” (Cerqueiro 2006: 248). Clark recalca las raíces ossiánicas de la celticidad gallega, tan presentes en Pondal; estas serían “a foundational myth so strong that even today the Galician national anthem takes as its lyrics verses from Pondal’s *Os Pinos* which evoke the ‘land of Breogán’” (2010: 14). En el texto el ossianismo es omnipresente, pero formalmente Pondal empleó rima de metro clásico, herencia del neoclasicismo literario español:

¹⁰⁷ Sobre los contenidos castrenses en Pondal, véase el epígrafe 2.3.

¹⁰⁸ El poema fue reproducido en el primer número de *A Nosa Terra*, 4 de agosto de 1907, p. 3.

¹⁰⁹ Esfuerzos que incluyeron colaborar con la Academia en la elaboración de un diccionario gallego normalizado; véase Gómez y Arias (1990).

¹¹⁰ Era el uso común en su tiempo y así figura en la décima estrofa del himno, pero el propio Pondal empleó “galegos” al menos en el inicio de “Mirade, bós galegos” (epígrafe 2.3).

El poema *Os Pinos* está escrito en octavillas italianas, de versos heptasílabos, libres el primero y el quinto, agudos y rimando entre sí el cuarto y el octavo, y formando pareados el segundo y el tercero, y el sexto y el séptimo, ajustándose al esquema fijo - a a b ' - c c b ', tal como explica Benito Várela Jácome [1960]. (Cores 1986a: 111 ¹¹¹)

Efectivamente, en la mayoría de los himnos la calidad de los textos suele ser baja: “the texts of national anthems are rarely of literary merit” (Boyd, 1980: 46), y en esta dimensión el himno gallego tiene pocos rivales. Con la música sucede algo similar;

Otro aspecto a valorar es que el himno gallego es una rareza por su calidad, tanto musical como literaria, sobresaliendo en un himnario común que tiende a la mediocridad: “national anthems are rarely noted for their musical quality any more than for their texts” (Boyd, 1980: 46). Alison Latham consideraba que: “with one or two exceptions the music of national anthems is undistinguished and often previously served other purposes ... They are not noted for the quality of their texts” (citado en Waterman, 2019: 2613). A ello se añade la homogeneidad; según el propio Waterman: “sonically, national anthems are remarkable for their similarity rather than their individuality” (2612). La originalidad del himno gallego no es fruto del azar, especialmente en lo que concierne a la letra. Pondal tenía una amplia cultura, y detalles como el protagonismo de los pinos, el abundante uso de topónimos celtificados, y diversos recursos vanguardistas, derivan de una refinada selección de recursos: “Eduardo Pondal coñecía moi ben os Himnos de outros pobos— mesmo fixera unha glosa de ‘Els Segadors’—e xa non digamos dos que se adicaran á Galicia. Esto valeulle pra afastarse deles” (Filgueira 1991: 16). Eduardo Blanco Amor fue uno de los primeros en percatarse del mérito artístico del himno gallego. En una conferencia que pronunció en el Centro Ourensán de Buenos Aires en 1955 así lo manifestó:

[Blanco Amor] enlazou polo miúdo o poema [*Os Pinos*] de Pondal. Cualificouno como un dos mellores do noso Rexurdimento. Detívose en particular naquel verso que di “de escuro arume arpado”. Concluiu que ese texto poético, unido á fermosa partitura de Veiga, déronlle a Galicia un Himno que a ennobrece, unha canción patria de alta calidade e significación (Neira, 2012: 53).

¹¹¹ Véase también el análisis de Filgueira Valverde en *Segundo Adral* (1981). La estructura que señalaban Varela Jácome y Cores es exacta; véase el epígrafe 4.7.

Os Pinos posee una empatía especial que cataliza la emoción de los presentes, como cuando lo interpreta la Banda de Ortigueira al inicio del Festival que allí tiene lugar cada verano; o en los partidos de fútbol entre el Celta y el Deportivo de Coruña ¹¹²; o como colofón de determinados eventos. Es una obra que ha logrado generar una galleguidad universal, y que posiblemente ha cohesionado más a los gallegos que ningún otro símbolo. Decía Carballo: “O poema ‘Os pinos’ convertido en himno galego, fixo voar nas azas da música de Veiga por todos os ámbitos da galegidade o nome de Breogán, que, diste xeito, chegou a ser popular gracias ao noso poeta” (1981: 268). La combinación funcionó, dando la impresión de que letra y música hubieran nacido de la mano, y esto ya se comentaba en la prensa de 1925, cuando se asumió como himno de Galicia pese a las voces contrarias:

¿Pero qué tiene esta música lenta, monótona, larga, qué nos llena de escalofrío y de turbación?

¿Qué secreto poseen estos versos bárdicos, simples, toscos?

En la música de Pascual Veiga, si de ella fuéramos a hacer disección, hallaríamos un grande sentimiento religioso, una tristeza de aire popular, una tristeza netamente gallega ...

Los versos de Pondal expresan nuestra íntima saudade. Somos como pinos erguidos a la vera del mar al ser acariciados por los airecillos marinos y por los vendavales, palpitantes liras emocionadas. Como en toda saudade expresada, estos versos están llenos de esperanza. (Correa, 1925)

Pese a su accidentado origen es una obra notoria dentro del género y una apreciable bandera musical de Galicia como expresión de la identidad colectiva. En su valoración básicamente positiva de *Os Pinos* Filgueira apuntaba: “acertou Pondal a dar a Galicia unha expresión certa da súa personalidade, nun coral que tódolos galegos poidesen facer seu” (1991: 20).

¹¹² Por primera vez en la temporada 2015-16. Pudo ser fruto de algún acuerdo institucional, ya que en otros deportes hay coincidencia de fechas, como sucedió en la final de la liga Adecco Oro de baloncesto entre el C.B. Breogán y el C.B. Ourense, el 31 de mayo de 2015. En los momentos previos al partido de fútbol Celta - Deportivo, el 23 de octubre de 2016, la joven cantante Andrea Pousa cantó el himno gallego por megafonía, siendo coreada por todo el público de Balaídos, consolidando así la iniciativa. Como precedente puede citarse el partido navideño disputado entre las selecciones de Galicia y Camerún en el mismo estadio de Balaídos el 27 de diciembre de 2007, con interpretación del himno gallego y el de Camerún al inicio.

CAPÍTULO II. LA PERSONALIDAD DE LOS AUTORES

Las personalidades de Eduardo Pondal y Pascual Veiga son complejas y esquivas. Además de faltar datos importantes en sus biografías (sobre todo en el caso del músico), ambos tenían un carácter difícil, y a partir de cierta edad, progresivamente misantrópico y poblado de fobias y recelos. En este capítulo se intenta profundizar en sus respectivos mundos personales, lo que es necesario para comprender mejor la obra cuya autoría compartieron. En general se sabe y ha publicado más de la vida de Pondal que de la de Veiga. De este último hasta ahora se conocía bien poco; a partir de este estudio creemos que se amplía bastante la información, particularmente sobre la etapa madrileña. Es interesante ver cómo los dos autores del himno llevaron vidas totalmente distintas, pero coincidieron en varias facetas, y esta materia será la primera que abordemos para adentrarnos después en cada caso individual.

2.1 Rasgos comunes entre Veiga y Pondal

En este epígrafe sintetizamos algunos rasgos que parecen haber compartido ambos gallegos ¹¹³. Pese a sus distintos ámbitos de trabajo, localidades de residencia, y trayectoria personal, Pondal y Veiga mostraron analogías en algunas facetas reveladoras. Les unieron la época, el regionalismo gallego, el afán por obtener visibilidad, y la peculiaridad de sus caracteres personales, pero a partir de 1890 sus trayectorias se separan para no volver a cruzarse, y sólo el nexo del himno les hará confluír definitivamente para la historia en un lugar privilegiado. De hecho apenas se encuentran alusiones del uno respecto del otro en los más de tres lustros que median entre la gestación de *Os Pinos* en 1890 y el fallecimiento de Veiga en 1906.

Como decíamos, fueron personas difíciles, solitarias, y encerradas en sí mismas. Tuvieron pocos amigos y escasa vida social, exceptuando los años de juventud de Pondal y los compromisos públicos de Veiga como gestor de orfeones. El final de sus vidas se caracterizó por el silencio, entremezclado con debilidades físicas y desencantamiento. Los dos padecieron importantes dolencias en la vejez: Veiga una cardiopatía fatal, y Pondal una enfermedad mental creciente. Por otra parte, mostraron caracteres bien diferenciados según el momento y las circunstancias.

¹¹³ No hemos pretendido elaborar aquí biografías completas de Veiga y Pondal, lo que se apartaría del propósito de la obra, pero sí mostrar aspectos hasta ahora desconocidos de ambos que pueden contribuir a una mejor comprensión tanto de las respectivas producciones por separado, como del himno gallego.

Ambos poseyeron un indudable talento creativo. Aunque Pondal llegó más lejos en su recorrido poético que Veiga en el musical, no se le puede negar al segundo una capacidad e intuición especiales para conseguir—bien que con cuentagotas—algunas melodías que perduran en la memoria de la comunidad gallega. Ambos dieron lo mejor de cada uno al himno; el resultado es una pieza única por la belleza de música y letra. Sobresale en una música regionalista que destacó (también en Veiga) por la pobreza técnica y un tipismo prosaico; en Pondal es seguramente su obra maestra. Otra analogía es que el total de sus producciones fue escaso. Pondal apenas suma un puñado de publicaciones, y Veiga padeció una sequía compositiva crónica a lo largo de la etapa madrileña.

Muchos testimonios apuntan a la propensión de ambos a la egolatría y el narcisismo. El hecho de devolver premios ganados en concursos de orfeones, por considerarlos inferiores a lo merecido, constituye una buena muestra de la megalomanía de Veiga. El caso de Eduardo Pondal es singular (se desarrolla más abajo). Una consecuencia de la egolatría pudo ser el victimismo, una derivación psicológica que ambos evidenciaron en progresión creciente. Los dos manifestaron periódicamente sentirse ignorados, perseguidos, y tratados con ingratitud. En su búsqueda de la gloria artística, cualquier revés—real o imaginario—se les hizo insufrible. A lo largo de este libro hay ejemplos a elegir. Por ejemplo, el poema “*Virgen valme! Un cadávre!*”¹¹⁴ sugiere que el abandono de Pondal de la cultura gallega pudo deberse a un problema de desafección con su gente, que también habría condicionado su fundamental aislamiento personal. Veiga, en una fase de crisis pública frente a sus detractores, se fue de Galicia para no volver. Abundando en estos rasgos, en ambos autores hubo propensión a la hipocondría, depresiones profundas, tristeza general y, con los años, manía persecutoria. Esta última llevó a Pondal en particular a ver enemigos y asesinos en sus allegados. Relacionados con este cuadro están los estados de ánimo extremos, cambios de humor bruscos, y el carácter ciclotímico.

Otro rasgo visible fue el elitismo; Pondal fue un ejemplo meridiano de literatura no al alcance de todos. Igualmente le distinguió la idea de “perdurar”, de alguna forma “vencer a la muerte” a través de la inmortalidad del arte, una obsesión típica de los románticos. El elitismo en el arte fue una relativa novedad en la cultura occidental; en el capítulo IV comentamos la figura del “genio” y su incidencia determinante en la

¹¹⁴ Analizado en el epígrafe 2.3.

producción y percepción del arte en la era contemporánea, pero aquí adelantamos algunos de sus atributos arquetípicos, que habrían compartido los autores del himno gallego. Atributos como la excentricidad y excepcionalidad, reflejos de la irrepetibilidad del “genio”, que sellan su condición de suprahumano y elegido para la inmortalidad. El genio debía poseer también un fuerte temperamento, pasional y orgulloso. Pero quizás su rasgo más definitorio sea la *originalidad*, o capacidad para realizar aquello que no existía antes, en sintonía con la teoría evolucionista según la cual el arte *avanza*, desde estadios *inferiores* hacia otros cada vez más libres y perfectos ¹¹⁵. De esa capacidad para vislumbrar el futuro por encima de la población común derivan la incompreensión, soledad y hasta miseria material. Estos aspectos de la figura del genio son visibles en cierta medida en Pondal (sobre todo) y Veiga (en parte), quienes como autores de su tiempo participaron del nuevo modelo de *arte y artista* en la cultura occidental. En el mundo de la música fue con Beethoven con quien se inicia este arquetipo ¹¹⁶. La nueva filosofía la consideró el arte supremo, en base a la idea de *música absoluta*, por encima de toda materia, y se hizo realmente popular a lo largo del siglo XIX, con incidencia también en aquella Galicia, donde las convocatorias de certámenes, las reseñas de conciertos, los poemas a un compositor, obra o motivo relacionado, incluso las diatribas en Coruña entre partidarios de Veiga y de Chané, estuvieron salpicadas de elogios a la música como la más excelsa, y perfecta de todas las artes. Porque, aun con algo de retraso, a Galicia también llegó el ismo romántico. La gestación de un himno gallego tiene una indudable relación causal con esta oleada sociológica, de la que participaron tanto Veiga como Pondal.

Ambos militaron en distinta medida en el regionalismo imperante en la intelectualidad coruñesa finisecular. Pondal fue más activo, con un protagonismo histórico en el banquete de Conxo en 1856 ¹¹⁷, y llegando a ser una autoridad en la Cova Céltica—una tertulia que el librero Eugenio Carré Aldao había organizado en la trastienda

¹¹⁵ La exigencia de *originalidad*—en el sentido de creación nueva permanente—está en la base de las encendidas acusaciones de plagio contra Pascual Veiga (véase el epígrafe 4.8). No obstante, antes del siglo XIX, a grandes trazos, lo importante no era *quién* componía la obra, sino *qué* era capaz de hacer con ella un músico. De ahí que los compositores, durante siglos, se copiaran entre sí (y a sí mismos) sin reparo.

¹¹⁶ Véanse Sonneck (2020 [1926]) y DeNora (1995).

¹¹⁷ Emblemático encuentro entre los estudiantes y trabajadores de Santiago de Compostela el 2 de marzo de 1856, en el cual Pondal leyó unos versos que fueron muy aplaudidos.

de su librería en Coruña ¹¹⁸. Veiga se mantuvo bastante al margen de los debates teóricos, pero en su labor al frente del naciente orfeonismo gallego hay una firme orientación regionalista, de recuperación de las raíces y conversión en un repertorio *regenerador* de la cultura gallega ¹¹⁹. Leopoldo Pedreira fue un látigo del regionalismo—Pondal incluido—pero no nombró a Veiga en su áspero escrito de 1894. Más aún, habló muy bien de él en otro trabajo (1892; véase el epígrafe 7.2), lo que apunta a que el músico no estaba encasillado como autor “tendencioso”. Por el contrario, Pedreira se refería al “inusitado encumbramiento de Eduardo Pondal” y de sus poesías “seudo-bárdicas” (1894: 231). No obstante, ambos incurrieron en graves contradicciones respecto de su tierra natal: Veiga se fue a Madrid donde mostró alguna reminiscencia de inspiración gallega, pero más exotista que profunda, e ignorando todo posible regreso a Galicia. Por su parte Pondal arengaba a los gallegos a que se alzasen contra el yugo centralista, pero apoyó la represión a sangre y fuego del independentismo cubano (Ferreiro 2017c: 54), y se mostró siempre firmemente contrario a la idea de una Galicia separada de España.

El hecho de que Veiga no fuese a la Cova pudo dejarle relativamente al margen de la corriente celtista que para Galicia estaban trazando Murguía, Pondal y otros. Por ello, la música del himno puede coincidir empáticamente con el ossianismo-celtismo de moda, pero sin puntos de anclaje directos ni con la lectura de Ossián ni con composiciones musicales de inspiración ossiánica. En esto hay una separación clara entre ambos artistas: Pondal asumió el ossianismo como una religión, una cosmovisión absoluta y holística aplicable a Galicia y su historia; en cambio Veiga se movió dentro de un folklorismo circunscrito a la técnica que adquirió en la catedral de Mondoñedo y la música popular de su época. Pondal fue un artista más completo, moderno y universal. Fue un gigante de las letras gallegas, con una capacidad intelectual y conocimientos críticos por delante de

¹¹⁸ Fue un histórico foro del regionalismo gallego, en el que Murguía y Pondal fueron los miembros más respetados. Para LUGRÍS, la Cova fue “a miña universidade libre, a inesquescente e sagra escola” (1935: 262). La Cova se extinguió en 1908 al cerrar Carré Aldao la librería. Veiga tuvo que oír hablar de estos asiduos encuentros, pero aparentemente nunca acudió. Según Ramón MÁIZ, en la Cova Céltica se compuso el himno gallego (1984: 169).

¹¹⁹ En la cantata de juventud *Os Ártabros* Veiga dejó constancia de su adhesión a la teoría celto-galaica, y en 1890 solicitó y aceptó por entero de Pondal el texto de *Os Pinos*. Pascual Veiga aparece en la relación de miembros del Comité Regionalista de Coruña, presidido por Francisco María de la Iglesia González, autor de varias letras musicadas por Veiga y amigo personal del músico [MÁIZ, 1984: 113]. El Comité se fundó en diciembre de 1890, fue una iniciativa inmediatamente posterior al certamen de Coruña, y Veiga se integró desde el principio, acaso como forma de afirmar su militancia regionalista tras las duras críticas que recibió al abandonar el Orfeón nº 4. Fue su compromiso formal más visible con el regionalismo gallego. En la etapa madrileña Galicia pasó a desempeñar un papel secundario en su vida.

casi cualquier otro escritor gallego de su tiempo, aunque en último término fue Veiga quien tuvo la iniciativa del himno, y sin él, *Os Pinos* no habría existido.

La colaboración entre Veiga y Pondal en 1890 tuvo en ambos un carácter de reivindicación personal y profesional, en un momento de despegue tras el éxito de París el año anterior, y el reconocimiento obtenido por la publicación de *Queixumes dos Pinos* en 1886, respectivamente. También fue coincidente el escaso interés por su himno: una vez pasado el calor del certamen, ni Pondal ni Veiga se acordaron de la obra, salvo el músico para algún arreglo ocasional en su carrera madrileña. Más aún, de acuerdo con Neira Vilas, ambos recibieron inicialmente con indiferencia la idea de Fontenla de interpretar oficialmente *Os Pinos*: “de primeiras, o poeta e o músico non acolleron con maior entusiasmo a proposta” (2012: 12). Veiga agradeció el interés, solicitando una ayuda económica a Fontenla. Es indudable que al crear himno de Galicia no tuvieron conciencia de la importancia que alcanzaría en el futuro.

Otro rasgo común entre ellos fue la tendencia a los problemas económicos y a pedir dinero. Pondal exasperó a su hermano mayor Cesáreo por su renuencia a trabajar y petición constante de fondos a la familia; de no ser por sus hermanas no habría podido mantener el ritmo de vida que disfrutó. En carta fechada el 23 de abril de 1889 le escribía Cesáreo, quien fue alcalde de Ponteceso: “no puede convenirnos remitirte más dinero, acumulando una deuda que parece (que) nunca pensaste en solventar” (citado en Giadás, 2014); la misiva provocó un cisma familiar y que Eduardo tuviera que regresar a la práctica de la medicina. Cuando Cesáreo falleció en 1897, ni siquiera fue al entierro, argumentando que por qué lamentarse por quien ya está con Él. En relación a Veiga, las deudas fueron un suplicio en Madrid, con puntual descuento de haberes cada mes en el Conservatorio ordenado por el juez (véase el capítulo VII).

Tras fallecer, ambos ascenderían a lo más alto del Olimpo gallego como héroes nacionales. Decía el escritor Carlos Casares, en una sentencia plenamente aplicable a Veiga: “Curros, como pasou con Rosalía, Lamas, Pondal e coas grandes figuras literarias do pasado século XIX, foi tamén obxecto dun profundo proceso de mitificación” (2004, vol. 1: 136). Entre los muchos testimonios que siguieron a la muerte de Veiga, otro célebre mindoniense, el escritor Leiras Pulpeiro, le dedicó un poema en que proclamaba: “Ben pode Mondoñedo dende agora / Anque vista farrapos, ter fachenda”, fechado el 1 de octubre de 1912, coincidiendo con el traslado de los restos de Veiga a la localidad ¹²⁰.

¹²⁰ ARAG, ES.GA.15030.ARAG/2.11.2.1.

Sin embargo a nivel popular Veiga nunca despertó entusiasmo en su pueblo natal. Lo mismo sucedería con Pondal en Ponteceso.

Si contemplamos las divergencias entre ambos, algunas son notorias, destacando el modo de vida: Pondal se refugió en una torre de marfil sin salir apenas de Galicia. Veiga fue más dinámico en este aspecto, desplazándose a París, Santander y otras ciudades, para instalarse definitivamente en Madrid. Pondal fue un soltero empedernido y Veiga padre de seis hijos además de otro fuera del matrimonio. El escritor, dentro de su encierro geográfico, fue muy cosmopolita, leyó a los mejores autores clásicos y contemporáneos, y se mantuvo al día de las novedades literarias de su tiempo. Veiga parece haber vivido ajeno a las grandes corrientes de renovación y vanguardia de la música que recorrían Europa entonces. Aunque compuso barcarolas, mazurcas, y otras piezas de raíz europea y vivió fuera de Galicia buena parte de su vida, el núcleo de su labor musical, tanto compositiva como interpretativa y educativa, es señaladamente *gallego*. En Pondal, por el contrario, pese a su integración en Galicia y su devoción por la tierra, los motivos basales de su poesía son *foráneos*. Veiga buscó la inspiración en la música gallega y algunos estereotipos igualmente gallegos. Pondal en los clásicos, el ossianismo y obras como el *Lebor Gabala* irlandés. Veiga practicó una música que no contiene habitualmente evocaciones textuales de la tradición gallega, ni tampoco se asemeja—en el caso del himno—a la mayoría de los himnos nacionales, siendo atípica en ese sentido, pero con un marcado sabor local. Pondal, enamorado de Galicia desde su atalaya, la ubica en un plano de dependencia estética e ideológica. Veiga, el fugitivo despechado, víctima y verdugo en pulsos desabridos, permaneció sujeto a su formación musical mindoniense y a cuanto conoció antes de marcharse, y fue en alguna medida un pionero en la construcción del ser diferencial gallego en la música. El conocimiento profundo del medio literario y los recursos de Pondal le llevaron a generar un lenguaje simbólico que estaba muy por delante de la Galicia de su tiempo, y por ello resultó difícil de encajar. De Pondal iba a permanecer más la dimensión nacionalista que el legado estrictamente literario, cuyo mérito sería apreciado por una minoría solamente.

En resumen, el tratamiento del folklore fue coincidente en ambos autores sólo en apariencia. Si comparamos una obra plausiblemente representativa de Veiga como es la cantata *Os Ártabros* con el ossianismo de Pondal, afloran diferencias sustanciales. En Veiga el pastoralismo es más simple y lineal, propio del clasicismo, con base en una naturaleza ornamental donde se exalta la tradición en el tránsito que se le *otorga* al reino de lo culto, como una pincelada magistral de un paisaje bello, pero que sólo la mano del

maestro convierte en obra imperecedera (véase Biddle y Gibson, 2017). Por tanto, es el *autor* el que prevalece, no la tradición. En Pondal hay más analogías con una percepción del folklore como fenómeno y repertorio ontológicamente sustantivos, aunque la transformación que realiza es más intensa y radical que la de Veiga ¹²¹.

2.2 Pascual Veiga

Pascual Manuel Francisco Veiga Iglesias nació a la una y media de la madrugada del nueve de abril de 1842, en la calle de los Templarios número 3 de Mondoñedo, hijo de Manuel y Josefa; se le bautizó el mismo día en la Parroquia del Apóstol Santiago ¹²². Fue alumno del maestro José Pacheco Basanta como niño cantor de la catedral mindoniense (Figura 2) ¹²³. Pacheco había estudiado música con Melchor López en Santiago, de quien recogió el gusto por los villancicos gallegos; en 1808 sustituyó en Mondoñedo al maestro Santavaya y fue nombrado maestro de capilla, cargo que ocupó durante casi sesenta años. Dejó una amplia obra religiosa en la que sobresalen los villancicos de Navidad, de los que 29, de un total de 150, están escritos en gallego ¹²⁴. Veiga también fue alumno de Rafael Tafall Abad (hermano de Santiago). Por tanto se formó con estimables conocedores del repertorio religioso al uso en los cabildos gallegos, y con vocación hacia el folklore. No se localiza a lo largo de toda su vida una sola mención al magisterio de Pacheco y Tafall, pero el legado de ambos está presente en su carrera musical ¹²⁵.

¹²¹ En relación al fundamento técnico y estético, a Veiga le pudo suceder en la música algo parecido al problema de Pondal con el lenguaje gallego: faltaba un desarrollo culto, una tradición musical/literaria consistente que sirviera de punto de partida. En la catedral de Mondoñedo, con Pacheco (tras los pasos de maestros como Santavaya en el mismo Mondoñedo y Melchor López en Compostela) tuvo el punto de partida, pero sería en la mundanal Coruña y capitales gallegas de análogo ambiente donde nacería la primera escuela de esta música culto-popular gallega, de la mano de Veiga y otros compositores.

¹²² Según su partida de bautismo (AGACP). Puede verse el original en *Amencer*, 97 (9 de abril de 1992), p. 5.

¹²³ Veiga ingresó como niño de coro tras una prueba ante Pacheco el 26 de noviembre de 1852 (a los 10 años de edad). Como otros niños del coro, vivió con Pacheco en una casa propiedad de la catedral, por lo que la interacción con su maestro debió ser absoluta (Vigo, 2023: 128).

¹²⁴ Más datos y análisis técnico en el epígrafe 4.6. Véase como obra de referencia Villanueva (1994). Vigo (2023) ofrece más datos relevantes de la carrera de Pacheco en la catedral mindoniense.

¹²⁵ Es interesante la dedicación principal de Veiga a los orfeones, grupos que fueron, dentro de la música profana, muy similares a la experiencia musical que adquirió en la catedral de Mondoñedo, donde la formación típica fue el coro acompañado de órgano o conjunto instrumental. En su carrera musical posterior, el órgano pasó a ser piano, y los niños cantores, hombres del mundo civil, pero hay una coincidencia basal clara.



Figura 2. La catedral de Mondoñedo entre 1908 y 1910. Foto Antonio Teigeiro. Colección personal J. Campos.

En 1861 el joven Veiga solicitó y obtuvo una ayuda económica para pagar la exención del servicio militar. En febrero de 1862 se presentó para cubrir la plaza de organista de la catedral de Mondoñedo, convocatoria a la que también acudió Juan Montes, aunque al parecer no hubo primer encuentro de ambos músicos lucenses (Villanueva 1983: 567). Al año siguiente Veiga aspiró a un puesto similar en la Colegiata de Covadonga, donde volvió a fracasar, al parecer por no tener edad suficiente. Estas iniciativas evidencian un empuje y confianza en sí mismo inusuales a tan temprana edad ¹²⁶. En 1864 se trasladó a Coruña, donde el cabildo de la Colegiata de Santa María lo admitió como organista. En 1865 fue nombrado vicepresidente de la Sección de Música de la sociedad Fraternidad Juvenil, casi el primer orfeón de la historia de Galicia, e inició una etapa de composiciones ligeras apartándose poco a poco del ámbito religioso. En la capital coruñesa fundó o/y dirigió al orfeón del Liceo Brigantino (1877-1878 y 1880-1881), Orfeón Coruñés (1878-1880 ¹²⁷), El Eco (1881-1886) y Orfeón Coruñés nº 4 (1889-1890) ¹²⁸. Debido a su tendencia a abandonar los coros que dirigía para crear otros

¹²⁶ Para más datos de la etapa de Veiga en la catedral de Mondoñedo, véanse Villanueva 1983, y 1994 (p. 206-207).

¹²⁷ El primero que fundó como sociedad coral moderna; véase el epígrafe 4.4.

¹²⁸ Cora y Pardo (1996); Gutiérrez (2009); Cancela (2020); “Pascual Veiga Iglesias (1842 - 1906)”. Véase el epígrafe 4.4.

nuevos, Piñeiro sostiene que Veiga fue el más destacado “fundador e liquidador de orfeóns” de toda Galicia (1999).

En la Galicia de su tiempo Veiga tenía una amplia cultura musical. Al fundar los primeros orfeones gallegos, demostró conocer el coralismo europeo y especialmente la labor de los coros Clavé en Cataluña. Era organista, profesor de armonía y canto, adaptaba piezas, dirigía grupos, y componía. Trabajaba con energía, y en general la prensa gallega de las décadas de 1870 y 1880 le respetó y apreció. Cabe añadir que fue nombrado socio de mérito en varias entidades gallegas, destacando los picos de 1880 (tras el éxito de la Alborada en Pontevedra) y 1889 (tras el regreso de París) ¹²⁹. Aunque estos reconocimientos eran frecuentes en el siglo XIX, evidencian que Veiga tuvo una amplia aceptación de entrada en su etapa coruñesa.

Pascual Veiga provenía de una familia humilde. Quizá su afán de triunfar, borrando en el camino cada etapa anterior, derivó de este origen. Tal es la impresión que produce su biografía fugitiva, puesto que ignoró Mondoñedo al irse a Coruña; ignoró Coruña al irse a Madrid; e ignoró a cada orfeón al dejarlo para fundar uno nuevo. Su persistencia en huir del pasado podría estar relacionada con la infancia, con un deseo de borrar sus raíces modestas, las frías y húmedas calles de Mondoñedo, el rigor de la catedral, y su temprano fracaso amoroso. Un dato importante es que a partir de la década de 1810 la capilla musical de la catedral de Mondoñedo mostrará signos de una profunda crisis económica (Villanueva, 1994: 186 y ss), que pudo influir en su decisión de mudarse a Coruña. Cal Pardo, deán de la catedral, hacía recuento en 1992 de cómo las agrupaciones musicales se fueron extinguiendo allí por razones económicas derivadas de la desamortización: la orquesta en 1930, y el coro de niños en 1964 (Santiago y Linares, 1992). Siguiendo a Cal, en las Actas Capitulares de la catedral figura cómo Veiga solicitó la citada ayuda en 1861 para librarse mediante pago del servicio militar, y el Cabildo le concedió dos mil reales, la mitad a descontar de su nómina. En aquel momento Veiga tenía 19 años y cobraba 77 reales al mes. Intentó ascender en el escalafón catedralicio, pero no lo logró. Debía ser un músico prometedor, porque cuando en 1862 (a los 20 años de edad) opositó a organista en Mondoñedo, el maestro Pacheco dijo de su ejercicio: “desempeñó bastante bien todo lo que se le mandó ejecutar. Tiene excelentes disposiciones y logrará mayores progresos” (citado en Villanueva, 1983: 568). En abril de 1863 el Cabildo le concedió una nómina de cuatro reales diarios, incluyendo alguna

¹²⁹ ARAG-PV.

gratificación adicional. Ese mismo año realizó la citada tentativa de ser organista en Covadonga, y en 1864 se trasladó a Coruña, donde le ofrecían diez reales diarios en la Colegiata; al año siguiente inició su carrera orfeonística (véase el epígrafe 4.4). En la relativa decadencia del estamento eclesiástico gallego influyó, entre otros factores, la desamortización de bienes eclesiásticos, redundando indirectamente en un crecimiento de la música civil, que es el ámbito al que apuntará Veiga. La temprana salida de Mondoñedo y entorno de la catedral puede tener relación con un panorama incierto en comparación con alternativas más prometedoras para un músico joven como él.

Entrando en la cuestión de la personalidad, en Veiga lo primero que se advierte es que, como en Pondal, hubo un constante problema de desafección hacia los suyos. Comenzó en Mondoñedo por un amor de juventud no culminado, que le llevó a irse de allí prometiendo no regresar jamás, lo que cumplió ¹³⁰. En Coruña permaneció casi tres décadas, pero con crecientes problemas de animadversión social, y terminó por emigrar a Madrid, donde vivió hasta el final de sus días. Veiga yace en Mondoñedo, tras el traslado de sus restos en 1912. En el entierro definitivo se le rindieron honores de héroe local, pero en vida ignoró su pueblo natal en cuantas ocasiones hubo para ello. Por ejemplo, en 1881 se creó en Mondoñedo el orfeón Sociedad Coral Pacheco, que le nombró presidente honorario, pero Veiga ni se acercó allí ¹³¹. El 27 de abril de 1890—tras la convocatoria del histórico certamen en Coruña—se celebró en Mondoñedo un concierto organizado por la Sociedad de Socorros de Obreros de la localidad, en el que se interpretó “La Escala”, muñeira vocal de Veiga, que fue recibida fervorosamente, pero sin respuesta conocida del autor ¹³². Desde Galicia hubo algún otro gesto infructuoso—como cuando en el certamen orfeonístico de Lugo en 1896 un grupo de coruñeses le envió un ramo de flores. Hay más apuntes sueltos que evidencian el desapego de Veiga hacia Mondoñedo, Coruña, y Galicia entera ¹³³.

¹³⁰ Según varios relatos, Veiga se enamoró de la joven Eustorgia Acebo Parga. El idilio fue rechazado por el sacerdote tutor de la chica (que era huérfana), y Veiga se marchó a Coruña a los 22 años de edad.

¹³¹ *Diario de Lugo*, 17 de septiembre de 1881, p. 3. Quizás enfadados por la no-respuesta, los mindonienses de la Sociedad Coral Pacheco, en su asamblea del 6 de octubre de 1881 nombraron a otros “presidentes honorarios”, y dejaron a Veiga como “director honorario” (“Noticias Regionales”. *La Ilustración Gallega y Asturiana*, 18 de octubre de 1881, p. 15). La Coral Pacheco tuvo cierta actividad y se disolvió finalmente en 1884. Una crónica de este orfeón firmada por Lence-Santar aparece en *El Progreso*, 8 de enero de 1919.

¹³² *El Eco de Galicia*, 29 de abril de 1890, p. 3.

¹³³ En el capítulo IV, dedicado a Veiga en Galicia, y en el epígrafe 7.4, se examina esta cuestión más despacio y algunos detalles complementarios.

A nivel personal, Pascual Veiga no era de trato fácil. Hay numerosos testimonios al respecto, como que en los concursos de canto reaccionaba mal si no se le daba el primer premio, o que dirigía despóticamente sus coros. Generalmente resolvió los problemas marchándose y dejando una sensación de eterno fugitivo. Cora y Pardo mencionan su “carácter apartadizo e misántropo”, corto de palabra y “habitual visitante dos lugares solitarios e illados”. Es probable que él mismo fuera el principal perjudicado por la forma de ser: “Veiga mantivo durante toda a vida unha loita interna na que o principal inimigo era el mesmo” (1996: 14-15). Soledad e incomunicación fueron constantes en su vida. El pintor y escritor Prudencio Canitrot, quien le visitaba en su casa de Madrid, afirmó a la muerte del músico: “no preguntéis a nadie por detalles de la vida de Veiga. Muy pocos podrían daros” (1906). En el documental de Carlos Oro sobre el himno gallego, Fernando López-Acuña estima que la vida y obra de Veiga está “rodeada de misterio”, constituye un “misterio sin resolver” (2017). Es real el silencio que rodea a Pascual Veiga, de quien nos separa poco más de un siglo y sin embargo hay enigmas de su persona y actividad imposibles de esclarecer. Por ello es valioso el testimonio de Prudencio Canitrot, quien escribió con aprecio y admiración de varios autores gallegos, Veiga y Pondal incluidos (Gegúndez, 2014); Canitrot trató a Veiga en persona, y de la casa del músico en la madrileña calle de Marqués de Urquijo decía: “aquella casita humilde en donde yo le conocí, desde cuyas ventanas se divisaban las frondas altivas de la Casa de Campo” (1906).

El abogado y periodista coruñés Eduardo Pardo y Gómez—quien ya escribió una elogiosísima reseña sobre Veiga cuando éste viajó a París (1889)—publicó una columna no menos enaltecida con motivo de su muerte, que incluía algunos puntos esclarecedores. Pardo conoció a Veiga en su juventud en Coruña: “formé asiduamente parte de sus nocturnas tertulias por completo consagradas á la música” (1906). El relato desvela un Veiga que amaba la música, y no tan antisocial como se le suele describir; también se desprende que en la ciudad había más tertulias que las de la Cova Céltica. Pardo asimismo dejaba entrever que a Veiga las derrotas le sentaban realmente mal: “fui confidente de protestas doloridas por inmerecidos desdenes y envidias ruines que acibararon de continuo su alma grande”, y destacaba algunas cualidades personales de Veiga: “yo no sólo le admiraba, le quería por su alma de niño, inmaculada, por su voluntad de acero”, añadiendo que era “modesto y humilde”. Sin embargo Pardo admite que para otras personas resultaba “soberbio y despótico” (1906). Alfredo Tella Comas (hermano

de Mercedes y Sofía), célebre periodista coruñés y amigo personal del músico, dejó en una columna de *El Noroeste*, en 1912, este esbozo del Veiga más cercano y afable:

Era buenísimo, afectuoso y cordial. Además de versado en filosofía era realmente filósofo y hasta político. Casi místico en la iglesia y ante el órgano, era liberal de corazón como su eterno ídolo don Emilio Castelar. Leía siempre “El Globo” después de comer y reía como un bendito con los chistes picantes de Andrés Corzuelo (citado en Díaz, 1936 ¹³⁴).

Ciertamente el carácter de Veiga es paradójico: fueron patentes su mal genio, desplantes, arrogancia y despotismo, de los que dejó demasiadas muestras como para dudar de ello. Sin embargo, estas personas a veces actúan de un modo agresivo como escudo o disfraz de rasgos más positivos que temen les hagan vulnerables. De ahí que, para amigos cercanos como Pardo o Alfredo Tella, con quienes esa barrera o disfraz fuesen innecesarios, Veiga pudiera ser un hombre modesto y amable. Esta dislocación de la personalidad se conoce como trastorno disociativo de identidad, o desorden de personalidad múltiple, en la que el propio interesado es normalmente quien paga en mayor grado las consecuencias. Su antiguo discípulo y amigo personal, el periodista tudense emigrado a Argentina Tirso Lorenzo, afirmaba llanamente que “Veiga no era feliz”, añadiendo que “era bien compleja su personalidad. Complicando su existencia, quebrantando sus ensueños geniales, haciendo tal vez malograr sus vuelos de artista, había en las reconditeces de su espíritu [un] visible sedimento de preocupaciones y amarguras (Lorenzo, 1923) ¹³⁵. Quienes le conocieron lo describían como:

hombre de poca estatura, con el hongo eternamente ladeado, corto de palabra, retraído sin tocar en la misantropía, gran frecuentador de lugares solitarios y retirados, así como poseedor de un temperamento artístico delicadísimo y de una fértil inspiración que se ponía de manifiesto, sobre todo, en las improvisaciones que gustaba de ejecutar al órgano. (López-Acuña, 1974: 9)

Para el escritor mindoniense Xe Freyre, Pascual Veiga fue “aquele home miúdo, soturno, case misántropo, ás veces soberbio e ás veces menosprezado, picado polo tabán da bohemia e sempre malquerido da fortuna” (s.d.). Mercedes Tella se mostró comprensiva y perspicaz con el carácter de Veiga en su necrológica, pero dejando ver que fue un problema tangible (1906). Cuando murió hubo más textos citando su personalidad

¹³⁴ *El Globo* fue el diario del Partido Republicano; lo fundó el propio Emilio Castelar en 1875.

¹³⁵ El caso es que a Veiga se le reconoció y aplaudió calurosamente en vida. Aunque entonces eran muy frecuentes, en ARAG-PV se conservan numerosos certificados, diplomas y títulos suyos, llenos de admiración. Sin embargo todo le pudo parecer poco, y los sinsabores y fracasos le pesaron más.

especial; decía una crónica de *El Noroeste* que “Pascual Veiga en Madrid quedó obscurecido no por falta de mérito para sobresalir allí, entre los más doctos profesionales, sino por condiciones de su carácter”¹³⁶. Uno de los primeros arranques de ira de Veiga tuvo lugar en el certamen de orfeones de Ferrol en 1879. Lanzó graves acusaciones e insultos en prensa contra el jurado, y fue contestado por Isidoro Blanco y Vizcaya Conde (se comenta más abajo). El orgullo de Veiga volvería a manifestarse en los siguientes años, como sucedió en el concurso en Santander el 8 de agosto de 1890. En su última participación en un certamen—Lugo, 1896—devolvió el galardón que se le había concedido¹³⁷.

Pascual Veiga fue un hombre de ideas liberales, admirador del líder republicano Emilio Castelar, según afirmaba Alfredo Tella (1917); entre la documentación que de él se ha conservado figura la letra manuscrita de una canción dedicada a Castelar, firmada por Indalecio Álvarez Porven, a la que acaso pensó en poner música¹³⁸. Confirma la temprana inclinación de Veiga al liberalismo y su admiración hacia este político. Otro pasaje de Alfredo Tella las corrobora: “una vez le vi poner un gesto de vinagre por cuestión política: por la muerte de su esperanza que consistía en ver instaurada en España, sin previa revolucinó [sic], una república templada ‘castelariana’” (citado en Díaz, 1936). La tradición republicana coruñesa debió ejercer una influencia importante en esta orientación del músico, quien dejó ver sus preferencias abiertamente:

Durante [el] verano de 1885 llegó a Coruña Emilio Castelar, expresidente de la I República española. Una parte del sector republicano de la ciudad organizó un homenaje; también El Eco [dirigido por Veiga] lo honra con una serenata en la ventada del hotel donde se hospedaba, logrando abarrotar la calle de seguidores y curiosos. Castelar correspondió con un brindis por el orfeón. (Cancela, 2020, vol. I: 120¹³⁹)

¹³⁶ “Pascual Veiga”. *El Noroeste*, 14 de julio de 1906, p. 1. En el capítulo V, dedicado a la Exposición Universal de París en 1889, comprobaremos que Veiga también era capaz de agrandar si se lo proponía: allí nombró presidentes honorarios de la Sociedad del Orfeón número 4 a Ambroise Thomas y Laurent de Rillé (los organizadores de los conciertos); y en las dos actuaciones en el Palacio del Trocadero su orfeón comenzó y terminó cantando *La Marsellesa*.

¹³⁷ Renunciar a un galardón inferior al esperado era una reacción bastante común en los certámenes musicales, aunque Veiga sobresalió en esta faceta.

¹³⁸ “A D. Emilio Castelar: Os homes de Fene /Álvarez Porven”. ARAG-PV, C-229-35-.

¹³⁹ Veiga cantó con El Eco en el homenaje a Emilio Castelar en el Liceo de Artesanos de Coruña, el 2 de septiembre de 1885, y se dirigió a él con la mayor cordialidad (Martínez González, 2019b: 92).

Del final de su vida quedan aspectos complementarios de interés que veremos en el capítulo VII. En el documental de Oro (2017), su bisnieta Susana Cheyllada Veiga ¹⁴⁰ describe los últimos días del músico, en los que permaneció sin salir de casa. Utilizaba un telescopio desde la terraza del edificio para ver el firmamento, y así pasaba largas horas ¹⁴¹. Un amigo le insistía en que saliera y se moviera, pero él no quería porque en la terraza podía ver las estrellas y “cuán pequeño era el mundo”, y no necesitaba más. Su frase favorita, recordada por Mercedes Tella, era: “hemos nacido para mirar al cielo” (1906: 2).



Figura 3. Pascual Veiga en la etapa de Coruña. Dominio público.

2.3 Eduardo Pondal

Dado que sobre Pondal existe una amplia bibliografía—ya reseñada más arriba— en este estudio mostraremos algunos aspectos menos conocidos de su figura, en particular los relacionados con su participación en el himno. Entre las fuentes impresas destacan por orden cronológico los importantes capítulos que le dedicaron Murguía en *Los Precursores* (1885), y Pardo Bazán en *De mi Tierra* (1888), seguidos de estudios también

¹⁴⁰ Hija de Pilar Veiga (la donante en 2001 de la maleta de pertenencias del compositor) y nieta de Augusto Veiga Valenzano. Ha sido una valiosa colaboradora en nuestro trabajo.

¹⁴¹ En el Madrid de inicios del siglo XX ello debía ser perfectamente posible, al ser el alumbrado público de escasa potencia.

seminales de Lugrís Freire, Bouza Brey y Otero Pedrayo citados en la Introducción. Añadimos nuestro análisis de manuscritos originales y otras fuentes, las comunicaciones personales, y la visita en persona al Pazo Pondal en mayo de 2021.

Eduardo María González-Pondal y Abente nació en Ponteceso el seis de febrero de 1835, séptimo y último hijo de una familia acomodada. “La casa del estudiante Eduardo Pondal era rica, y sin pertenecer a la nobleza titulada formaba en la legión de familias hidalgas profundamente ligadas a la tierra” (Otero, 1931b: 571). Fue el comercio de ultramar lo que trajo la prosperidad a los Pondal, sobre todo merced a la actividad emprendedora del hermano mayor, Cesáreo ¹⁴². Los padres disponían de una vasta biblioteca, que sin duda utilizó el escritor desde temprana edad (González Louzao, 2000: 96). Al tener varias hermanas mayores, y habiendo fallecido pronto la madre, fueron ellas quienes le cuidaron maternalmente toda la vida. Ese proteccionismo pudo influir en su carácter reacio al esfuerzo, lo que, unido a una personalidad compleja y refractaria a la sociabilidad, hicieron de él un misántropo, receloso de cuanto le rodeaba y con dificultades para terminar los proyectos literarios que acometía. Ello redundó en una reducida producción al final de su larga vida. Para Montiel, Pondal fue de carácter “indisciplinado ... áspero y raro” (1974: 181). Según Ferreiro, “deste carácter misántropo e hipocondríaco hai numerosos testemuños” (2017c: 33). Pero nadie duda que tenía una cabeza privilegiada; fue un excelente estudiante en su juventud y dominó varios idiomas, entre otras referencias objetivas.

Eduardo tenía mucho orgullo, y este afloraba con frecuencia en los choques con Cesáreo, a quien dijo en una ocasión “tú te esfuerzas en lograr que Ponteceso crezca y se desarrolle, pero si un día Ponteceso ha de ser conocido, será por mi y no por ti” (citado en Valdés, 2009: 15). Aunque el comentario sea censurable, el tiempo le daría la razón: “no mundo da cultura, Bergantiños é Pondal” (Carballo 1981: 237). El ingeniero Jaime Valdés Parga, heredero del Pazo Pondal y cronista de la familia, juzgaba el episodio entre los dos hermanos con dureza: “el famoso Bardo, no pasó de ser un estudiante jaranero y derrochón, que cuando se le acababa el dinero lo pedía a su casa para poder continuar su despreocupada vida” (2009: 15) ¹⁴³. Al parecer, como hermano Eduardo dejó mucho que

¹⁴² Los Pondal, de origen asturiano, se instalaron en Ponteceso y tuvieron un activo comercio por el río con la costa y América; en Ponteceso llegó a haber aduana, y una calle así lo recuerda. Especialmente Cesáreo (el hermano mayor) potenció al máximo el comercio con América y crecimiento de la localidad, y de ahí que Eduardo le deseserarse por su permanente dejadez (Valdés, 2009).

¹⁴³ Los excesivos gastos y el dandismo de Eduardo causaron problemas en la familia. Vestía con lujo, iba a posadas caras en Santiago y Coruña, y le gustaba invitar con esplendor.

desear. No ayudó a las obras de la casa ni a la empresa familiar, y hasta tuvo algún gesto de pura egolatría y desconsideración hacia los suyos ¹⁴⁴. Con los escritores coetáneos tuvo una relación irregular. Es bien conocida la empatía con el matrimonio Murguía Castro, pero Pondal tachó a Curros en 1881 (en carta a Murguía) de ser una personalidad “insignificante” (Ferreiro 2004, vol. 2: 66). Manuel Curros no le iría a la zaga, y en 1887 aludió a un “esgotado Pondal” (Ricón 1981: 84). Con los años Pondal cambiaría de opinión, y ya anciano pidió ser enterrado junto a Curros, de no ser en Ponteceso ¹⁴⁵.

En su juventud Pondal fue aprensivo, quizás porque tuvo muchas dolencias físicas, o por la temprana muerte de su hermana Eduarda Francisca. Teniendo en cuenta su inclinación natural hacia la filosofía y la literatura clásica, tal vez eligió Medicina por el temor a las enfermedades, pues nunca demostró la menor vocación hacia su práctica. En la etapa de Santiago como estudiante fue muy popular, ilusionado y activo. Es de destacar el encuentro de Conxo en 1856 donde, hermanado con Aurelio Aguirre y Luis Rodríguez Seoane, impresionó a los asistentes pronunciando un histórico discurso donde exclamó: “¡Pueblo libre!: levántate, y, valiente, / El Sol contempla con osada frente ... Caiga, pues, esa turba de reptiles / Que ostenta con orgullos sus blasones: / Písalos todos cual gusanos viles”. Había nacido “el Pondal bardo, vate y guía del pueblo gallego” (Rodríguez Alonso, 2019: 7). Pondal tenía sólo veinte años de edad.

Un desengaño amoroso le llevó al desánimo total por un tiempo (otra analogía con Veiga). Sin embargo completó la carrera de Medicina sin mayores problemas, titulando en junio de 1860 (Bouza, 1925 ¹⁴⁶). En 1863 opositó a médico del ejército y obtuvo holgadamente la plaza en Madrid al primer intento (en su única salida de Galicia). Pronto comprobó que no le agradaba el oficio, y en una misiva a Murguía le confesaba que la vida castrense era “tan opuesta a mis gustos y, sobre todo, tan poco elocuente y poco propia para la vida de mi corazón ... Amigo, esto no sirve para mí. Conozco que no soy médico y que, como V. dice, no me llamó el cielo por este lado” ¹⁴⁷. Murguía le aconsejó que dejase la medicina para dedicarse a la poesía, y él no debió ofrecer gran resistencia,

¹⁴⁴ Véase Valdés, 2009: 15, 179-180; y 198-202.

¹⁴⁵ En el cementerio de San Amaro en Coruña, donde yace.

¹⁴⁶ Véase Carballo, 1981: 244, 251 y 263.

¹⁴⁷ El 7 de julio de 1863, desde Trubia (Asturias). Citado en Ferreiro, 1991: 84. Pondal fue destinado a Trubia en abril de 1863 como segundo ayudante médico en la Fábrica de Armas de la localidad, pero sólo estuvo tres meses. Tras descubrir que su vocación no era el cuerpo militar, pidió un permiso para viajar a Santiago, y ya no regresó ni contestó al requerimiento correspondiente. El 15 de diciembre del mismo año fue dado de baja en el ejército por incomparecencia.

ya que afirmaba más abajo: “no está lejos el día en que abandonando esto vuelva a dar un abrazo de reconciliación a mi gentil amiga la poesía”. La carta incluía un mensaje para Rosalía, quien estaba enferma esos días, y que revela el carácter aprensivo de Pondal: “salude V. en mi nombre a Rosalía y dígame que si padece físicamente un poco, ¡¡feliz ella!!: que se acuerde de mí, que padezco física y moralmente” (citado en Ferreiro, 1991: 85) ¹⁴⁸. Por su parte, Rosalía de Castro siempre apreció mucho a Pondal, desde que se conocieron muy jóvenes en Santiago; así lo prueba la correspondencia que mantuvieron. En una carta fechada el 6 de Abril de 1864 le decía que se cuidara, y de su obra comentaba:

Sus versos son los que me hacen sentir más de cuantos en Galicia se escriben.
Aun cuando por mero descuido sea V. algunas veces desaliñado, sus versos siempre son versos, y versos de ese género que no puede menos de impresionar, porque encierra ese sentimiento escogido que vibra en el corazón y que solo se encuentra el que ha nacido verdaderamente poeta ¹⁴⁹.

En mayo de 2021 tuvimos ocasión de visitar Ponteceso, la casa familiar y los lugares preferidos por Pondal ¹⁵⁰. Impresionan el edificio y el jardín-huerta, a orillas del Anllóns (Figura 4), así como el mirador en lo alto de Monte Branco, que domina la desembocadura al mar de este río (Figura 5), entre otros parajes cautivadores de la localidad. No es difícil comprender que para un poeta fuese un rincón idóneo para olvidarse del mundanal ajeteo y sumergirse en la contemplación y el arte ¹⁵¹. En la casa se han realizado varias obras desde que los Pondal vivían allí, pero permanece la mayor parte de la estructura, fachada y dependencias. Murguía conoció el Pazo Pondal:

A fermosa casa dos Arias da Ponte Ceso na desembocadura do río Anllons, perto da vila de Laxe, ao pé do areoso “monte branco”—un país, norteño galiciano para poetas e pintores, cheo de luz, de cores e de melancolía mellor

¹⁴⁸ No se puede evitar la comparación con otro ilustre médico del ámbito galleguista: Castelao practicó la medicina sin cobrar durante parte de su vida, y cuando tuvo lugar la epidemia de gripe de 1920, retomó la profesión para colaborar.

¹⁴⁹ Disponible en Consello da Cultura Galega. Fondos Documentais. <https://bit.ly/3RQdAop>.

¹⁵⁰ Gracias a la amabilidad de Rosario Valdés, actual heredera del Pazo Pondal. En la visita conocimos la Fundación Eduardo Pondal, ubicada en la antigua rectoría, un centro cultural hoy en día muy activo, gestionado por José María Varela Martínez (patrono y gerente de la Fundación), y María Julia Ures Villar (patrona de la Fundación y miembro de la junta directiva de Ponteceso Cultura Permanente). Tanto Varela como Ures coincidían en que Pondal era un gran desconocido, no se le apreciaba en su pueblo natal. En vida fue distante con sus vecinos, apenas se mezclaba. Creó un mundo propio y la diferencia con los gallegos de entonces resultaba insalvable.

¹⁵¹ El caso de Pondal recuerda al del compositor Marcial del Adalid (1826-1881) y su Pazo en Lóngora (Coruña), aunque el matrimonio Adalid (él y su esposa la escritora Fanny Garrido) fue muy sociable y realizó frecuentes veladas y reuniones con los allegados.

certamente, que a mesma Escocia e a terra dos lagos que enche a sombra de Ossian—tal foi o berce do noso bardo, berce arrolado por os aloumiños da fortuna. (1933: 185)



Figura 4. El pazo Pondal desde el río. Foto J. Campos, mayo de 2021

Desde su palacio, Eduardo Pondal fue un aristócrata rural mucho antes que poeta del pueblo. El 24 de mayo de 1898 se quejaba a su hermana Josefa (Pepita) de los “gritos aguardentosos” de los paisanos de Ponteceso, quienes le parecían tan ignorantes como cobardes (citado en Ferreiro 2017c: 202). Esta dualidad persona-escritor se extiende por toda su vida y obra, resultando que en Pondal la proclamación orgullosa de la *raza gallega* (como él la llamaba) chocaba frontalmente con su rechazo social y aislamiento personal.

La vida plácida en Ponteceso no impidió que Pondal acabase padeciendo de “neurosis ... misantropía patológica e incluso locura” (Rodríguez Alonso, 2019: 5). Da la impresión de existir una correspondencia entre esa separación del mundo en la vida personal, y las quiméricas utopías de su obra. A partir de su abandono de la medicina, Pondal se encaminó progresivamente hacia la poesía céltica, “alejándose ... cada vez más de la realidad, mientras se sume poco a poco en la soledad, la depresión y hasta la manía persecutoria” (9). En su agenda anotó en una ocasión: “muerte amiga... Líbrame de los envidiosos y de los necios ... Oh rivalidad y envidia,... azotes de la especie humana”. En plena juventud (1862) escribió el poema “Plegaria”, que incluye versos propios de un

mártir: “¡Y, oh Señor, no somos comprendidos / de unas almas oscuras e incompletas!”
(citado en Ferreiro, 2017c: 66).



Figura 5. Mirador de Monte Branco sobre la desembocadura del río Anllóns. Uno de los lugares predilectos de Ponal para la contemplación. Foto J. Campos, mayo de 2021.

A juicio de Rodríguez Alonso, el aislamiento e identificación con el paisaje pudieron ser una forma de buscar el equilibrio emocional que le faltaba:

Pondal aspira a fundirse con esa naturaleza primitiva, símbolo de la infancia feliz perdida y de una mítica edad de oro. Pondal, panteísticamente, desea integrarse en esa naturaleza agreste de su Bergantiños natal para así superar todas sus tensiones psicológicas, que lo llevarán, según va avanzando su vida, hacia la locura definitiva. (2019: 24)

El doctor Fuertes apuntaba de su particular psicología:

La neurosis, habitual mal de la época romántica, fue una dolencia que sufrió Pondal ... Ya no se trata de los trastornos de adaptación en su adolescencia, sino claramente depresivos, de ansiedad generalizada, de temor a enfrentarse con la realidad, de fobias y obsesiones, que surgen de modo repetido en sus escritos, de sufrimiento, de frustración, de tristeza, de melancolía al fin, de hipocondría. (2010)

De ahí que se viera a sí mismo, en *Queixumes dos Pinos*, como un “pino leixado do vento”; como el “bardo hidalgo” muerto en un camino; y como el cisne agonizante en la desembocadura del Anllóns (“Cando jázan do cisne”¹⁵²). Esta última es una composición representativa de su autor, donde el animal fallecido representa al propio poeta, a modo de auto-epitafio. Pondal se veía como un majestuoso cisne en la ingrata y ruda Galicia, y el poema rubrica tanto su victimismo como su talento creativo:

Cando jázan do cisne,
Os febrentos despojos, ...
dádelle sepultura ...
Que diga o mariñeiro,
rudo fillo do Osmo,
Ó entrar pol-a *Barra*,
volvendo o escuro rostro:
—*Alí jáz o que fóra*,
N’outro tempo cantor do eido noso. (Pondal, 1886: 147¹⁵³)

Esta personificación es comparable a la que realizará con los pinos en el himno, hablando por el cisne y pidiendo que al morir le entierren en la desembocadura del amado Anllóns, para que al pasar los marineros le vean y lamenten su ausencia. Pondal deja clara su opinión sobre tales marineros: rudos y de “escuro rostro”; deberán volverse hacia él y reconocer que fue su “cantor”. Adicionalmente, en el color de la piel “escuro” (igual que sucede en la tercera estrofa del himno) hay un racismo implícito. Por lo demás el cisne no pertenece a la tradición gallega, ni literaria ni oral, y aquí se localiza otro gesto transgresor típico de la exogamia pondaliana. Es un préstamo ossiánico más, porque el

¹⁵² Cuando yazgan del cisne / los febriles despojos, en *Queixumes dos Pinos*. El análisis del cisne como símbolo se desarrolla en el epígrafe 3.2.

¹⁵³ Osmo es una playa de Corme. Véase Mato (1986). Para contrastar la grafía, véase Pondal, 1995: 132-133. Detrás de la adopción del cisne en Pondal puede haber un metamensaje. El cisne se ubica literariamente en el lago de la montaña, solitario, majestuoso, a veces símbolo de la belleza femenina, y también como ser libre atacado por el cazador. Es un “símbolo constante na poesía universal”, desde la literatura griega (Mato, 1986: 24). En la era romántica el cisne podía reflejar al propio poeta, pero también significar el cambio, la resistencia al presente y afán por transformarlo en busca de un futuro más alentador (24). Los románticos rechazaban la era industrial y el ocaso del mundo anterior, ahora añorado; el cisne, como el arroyo y el pastor, devinieron iconos de un lenguaje semiológico consagrado al nuevo pastoralismo, con tintes de religiosidad alternativa. El cisne aparece en Heine, Baudelaire, Rubén Darío, Yeats (particularmente), Guimarães, Macpherson y John Smith. Dado que Pondal conocía la literatura contemporánea, la inclusión de ave en su poema puede tener más influencias que las ossiánicas. Por ejemplo, “Le Cygne” de Baudelaire (1857) es un canto nostálgico al viejo París que desaparece engullido por el progreso, donde el cisne representa el tiempo perdido que ya no tiene lugar en el presente. En el poema de Pondal el cisne representa el sufrimiento y muerte del héroe/profeta, que es el propio Pondal.

cisne es un ave ajena a Galicia, y en opinión de Carballo Calero, Pondal no debió ver uno en su vida (1981: 285; véase el epígrafe 3.2) ¹⁵⁴.

Pondal no ocultaba sus privilegios; en una carta temprana a Rosalía de Castro, escribía “como bien, cazo mucho, y duermo mejor” ¹⁵⁵. Lo paradójico es que otro poema de *Queixumes dos Pinos* (publicado primeramente en 1885) comenzaba con la crítica “Quen brando vegeta”, y atacaba con denuedo a quienes vivían en “ocio agradabre”, llevando una “vida molente ... e lánquida” (Pondal, 1972: 102-103). Estos contrastes podían resultar hasta provocadores; en 1888 le escribía Pardo Bazán: “V. se da a pasear y al dulce *far niente*” (citado en Ferreiro, 2017c: 186). Una breve columna en *A Nosa Terra* comentaba en 1908 que “allá en la espléndida tierra que le vió nacer, vegeta el bardo” ¹⁵⁶. El distinto rasero pondaliano para medirse a sí mismo y a los demás es observable en otro pasaje de *Queixumes dos Pinos*, donde el escritor—encarnado como *bóo bergantiñán*—pide “morrer con honor como morrera / *Brásidas Valeroso*” ¹⁵⁷. Claro está que Pondal nunca conoció un campo de batalla, ni empuñó más arma que la escopeta con que mataba animales de su comarca para después ensalzarlos en sus poemas; y que murió en el “brando leito” que tanto despreciaba. Pondal poetizó una permanente llamada a las armas (“exhortación castrense”, según Ricón, 1981: 102; “poesía militante” para Carballo, 1986: 50 ¹⁵⁸); soñaba con los combates y una vida militar que él mismo abandonó afirmando que no era su vocación, como veíamos en la carta a Murguía desde Trubia. Con frecuencia descargaba sus desajustes con el mundo real en sus compatriotas, que nunca le habrían valorado lo suficiente. Cerca del final de *Queixumes dos Pinos* hay una narración del cadáver de un bardo hidalgo tirado en un camino que encuentra el caminante (“*Virgen valme! Un cadávre!*”), poema citado más arriba, que presenta bastantes analogías con el del cisne como metáfora victimista. El caminante pregunta quién será el muerto (el propio Pondal), admirando el noble porte que desprende, y le contesta el hada Bergantiños, la de los “pasos fugitivos”; las palabras que pronuncia el

¹⁵⁴ Jaime Valdés recordaba que, siendo niño, en una ocasión estas aves migratorias se detuvieron en las marismas de Ponteceso (2009: 226). Aves típicas de Galicia, con aparición frecuente en literatura, son la *pomba* (paloma), *anduriña* (golondrina), *gueivota* (gaviota), *melro* (mirlo) y diversos ánades. Véase Cerradelo (2013).

¹⁵⁵ El 31 de marzo de 1864. Citado en Ferreiro, 2017b: 14.

¹⁵⁶ “Eduardo Pondal” (8 de octubre de 1908). *A Nosa Terra*, 57: 4.

¹⁵⁷ Pondal, 1972: 12.

¹⁵⁸ No obstante, el siglo XIX fue pródigo en guerras y revueltas, por lo que esta postura no desentonaba en su tiempo. El tono belicoso pondaliano sería retomado y endurecido por Cabanillas.

hada son durísimas contra los gallegos, construyendo Pondal con la escena un martirologio sobre su persona:

... un bardo á quen déra,
A pátria trato indino;
E a quen os propios seus,
Deran duro martirio
Escuros ignorantes ...
Raza escura galáica,
De rústicos instintos;
Que injusta sacríficas,
Os teus millores fillos;
Madrasta desleírada,
De designios cativos;
Progénie ignara e inculta,
Q' aborréces teus ínclitos;
Da polvorosa gleba,
Povo tan so engreido;
E ás cousas incrinado,
Dos escuros sentidos;
Ay de tí, dura raza,
De proceder esquivo;
Ay de tí, que así tratas,
Teus profetas divinos...!

Al final el hada Bergantiños inquiera a la “infame” raza galaica que ha asesinado al bardo—precisamente quien podía sacarla de su miseria:

A quen tí, nécia, debes,
Sair d' oscuro olvido,
Dura raza, senon á estes videntes,
Nobres e peregrinos?

No falta—siempre en el mismo poema—una clara alusión a la figura de Jesucristo, quien es evidentemente el modelo seguido en la inmólación:

Da luz d' este divino.
Certo non lle cenguíran,
Rosas nin brandos lirios;
Mais punzante coróa,
Só de feros espiños. (Pondal 1886: 197-201)

Es decir, que la cabeza del fallecido no será ceñida de flores, sino de una corona de espinas (véase Forcadela 1991: 73). En suma, Pondal era propenso a la manía persecutoria, en progresión creciente hasta la vejez, viéndose como el mismo Redentor y sufriendo idéntico calvario por parte de aquellos a quienes trataba de salvar. En sus poemas tanto fustigó a los gallegos para que tomasen la hoz y segaran las ofensas, como los desestimó por rudos e ingratos, incapaces de superar su sino histórico.

Como es frecuente en los caracteres neuróticos, el afectado padece una angustia perenne que le conduce a percepciones de la realidad distorsionadas, estados de ánimo variables y vivencias del “yo” opuestas. En este sentido, uno de los rasgos más acusados de la personalidad de Pondal fue una auto-confianza rayana en el mesianismo. En el lecho de muerte exclamó: “déchesme unha lingua de ferro, e déixoche unha lingua d’ouro” (Lugrís, 1935: 275). Podría cuestionarse si Pondal apreciaba el idioma gallego al uso, “de hierro”, en sentido, claro está, que no de vigor sino de tosquedad. El testimonio encaja con la predilección del Pondal anciano por que le leyeran sus propios poemas: “sendo xa vello, o mellor regalo que se lle podía facer, era leerlle os seus versos, que escoitaba con relixioso silencio, como en éstasis, ausente de todo, esquecido de sí mesmo” (Rey Baltar, 1945) ¹⁵⁹.

Eduardo Pondal vivió, como señala Fraguas, “sempre metido en sonos do pasado para encaminar o presente” (1986: 60). Sigüenza llamaba “soberbia excelsa” a la elevada opinión que tenía de sí mismo (1027: 10), pero entendiendo que con motivo, y citaba como demostración el célebre poema “Un bardo que tan ben canta non debe temel-o olvido” (*Queixumes dos Pinos*). Su gran admirador e hijo literario, Ramón Cabanillas, captó perfectamente la quiebra pondaliana con el mundo real, que explica la falta de presentismo de su poesía y pseudo-propuestas para el futuro: “toda su obra es un tenaz empeño de reconstrucción de un mundo desvanecido en la penumbra de pretéritas edades. La vida real y visible pasa sin que se digne fijar en ella la atención ni la mirada” (1929: 16). El joven Lugrís Freire fue escriba y ayudante de un Pondal que fue para él “meu amigo, meu mestre, meu conselleiro” (1935: 262), y nos ha legado una narración profundamente admirativa del maestro, pero también que vivía en una “ensoñación iluminada” (267). Lugrís añadía esta importante valoración:

Chegou un momento en que se creeu cinguido d’ unha aureola de gloria, e que o seu estro era verdadeiramente criador, redentor e providencial para os fillos

¹⁵⁹ Véase el epígrafe 3.1 para la importancia del sonido en Pondal.

de Brigandsia. Derradeiramente, il, inda que o non decía, creíase o centro do sistema prañetario da nosa literatura e un factor sustantivo do seu dinamismo. (268)

Sin embargo, en ese estado de megalomanía extrema produxo sus mejores poemas:

Foi, enton, cando sairon da súa arpa as mais subrimos armonías, cando concretou mellor a finalidade obxetiva da súa labor poética. ... Tiña n-aqueles días a quentura mesiánica, a iluminacion bárdica e profética, o sentir vernáculo do verdadeiro bardo, amparado por Theut. Todol-os poetas en lingua galega eran seus apósteles. (268)

De modo que Pondal se elevó sobre los mortales, protegió a sus discípulos, e hizo del Anllóns su Jordán, de Bergantiños el paraíso perdido, y de Breogán, dios en los cielos. Sus adeptos eran escasos, pero el mesianismo que desprendía resultaba convincente: para Lugrís los versos de Pondal eran “os salmos da nosa redención”, y sus libros “a Biblia dos tempos novos que xa alborexan” (278; véase el epígrafe 3.8).

Forcadela menciona el “narcisismo pondaliano” (1995: 67), y cree que la figura del bardo concentraba todas estas tendencias megalómanas: “o bardo ocupa na obra pondaliana un lugar preferente de poder e influxo social. Considérase un elemento rector e titorial da espiritualidade do pobo, un sacerdote insustituible” (66). Pondal estaba siguiendo en alguna medida los dictados del romanticismo alemán en la exaltación de lo primitivo y natural como bienes en sí mismos, por lo que el ossianismo pasaba a ser un bálsamo regenerador de la cultura occidental. El mito se convertía en religión, y el artista en sumo sacerdote encargado de descubrir y acercar a los simples mortales el nuevo dogma.

En el endiosamiento de Pondal tuvo mucho que ver Manuel Murguía, quien le escribía en 1870: “¿no es verdad que deben envidiarnos los que no alcanzan á tanto?” (citado en Ferreiro 2017a: 36) ¹⁶⁰. Pondal acabó aparentemente convencido de esta opinión: “como decía D^a Emilia Pardo Bazán [Pondal] se considera un bardo sobrenatural, profético, por encima del común de las gentes, benéfico y receptor de un melancólico pasado” (Fuertes, 2010). Murguía catapultó a Pondal al mesianismo que acabó por adueñarse de su persona; en *Los Precursores* lo retrató como un pionero en “conducir su pueblo á la tierra de promisión” (1885: 138). Y añadía que cuando Pondal

¹⁶⁰ En un testamento prematuro de 1870, Pondal mencionó a Murguía entre sus herederos, lo que pareció a este último “la más merecida de las confianzas” (Murguía, 1885: 127). Manuel Murguía fue el fundador del moderno nacionalismo gallego, y un brillante escritor. La autoconfianza le ayudó a sobresalir en muchas facetas, pero como historiador no tenía ni formación suficiente ni rigor científico; como señala Villares: “Murguía é un ‘amateur’, un amador da historia escasamente profesionalizado” (2000: 392). Véase Cavada y Núñez (2008), y del mismo Villares su escrito en el centenario de la muerte de Murguía (2023).

salía de su reclusión en Ponteceso era “para predicar, como San Juan, la buena nueva” (146), recalcando el paralelismo bíblico. También dejaba caer que “no tuvo que combatir con la muerte ni luchar con las realidades de la vida” (152). Al año siguiente Pondal publicó *Queixumes dos Pinos*, una de las obras capitales de la poesía gallega.

La actitud ociosa e indiferente al mundo de Pondal acaso tenía una raíz más profunda que el “dulce *far niente*” que le censuraba Pardo Bazán. En efecto, en su contribución a la *Historia de la Vida Privada* dirigida por Duby y Ariès, Michelle Perrot analizaba el dandismo como un fenómeno típicamente decimonónico, y lo definía como “una ética, una concepción de la vida que eleva el celibato y la ociosidad al nivel de una resistencia consciente” (2017a: 293; véase Ferreiro, 1991). De este modo la misantropía de Pondal acaso participaba de un modelo generalizado, aunque escasamente en Galicia, y que conllevaba una sublevación deliberada. Perrot corroboraba este punto: “el dandi, el artista, el intelectual, el vagabundo, el original, encarnan la rebelión contra los conformismos de masas” (2017b: 394). Su análisis parece encajar con el dandismo pondaliano ya que, desde su atalaya, Pondal no veía sino gallegos transigentes, “blandos”, e incapaces de subvertir el fracaso histórico de Galicia. De ahí el perenne hostigamiento a sus compatriotas y empeño en guiarles por el recto camino. Interesantes los matices de celibato y ociosidad—totalmente definitorios de Pondal—ya que no serían resultado de un carácter vago y hedonista, sino de una determinación contestataria personal.

Un comentario aparte merecen los insultos pondalianos. Es probable que ningún poeta en la historia haya sido tan pródigo en insultar para una obra total tan reducida, al margen de que el terreno de la poesía parece llamar a otro lenguaje. Pondal era muy dado a denostar, como en los calificativos dirigidos a Castilla, en la conocida tercera estrofa del Himno, en tachar a los gallegos—en diferentes lugares—de raza dura, ignaros, borrachos y avaros, en la expresión “necios humanos”, y así sucesivamente ¹⁶¹. En relación al icono de “Castilla”, que representaba para el regionalismo gallego la idea de una opresiva centralidad española y Madrid como capital, Pondal mantuvo una paradójica doble postura. Por una parte dejó muy clara su admiración y respeto por la unidad de España y su preeminencia frente al devenir de Galicia. Pero a la par se enfurecía en arranques xenófobos por la posición dominante del poder central. Así se comprueba en

¹⁶¹ En otro contraste típicamente suyo, idealizó a los gallegos “Do corpo lanzal, / Os fillos robustos / Do forte Breogán, / cal pinos erguidos” (1972: 189), o bien como honrados y duros celtas, con refulgentes hoces, dispuestos a la lucha (en otros poemas). En el himno encabezan la quinta estrofa como hijos valerosos de Galicia en los que sólo el honor late, y en la décima como hijos de los nobles celtas.

el poema referido a Castilla, “Babilonia”, que desarrollaba la metáfora de la bíblica ramera de Babilonia, y posiblemente estaba inspirado en los ataques de Rosalía de Castro a Castilla:

*Mirade, bos galegos,
aquela sinvergonza
que ben di “Segadores / gallegos” con gran mofa;
e cando vós sudades
o quilo gota a gota,
mirade, estase rindo,
aquela Babilonia.* (Pondal, 2002: 40-41)

Habría que matizar la castellanofobia de Rosalía, pero no se puede negar que escribió poemas como, especialmente, “Castellanos de Castilla”. A los españoles en general, Pondal los insultó periódicamente, caso del conocido poema a Castilla como “gran prostituta / d’España no centro” (42-43 ¹⁶²). Tampoco puede olvidarse que los gallegos eran muy despreciados en todas partes, por lo que—sin que sea justificable desde el siglo XXI—para esa rabia Pondal tenía sus razones. Así alude en el mismo poema a los “ditos punzantes e viles desprecios” (43; véase el epígrafe 3.7). En *Os Pinos* la tercera estrofa es un problema que llega a resultar embarazoso. Los insultos vienen de un eje argumental extremadamente simple: las dos inquisiciones iniciales sólo preguntan ¿qué dicen? a los pinos, en el mejor estilo ambiguo de Pondal, y estos responden largamente en términos igualmente ambiguos. Sin embargo los primeros versos de la respuesta ya son beligerantes, al instar a que no se olvide la injuria (segunda estrofa). A continuación (tercera estrofa) se canta que los buenos y generosos entienden el discurso de los pinos, que equivale a decir Galicia, denigrando a quienes no alcanzan a comprenderlo. Como hemos señalado, la prosopopeya de los pinos y los insultos son dos rasgos únicos del himno gallego en todo el himnario global.

A nivel personal, y como le sucedía a Veiga, Pondal podía ser más afable en un ambiente de confianza. Pardo Bazán llegó a calificarlo de “apacible, simpática y excelente persona”, autor de “la poesía más celebrada que se ha escrito en lengua gallega” (en alusión a la “Campana de Anllóns”). Que viviera como un ermitaño sería consecuencia de las “condiciones de carácter propias de la raza”, que de ningún modo podrían menoscabar “ni la consideración que merece el hombre, ni el agrado de su trato, que es

¹⁶² Es bien probable que Pondal jugase con un doble sentido en esta ofensa, refiriéndose tanto a la corrupción en la Corte como a la promiscuidad achacada a la reina Isabel II de Borbón.

de los más dulces, apenas se rompe el hielo de su natural esquividad” (1888: 76). Ciertamente Pondal no carecía de sentido del humor, como en su “Himno al besugo” (Ferreiro 2014: 164), y en el poema “Cando Eduardo Pondal” demostró ser capaz de reírse de sí mismo, por su gran nariz (Pondal, 1972: 170). Bazán captó su dualidad anímica: arrogante en la fachada, pero temeroso de la sociedad; de ahí su encierro en Ponteceso. Sus vecinos le describían como aprensivo y maniático. Cuando tuvo que trabajar como médico dejó ver algunas obsesiones curiosas, como la de abrir sistemáticamente las puertas con un paño para no tocar el picaporte (por temor al contagio), y evitar todo roce físico con los enfermos, tomando el pulso con un bastón, o incluso diagnosticando desde el balcón de su casa. Pese a todo tenía fama de buen médico y la gente acudía a él ¹⁶³.

Otero Pedrayo describía a Pondal en estos términos “soltero, idealista, republicano, un poco áspero y raro, dueño de una enorme vida interior ... patriarca y el guía de lo mejor de la intelectualidad gallega” (1931b: 573). Y añadía un interesante juicio: “sin vocación estrictamente literaria, Pondal produjo poco”. Es posible que la llamativa escasez de obra literaria, tras una larga vida dedicada exclusivamente a ello, se debiera a esta causa. Montiel (1974) y otros autores reconocen el mesianismo de Pondal, un “poeta-profeta” según Filgueira, quien abordaba su figura con escasa simpatía por lo que tenía de predicador elato para la Galicia que debería alzarse de su miseria histórica, y por tanto cuyos poemas no tendrían una finalidad artística sino de acicate social:

Non é a diversidade do “panteón” dos seus herois o que asinala unha fonda diverxencia cos mestres do “Parnasse” francés; e o concepto esteticista. da “arte pola arte” que él non podía compartir. Víase como un “poeta-profeta” ó servició do seu pobo no que tiña unha misión que cumprir, como un bardo chamado a espertar as concencias, un guieiro para conducir a Galicia a outros destiños: “A luz virá para a caduca Iberia dos fillos de Breogán”. (1986: 63)

164

Amado Ricón fue muy criticado por Carballo Calero y otros autores, pero sigue siendo una lectura obligada para conocer al escritor de Ponteceso. Ricón participaba de la extendida idea de que Pondal tenía un firme propósito de rehabilitar Galicia “dende todos os ángulos da vida, xa social, como histórica, política e lingüística”, lo que le llevó

¹⁶³ A raíz de un enfrentamiento con su hermano Cesáreo, Eduardo tuvo que ejercer de médico una temporada para ganarse la vida; las excentricidades descritas se pueden leer en algún medio, y se las contó un hombre muy mayor de Ponteceso a José María Varela (patrono de la Fundación Eduardo Pondal. Comunicación personal, 4 de mayo de 2021).

¹⁶⁴ El pasaje final que cita Filgueira pertenece a *Queixumes dos Pinos*.

a ser el “profeta visionario fustrigador das consciencias galegas” (1981: 56) ¹⁶⁵. A propósito de la separación entre Pondal y los gallegos, señalaba que al fallecer el escritor:

O enterro e manifestación de dór popular non tivo as proporcións das de Curros Enríquez, xa que aquél non tiña a sona tan popular como a déste. A poesía de Pondal estaba feita baixo as regras do simbolismo, mentras que a de Curros era realista, que chegaba máis ao entendimento do pobo. A poesía de Pondal era máis culta i estaba baseada no mito celta que o pobo non entendía.
(85)

En ese sentido decía Víctor Casas que Pondal “non foi un poeta popular” (1924: 1). Pardo Bazán fue quizás la primera en expresar lo difícil que resultaba Pondal para el lector medio:

La mayoría de los lectores no pueden gustar del original sabor de esos poemas de áspero tono y primorosa factura, resurrección de los antepasados: para que les tomasen el gusto, necesitaría Pondal fundar en las cuatro capitales gallegas una cátedra donde se explicase lengua, mitología y literatura gaélica ... y aun así. (1888: 90) ¹⁶⁶

Cuando falleció en 1917, Pardo Bazán publicó al día siguiente una extensa columna en *El Noroeste*, donde señalaba que para los gallegos el poema clave de Pondal era la campana de Anllóns, porque del resto entendían bien poco: “¿hay en Galicia quien no haya oído sonar ‘A campana d’Anllons’? Esta hermosísima poesía es la piedra angular donde la reputación de Pondal descansa; el público conoce poco ó nada del celticismo de Pondal” (1917), y es que el célebre poema habría sido para Pondal como la *Alborada* para Veiga. Ella le preguntó un día en qué condiciones lo había escrito:

Me dijo que, estando “algo enamorado” y siendo “muy muchacho”, se había detenido en un pinar de su parroquia á oír el toque del Angelus, al caer la tarde; y puesto a pensar en cosas tristes, de ahí nació la inspiración de su obra maestra. Después recordé muchas veces esta explicación sencilla. (1917) ¹⁶⁷.

¹⁶⁵ Por el contrario, Soto afirma que Pondal, pese a ser un escritor comprometido, “case non participou na política”, y se mantuvo “sempre á marxe das loitas políticas” (2000: 16).

¹⁶⁶ Del elitismo y complejidad de la obra de Pondal cabe aducir que el contraste es grande con *O Catecismo do labrego*, narración amena en prosa de Valentín Lamas Carvajal, publicada en 1889 bajo el seudónimo de Marcos da Portela, y que parodiaba el catecismo de Gaspar Astete. Tuvo un éxito enorme, tocaba con humor temas y realidades diarias para los gallegos, y demostró que había quien sí leía en Galicia, pero cosas diferentes. La cercanía en la publicación con *Queixumes dos Pinos* (1886) deja la duda de si tuvo algo de réplica al libro de Pondal, que fue también muy celebrado.

¹⁶⁷ El poema es una nostálgica balada de un preso en Orán añorando la lejana patria. Fue publicado por primera vez en *El País* (14 de febrero de 1858, p. 4). La campana de Anllóns estaba en la iglesia de San

Pardo Bazán estimaba que él había nacido fuera de su tiempo, y por eso se aisló: “el vivir de Pondal, adherido al rincón nativo con adhesión tenaz y muda, es verdaderamente vida de hombre que, descontento de la edad en que le tocó nacer, se aísla en la interior y maravillosa libertad de la fantasía”. Y valoraba mucho su sinceridad e integridad, tanto humanas como literarias; para Bazán, la poesía de Pondal era:

cerrada, nublada, gris, acuosa ... poco humana en su arqueológico lirismo, pero sincera y sentida en Pondal una las personas menos afectadas que conozco, uno de los pocos hombres que son de una pieza con sus versos y cuyo carácter á la vez cariñoso y bravo se copia mejor en la extraña cadencia de sus rimas. (1917)

No todas las valoraciones del poema a la campana de Anllóns fueron tan positivas. El incisivo escritor coruñés Leopoldo Pedreira narra burlonamente la extrañeza de un vecino de Ponteceso cuando le leyó el poema. Se refería al pasaje con el nostálgico mensaje a la “golondrina errante / dos longos campos de Arxel”:

El último desencanto que había de producirme esta poesía me lo dio un labrador paisano de Pondal, después que le hube leído la decantada composición.

Cuando yo esperaba que mi oyente se admirase de tan poética invención, me interrumpió, diciendo:

—¿Qué es eso del grano que anda?

—¿Qué grano?

—El golondrino.

—No es golondrino, hombre, no es golondrino; es golondrina, que en gallego significa *anduriña*; pero como el Sr. Pondal esta ocupado con la lengua, mitología y literatura... gaélica, no puede enterarse de la lengua y literatura gallega...

—¡Ah! (1894: 236-237)

En gallego no existe la palabra “golondrina”, que es “*anduriña*”, y aquí se localiza otra hispanización pondaliana que podría interpretarse como transgresión o no aceptación de la cultura gallega, cuestión que tratamos en el epígrafe 3.6. En todo caso es innegable que existió un innegable divorcio entre el universo literario de Pondal y la vida de los pescadores y labradores que le rodearon. Su allegado Manuel Lugrís contaba un episodio

Fins de Anllóns (no lejos de Ponteceso); la actual no es la que escuchaba Pondal, pues aquella se rompió al caer un día de vendaval en 1900 (datos de Julia Ures. Comunicación personal, mayo de 2021).

que lo plasma bien, un chasco que se llevó el bardo de un pescador mugardés en la parte norte de Coruña:

En outra ocasión acompañeino n-un paseo ata a Torre d’Hércules, lugar moi amado por él porque está aureolada pol-a lenda de Breogán, celta famoso, proxenitor da nación de Brigandsia. Aló, entre os penedos, da cuca e murmurante enseada de San Amaro, brilaba unha luz. Era entre lusco e fusco. Cara alí fumos. Un vello mariñeiro mugardés vestido có traxe de traballo, con medio cento d’anos sobre das costas, o rostro revellido e maltratado pol-os feros ventos mareiros, atizaba o lume debaixo d’unha cazola en que se cocían os peixes que destinaba pra cear e que recendían a groria. -Boas tardes dixo o Bardo, ¿facendo pol-a vida, eh? -Non hai outro remedio, señor. -Vaia, vaia! vosté e un verdadeiro lobo de mar. -Que dí -contestou o mariñeiro un pouco escamado; -eu son tan cristiano coma outro calquera. -Non foi o meu obxeto molestalo, os fados me libren de tal. Aos homes fortes e arriscados ê costume chamarlles así. Perdóneme, e dígame, bon home, que lle gusta mais: ¿o mar cando está bruente, pero, descomposto, en que as ardentías enxordecen co seu balbordo, facendo imposible a vida sobre das escuras augas, ou cando está maino, mainiño, coma un vidro, e a lua melancónica mírase n-el, tendendo amorosiñamente camiños escintilantes de lus ... ? -¡Boh, boh! leria, señor, leria. A min do mar o que lle me gusta mais son as sardiñas salpresas. (1935: 265-266)

Don Eduardo no quedó contento, claro: “Pondal non foi gustoso d’ aquela resposta, porque comprendeu que aquel fillo de Neptuno era alleo a emoción poética. E d’eso laiouse despois” (266). Era un abismo el que había entre los esfuerzos romantizadores de Pondal y la vida extremadamente dura de los gallegos, ya fuese en el campo o en el mar. No es de extrañar que a Lugrís le pareciesen “ajenos a la emoción poética”¹⁶⁸.

Pondal no escribía para un campesinado gallego que le enervaba, y que no comprendía su abstracta arquitectura literaria, motivo de que su labor doctrinal fracasara. Es más, en ocasiones se observa una desatención al lector, prueba de que no le preocupaba facilitar la comprensión de su obra, dado que la revisó una y otra vez. Pondal se dirigía a

¹⁶⁸ Aparte de ossianismo y mitología, el lenguaje de Pondal está lleno de términos cultos (*oprobioso*, *insigne*, *ínclito* ...), por no mencionar los selectos topónimos y antropónimos, que seguro no entendían sus compatriotas. Otras veces introdujo palabras que no estaban ni están en el idioma gallego, bien como licencias—para forzar el ritmo y expresividad del poema—bien para construir el gallego literario. Por ejemplo, *atesadas* y *estéreos*. Ferreiro lo denomina “rutilante acumulación de cultismos” (2014: 181). La forma en que describió los estados del mar al pescador mugardés en el encuentro descrito apunta a que intentaba trasladar a su vida diaria el ornamentado vocabulario y temáticas de sus poemas.

una hipotética audiencia a su altura, por encima de la materialidad cotidiana, que debería elevarle a los altares del arte haciéndole inmortal, conforme a su credo vital y estético ¹⁶⁹. El choque con la verdadera audiencia debió generarle muchos desengaños, y de ahí que en sus poemas falte con frecuencia el elemento humano. La suya es una Galicia etérea, despoblada, irreal. Este rasgo también puede arrancar de Macpherson; como señala Calum Colvin, en los poemas de Ossian se produce “a sense of desolation and a depopulated landscape” (2008: 100). Cuando intervienen los personajes humanos, en Pondal más que gallegos hay “fillos de Breogán”; de hecho apenas nombra a Galicia en toda su obra, y en el himno sólo a los “gallegos” en la décima estrofa, añadida tardíamente. Pondal les instaba a que “despertasen” (*Desperta do teu sono / Fogar de Breogán*), asumiendo su existencia como insuficiente y conformista. Es lógico que con esa mentalidad la cultura gallega desaparezca en una obra poética concebida para una Galicia mágica y sublime. El contraste con Rosalía es notable:

A poesía rosaliá que se inspira na vida do seu pobo, é como a voz do pobo mesma, co leitiva, anónima; e niso reside a súa grandeza. Pero a poesía rústica de Pondal é absolutamente persoal, é unha realización erudita de temas populares, vivificada pola autenticidade do senso telúrico i étnico que trascende, pero transfigurada en canto ao dato empírico pola singularidade da voz do poeta; e nisto consiste a súa grandeza tamén. Rosalía entrégase á terra; Pondal apodérase da terra. Rosalía é unha moza de Ortoño que rompe a cantar; Pondal é un señor de Ponteceso que elabora literariamente o mundo en que vive. (Carballo, 1981: 256)

En consecuencia, los respectivos personajes son también radicalmente diferentes:

Frente a Rosalía, cuos heróis non son nunca heróis, senón seres escuros — Manoela a costureira, Vidal o desherdado, Rosa a esdenada, todos xentes do pobo—, os de Pondal son verdaderos heróis, semellantes aos deuses. Cairbar e Lugar son guerreiros ossiánicos. Os persoaxes que levan nomes de lugares son tamén guerreiros ilustres, famosos bardos, fadas, virxes belicosas. (256)

En suma, en Pondal hay una constante pugna entre tres culturas: la gallega, la española y la céltico-escocesa (sin olvidar el legado clásico, el portugués y otras influencias), que se resuelve casi siempre en favor de las dos últimas, siendo la gallega un *pre-texto* (por más que sujeto primero) que desea elevar a un estadio superior.

¹⁶⁹ En algunos momentos Pondal recuerda la figura de don Quijote, ajeno a la materialidad del mundo y abortado en un extravío literario del que se convenció era real.

En relación al bardismo, hay que señalar la falta de rigor de la noción, por tratarse de un arquetipo descontextualizado en el territorio social gallego, Pondal malamente encarnó la figura del bardo tradicional, dado que inicialmente este fue un poeta de baja categoría, y aunque llegó a formar parte de una casta respetada (en Irlanda y Escocia), se trató de un personaje muy popular, de constante deambular, improvisando ante sus audiencias campesinas, trayendo y llevando noticias y saberes del pueblo, también narrador infatigable para distraer a sus señores (nobles pudientes), llegando a ser un depositario de la historia de la comunidad. En este sentido el bardo se asemeja más a la figura del juglar medieval que a la de un Pondal encerrado bien en su mansión de Ponteceso, bien en las tertulias coruñesas de un selecto grupo, siendo su vida un continuo ejercicio de autarquía personal. Para Ricón, el “provincialismo pondalián” fue en realidad “cosmopolitismo intelectual” (1981: 59). En todo caso, era un tiempo proclive a cualquier extravagancia, y la del bardismo no fue exclusiva de Pondal, puesto que en la relación de personajes descontextualizados que poblaron la literatura proto-romántica de las islas británicas, la estampa de Ossian como bardo arpista fue una invención sin fundamento:

The picture of the Ossianic bard, then, as some kind of latter-day Homeric figure who chanted his epic songs to the accompaniment of the triangular harp (or quadrilateral lyre, the two never being clearly differentiated in literary accounts) in no way corresponded to the historical reality in Ireland, Scotland, or Wales. (Porter, 2019: 29 ¹⁷⁰)

Respecto de la tradición celta, Pondal pertenece a una segunda generación del romanticismo gallego, en la estela de pioneros como José Vereá, Juan Manuel Pintos, Nicomedes Pastor Díaz y Benito Vicetto. Hubo algún precursor anterior, como el jesuita Juan Álvarez Sotelo ¹⁷¹, y en el poema “A Galicia” de Francisco de la Iglesia en 1861 se establece el nexo causal etno-histórico entre los ancestros celtas y la liberación de Galicia: “¡Ou arpas do druida, ¡Despertade! / Erguévos d’entre as cinzas dos meus Castros!” (citado en Lama, 2001: 109). En Galicia el mito celta constituyó una *afinidad electiva*, para usar la expresión de moda tomada de Goethe ¹⁷² y posteriormente teorizada por Max

¹⁷⁰ La crítica de Porter revela cómo el problema de traslación de una a otra cultura no consistió en autenticidad escocesa y remedo gallego. Sobre la fiebre bárdica en Europa (*bardolatry*), véase Ruthven (2001: 6). Y sobre el concepto de “bardic nationalism”, Larrisy (2007: 53).

¹⁷¹ Notable religioso, el primer autor en desarrollar la teoría celta para Galicia, lo que además hizo desde una óptica netamente galleguista (Zarandona, 2013: 141). Aún anterior pudo ser el padre Huerta y Vega, de acuerdo con Toro (2014: 25-26).

¹⁷² En *Die Wahlverwandschaften*, publicado en 1809.

Weber. La elección habría consistido en una “explicit self-Celticization of the region” (Leerssen, 2016: 91), porque se pudo haber optado por otras sagas y ciclos con que cimentar el discurso historicista. La adopción del celta como glorioso ancestro fue voluntaria, y en ella Pondal resultó determinante, sobre todo por el himno: “The name of Breogán has been firmly enshrined in the Galician poetical lexicon, notably thanks to Eduardo Pondal’s widely popular poem *Os Pinos*” (91).

Sin embargo en Pondal hubo raíces muy variadas, a lo que ayudó su condición de políglota. Como ya hemos señalado, dominaba el griego y el latín clásicos, así como el francés (especialmente), el italiano, el portugués y otros idiomas ¹⁷³.

Pondal ... es el más culto de los poetas gallegos del Rexurdimento. Conocía el latín, el griego, el francés, el inglés y el italiano. Estaba al tanto de las novedades que circulaban por la *Cova Céltica* y por la *Librería Regional* de su amigo Carré. Recibía catálogos de libros publicados en diferentes países, así como las revistas francesas *L’Illustration* y *Journal Universel* [son la misma]. Conocemos que en su biblioteca particular figuraban, en francés, Anacreonte, una antología de autores griegos, las obras de Jenofonte y *La Ilíada*. Poesía también la *Historia de la literatura griega* de Pierron, *La Guerra de Yugurta*, la ya citada antología francesa de poesía celta, así como Goethe, Camoens, Homero, Demóstenes, Cicerón, Chateaubriand, Renan, etc. (Rodríguez Alonso, 2019: 20 ¹⁷⁴)

Lento y autocrítico en su trabajo, completó solo dos libros breves y diversos poemas sueltos a lo largo de su vida. Estrechamente vinculado al *Rexurdimento*, se convirtió en patriarca del nacionalismo gallego, a pesar de su limitada participación en la

¹⁷³ Pondal llegó a escribir algunos poemas en francés e italiano (“Nota dos editores”, 1972: 8). Respecto del inglés, se ha dudado que lo conociera, pero se puede deducir por la carta a su hermana Josefa el 12 de abril de 1899, en que la encarga *El Paraíso Perdido* de Milton “en inglés” (Ferreiro, 2017c: 207). Claro está que habían pasado más de 30 años desde que leyó a Christian en francés, y Pondal pudo aprender inglés más tarde, pero no es probable. Dando por buena la conjetura, Pondal sabía inglés, pero seguramente no a un nivel alto, y leyó a Ossian en francés porque dominaba mejor este idioma, que además estaba de moda en el siglo XIX. Un dato de su amplia y refinada cultura es que era un enamorado del arte oriental, principalmente de la arquitectura. Conocía bien el Ramayana y otras obras: “as tradicións vedas e as sagas nórdicas, espertaban a sede pol-o infinito, as ansias pol-a divina poesía, as armonías celestíais en que tremaba a sua alma” (Lugrís, 1935: 267).

¹⁷⁴ Fernández del Riego nombra a Virgilio, Tasso, Milton, Dante, Tucídides, Plutarco, Shakespeare, Heine, Montí, Leopardi, Hugo, Byron, Boileau, Braga, y Camões, entre otros, siendo Tasso el más consultado por Pondal (Fernández 1956: 282). Véanse también Ferreiro (2017c: 22); Lillo (1998: 61); y Soto (2019: 19). La lista resultante de clásicos que Pondal conoció es interminable.

política práctica. El historiador Manuel Murguía (1833-1923) ejerció, efectivamente, una fuerte influencia durante su juventud, y ambos serían grandes amigos el resto de sus vidas. Murguía entendió Galicia desde una perspectiva organicista como un país “celta” cuya raza era superior al resto de España, y sentó así las bases para la construcción de la alteridad gallega y de Galicia como nación cultural. Aunque el galleguismo céltico de Murguía carecía de rigor (una “ethno-historical Fancy” según Leerssen, 2016: 91), tuvo un gran impacto en el imaginario colectivo de sus seguidores regionalistas. Pondal recibió de él su bautismo celta, y el influjo en su obra sería decisivo tras la lectura de Paul Christian. Cuando Murguía se casó con Rosalía de Castro, los tres escritores formaron un grupo decisivo para la formación de la lengua e identidad cultural de Galicia, como veremos en el siguiente capítulo.

Se podrían añadir más contribuciones y reflexiones sobre la persona y obra de Eduardo Pondal, pero las mostradas pueden ser suficientes. Por su parte, en 1909 se auto-describió en “Mi retrato”, poema publicado en Madrid:

Astroso, melancólico..., e deixando
ver os rudos sinais do combate
no grande corpo céltico, e mirando
con un vago mirar, feito un orate,
certo, este é Pondal..., de quen notorio
xuício soe haber contradictorio. (Citado en Ferreiro, 2017c: 11)

Por tanto un muy mayor Pondal sabía que se le iba la razón (*feito un orate*). Una entrevista realizada en Coruña, en 1912, seguramente por Santiago del Burgo, ofrece una imagen admirativa del último Pondal, encerrado, pero intentando escribir ¹⁷⁵. El año anterior a su final pedía a Dios castigo para sus “verdaderos asesinos” (citado en Ferreiro, 1991: 64). *La Voz de Galicia* trazaba un panorama sombrío a dos días de morir:

Tres años lleva enfermo y su vigorosa constitución parecía resistir los efectos del mal; pero en estos últimos días se ha agravado... Huérfano de afectos familiares, allí está solo. Solo, con la única y amada compañía de una hermana de la Caridad, abnegada y santa mujer, que no se separa un instante, ni de día ni de noche del ilustre enfermo. (Citado en Rodríguez Alonso, 2019: 11)

Eduardo Pondal murió en su habitación del hotel La Luguesa de Coruña el 8 de marzo de 1917, a los 82 años de edad, “sin contacto nin con familia ni amigos, sumido en la pérdida de la razón, dictando obsesivamente fragmentos de poemas suyos y obsesionado por una

¹⁷⁵ Reproducida en Ferreiro, 2017c: 235-240.

manía persecutoria que lo llevaba a pensar que unos supuestos enemigos querían destruir su obra” (11). La prensa dedicó entonces encendidos elogios al “bardo” como cantor de la raza gallega, algún medio lo calificó de “fervoroso católico”¹⁷⁶, y el sepelio constituyó una notable manifestación de duelo en Coruña. Es posible que terminase sus días en paz consigo mismo; pocos meses antes de morir, parecía recapacitar y dar por buena la lucha por la inmortalidad de su poesía, como se desprende de estos inspirados versos, los últimos que escribió:

Eis a obra exhibín, que non o ardente
raio destruidor, non o desterro,
non o decreto de tirano urxente,
non poderán o fogo nin o ferro
p’ra sempre destruír..., nin aparente
envidia, nin prisión, nin duro encerro,
nin odio escuro, nin soberbia adusta,
nin a morte, nin longa edá vetusta. (Pondal, 2002: 248)

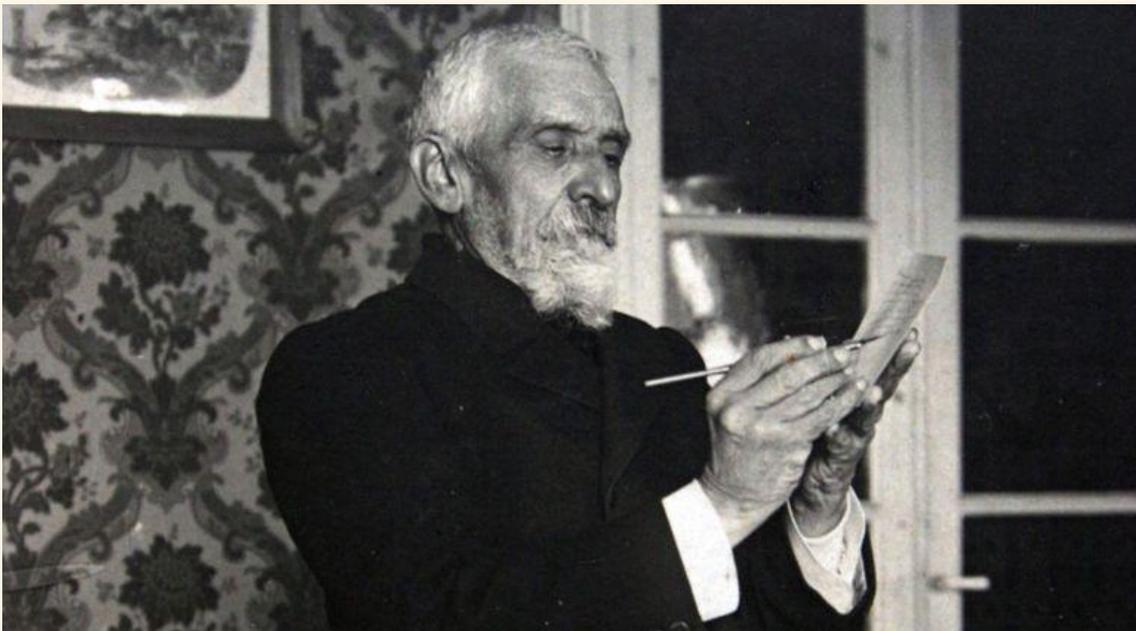


Figura 6. Eduardo Pondal a los 75 años de edad en su pazo. Foto Avrillon, dominio público.

¹⁷⁶ “Ha muerto Pondal”. *Gaceta de Galicia*, 9 de marzo de 1917, p. 3.

CAPÍTULO III. EN EL NOMBRE DE OSSIÓN. PONDAL Y EL OSSIANISMO

En su trabajo seminal de 1948 sobre Ossión en España, Elena Catena trazaba este panorama del prerromanticismo europeo:

A desterrar los ideales neoclásicos y a entronizar los románticos, tres hombres contribuyeron, aportando un nuevo caudal de experiencias afectivas. Fueron ellos: Gessner, Young y James Macpherson. Los tres constituyen la trinidad prerromántica de escritores del siglo XVIII, y sus aportaciones se caracterizan esencialmente por haber hecho del corazón del hombre el centro del universo. Todo gira en torno a sus pesares y a sus alegrías, y hasta la Naturaleza no es más que proyección de la espiritualidad del poeta. (57)

En el nuevo pastoralismo, “el último envite contra el racionalismo y la frialdad neoclásica lo dió James Macpherson apadrinando las composiciones de un poeta escocés del siglo III de nuestra era” (58). En España, acaso sorprendentemente, el ossianismo iba a tener a su mayor valedor en un rincón de la lluviosa y olvidada Galicia. En este capítulo estudiaremos el ossianismo pondaliano, que impregna su poesía como un imperativo estético, ideológico, y de contenido religioso implícito.

Para el lector de nuestra época la literatura ossiánica puede resultar retórica—abusando del epíteto, la perífrasis, la melancolía afectada, y la reiteración de personajes mitológicos. Pero en el marco del tránsito de la Ilustración al Romanticismo hizo furor, y Pondal no fue inmune a la fascinación que provocó en toda Europa¹⁷⁷. Aunque se conoce con exactitud el acceso de Pondal en 1868 a la obra de Christian—y mediante ésta al Ossión de Macpherson y Smith—no resulta fácil determinar cuándo ni cómo arranca su afiliación a la causa celto-gallega. El triángulo que formó con el matrimonio Murguía-Castro es una clave importante. El primer paso literario pudo estribar en el motivo de la despedida, en “A campana de Anllóns” (1858):

Oh nai da miña vida,
Adiós, adiós, meu pai;
Prenda de min querida,
Adiós, oh miña nai:

¹⁷⁷ Véanse Montiel (1974), *The Reception of Ossian in Europe* (2004), Mclane y Slatkin (2011), y Campos (2012b). Berlioz describió el deleite de Napoleón—el más conocido admirador de Ossión—al escuchar la ópera *Les Bardes*, de Le Sueur (2015 [1852, 1854]: 202). La gran epopeya finlandesa del *Kalevala*, que Elias Lönnrot publicó a partir de 1835, tuvo una gran relación con el Ossión de Macpherson (Macdonald 2020).

Sombras dos meus avós,
Río da Ponte-Ceso,
Piñal de Tella espeso ... (Pondal, 1886: 193)

Pondal quizá se inspiró en el poema “My heart’s in the Highlands”, del escritor escocés Robert Burns en 1789:

Farewell to the mountains, high-cover’d with snow,
Farewell to the straths and green vallies below;
Farewell to the forests and wild-hanging woods,
Farewell to the torrents and loud-pouring floods.
My heart’s in the Highlands ... (dominio público)

Y anteriormente el propio Burns en Macpherson, en la despedida de Crimora al final de “Carric-Thura” (1762): “Farewell, ye rocks of Ardven! ye deer! and ye streams of the hill! We shall return no more! Our tombs are distant far!” (1773, vol. 1: 120) ¹⁷⁸. El efecto dramático y varios términos del adiós son coincidentes. Pero si en Pondal queda la duda, en Rosalía es innegable el parecido con su célebre “Adiós ríos adiós fontes”, de 1861, en el que la influencia cercana de Pondal también es clara ¹⁷⁹. ¿Tuvieron Pondal y Rosalía un acceso temprano a Burns, Macpherson y la celticidad pionera de las islas, resultando en una inmersión de los gallegos en el ossianismo, con Murguía como rector ideológico? “A campana de Anllóns” fue incluido en *Queixumes dos Pinos* pero se publicó por vez primera en 1858, fecha que se adelanta levemente al poema de Rosalía. También concuerda en ambos escritores que se trató respectivamente de su primer poema en gallego. Pondal y Rosalía se conocían desde jóvenes; ella se casó en 1858 en Madrid con Murguía, y el matrimonio siempre mantuvo una relación de amistad y confianza con el bardo. Es razonable pensar que textos como “Carric-Thura” (un relato muy extendido en toda Europa) pudieran llegar a ellos ocasionalmente a través de la activa librería de Carré Aldao, y pasaran a darles vida en lengua gallega ¹⁸⁰. La decisión de escribir en gallego también pudo ser fruto de un acuerdo, ya que entonces no era una práctica habitual y había temor a represalias desde el encuentro de Conxo en 1856. Fue igualmente al inicio de la década de 1860 cuando el propio Murguía se decidió a escribir en gallego, lo que

¹⁷⁸ En la traducción francesa de Christian: “Adieu, rochers d’Arven; adieu, chevreuils, et vous, torrents de la colline! Nous ne reviendrons plus: nous allons chercher des tombeaux glorieux dans les pays lointains!” (1867: 109), aunque Pondal tendría que haber accedido al poema antes de 1858.

¹⁷⁹ En *Cantares gallegos* (1863) pero publicado inicialmente en la revista madrileña *El Museo Universal*, 24 de noviembre de 1861. Véase Alonso Montero (2013).

¹⁸⁰ Queda pendiente un estudio del posible ossianismo en Rosalía de Castro, que en todo caso sería más reducido y sutil que el pondaliano.

no había hecho anteriormente (salvo algún apunte suelto). Así, el trío Murguía-Castro-Pondal habría actuado unitariamente en una decisión valiente y capital para el devenir de la literatura gallega.

El ossianismo—entendido como corriente literaria que generó la figura del bardo Ossián a raíz de las publicaciones de Macpherson y Smith a partir de 1760 en Escocia— fue uno de los factores que más condicionó la gestación de *Os Pinos* y restante producción pondaliana ¹⁸¹. James Macpherson (1736-1796) fue un escritor escocés que, a fines del siglo XVIII, creó el personaje del remoto bardo Ossián como supuesto autor de un ciclo épico de narraciones en gaélico; afirmó haber traducido el ciclo al inglés, cuando el verdadero autor era él mismo ¹⁸². Tuvo muchos imitadores, entre los que destacó el reverendo John Smith (1747-1807). La controversia fue intensa desde la primera publicación de Macpherson en 1760, ya que existían serias dudas sobre su autenticidad. Sin embargo, las narraciones fueron exitosas e influyentes: “Ossianism developed into a phenomenon that transcended the boundaries of literature” (Worth, 2012: 6); “their monumental influence on literature, visual art and music is undeniable” (Kristmannsson, 2018). Kristmannsson sostiene que, en su tiempo, la influencia de Ossián en la literatura europea fue sólo superada por la de Shakespeare.

Siempre se ha considerado que para Pondal el libro de Christian, a través del cual accedió a esta mitología, provenía de un solo autor, el bardo Ossián. Sin embargo a lo largo de esta investigación hemos encontrado datos que apuntan en dirección contraria. En España la credibilidad de Ossián estaba ya en entredicho para Antonio Chocomeli, quien publicó en 1874 su traducción de “Gaul” (poema ossiánico de John Smith), y en la presentación se preguntaba: “¿Es Macpherson el autor ó el traductor y discreto coleccionador de los cantos populares de los antiguos bardos?” (1874: 15). En *De mi Tierra*, Pardo Bazán decía del Bergantiños de Pondal que tenía “algunos matices que recuerdan la escuela del falso Osián” (1888: 34), argumentando con meridiana claridad más adelante: “¿quién sigue á Osián en el día? Para eso es preciso haberse equivocado de siglo al nacer, como el soñador de tierra de Jallas [obviamente Pondal]” (84). Publicado

¹⁸¹ Sin olvidar que Pondal también escribió un buen número de poemas relativamente convencionales, que quedan fuera de estos análisis.

¹⁸² En justicia, no en la primera publicación (Macpherson, 1760), en la que se limitó a sostener que había recogido tradiciones escocesas relativas a Ossián. Por el contrario, *Temora* (1763) es enteramente fraudulenta en ese sentido (Gaskill, 2008). Macpherson ni siquiera entendía la escritura gaélica, y venía de fracasar como autor directo (*The Highlander*, 1758), lo que le impulsó a buscar otros caminos para salir adelante.

este libro en 1888, y con contactos habituales entre ambos escritores, es imposible que él no supiera de esta opinión, que a finales del siglo XIX estaba plenamente extendida por toda Europa. Siendo Pondal un hombre inteligente, moderno y con un gran conocimiento de la literatura y modas de su tiempo, su insistencia en el ossianismo pudo ser algo parecido a un acto de fe (como analizamos más abajo), ya que dudas ciertamente tuvo. En 1869, poco después de leer a Christian, y en trance de completar los *Cantos Célticos*, preguntaba por carta a Murguía: “¿estaré cometiendo una grandísima necedad, ocupando la mente en cosas tales?” (citado en Ferreiro, 2017c: 169 ¹⁸³). Murguía fue elocuente en la respuesta: “hace V. perfectamente, amigo Eduardo, hace V. perfectamente en entregarse en cuerpo y alma a las Musas. ... Vengan esos cantos célticos, cuanto antes mejor” (citado en Ferreiro, 1991: 96-97). Una vez más el empuje y optimismo de don Manuel debieron ser determinantes, y así Pondal acabaría por ejercer el papel de portavoz literario de su mentor: “Pondal gives poetic voice to Murguia’s ‘scientific’ reading of the Galician past” (Clark, 2010: 14). La pregunta natural es que si el joven Pondal percibía con claridad la falsedad del mito celta, ¿por qué lo abrazó sin desviarse un instante el resto de su vida?

En este punto es necesario regresar al “Étude Critique” de Christian al principio de su volumen en 1867, que Pondal debió leer con avidez ¹⁸⁴. Christian no desmentía en absoluto la autoría de Ossian, y sin embargo mencionaba “la question si vivement attaquée et défendue de l’authenticité de ses poèmes” (I-II). Más adelante dedicaba varias páginas al problema, que limitaba a la crítica inglesa. De todos modos, Christian admitía que Macpherson no se limitó a traducir a Ossian, aunque sí habría preservado el tono y sentido de los dispersos fragmentos que recopiló en las Highlands. También mencionaba al Dr. Johnson, pionero detractor de Macpherson, y su desafío a que mostrara los originales en gaélico:

Ces poèmes n’ont pas été recueillis par Mac-Pherson tels qu’il les a donnés dans sa traduction en prose anglaise. Il n’aura trouvé ... que des lambeaux épars, qu’il a arrangés, liés ensemble, étendus peut-être, en conservant l’esprit, le ton et les couleurs du poète calédonien. (XIV)

¹⁸³ Fue en esa etapa cuando abandonó la línea romántico-renacentista por el bardismo y el helenismo, lo que le brindó una elevada reputación dentro del movimiento regionalista.

¹⁸⁴ Un dato objetivo es que el libro de Christian que utilizó Pondal muestra claros signos de desgaste en toda la parte del “Étude Critique”. Véase el análisis del estado físico de este volumen en el epígrafe 3.3.

Las dudas y matices que manifestaba Christian no sólo no afectaron a la fe pondaliana en Ossián, sino que el gallego más que ignorar, aniquiló toda vacilación, construyendo en su obra un ossianismo vigoroso y sin fisuras. De este modo fue más allá de lo que ya nadie aceptaba en Europa a aquellas alturas ¹⁸⁵.

Pueden aducirse dos razones de su inamovible fe en el ossianismo: la primera es que comprendió el excelente potencial del mito celta como campo creativo. Y la segunda, que deseaba conferir a Galicia un estatus de país legendario y con un pasado heroico. Pondal sentía que debía tomar una decisión. Así lo confesaba en otra carta a Murguía:

Grato es vagar libremente por los patrios montes: no obstante, al sentarme sobre alguna roca del cabo Nariga, a la hora del crepúsculo, no puedo con mi corazón y me asalta una imperiosa pregunta: Y bien, “que rumbo piensas dar a tu existencia? Basta de vacilaciones y de errores. Al fin, cuento 33 años”.
(Citado en Ferreiro, 1991: 28)

Para Varela Iglesias la respuesta vino de la mano de Ossián, quien dio sentido a su vida:

Es de todo punto verosímil que estos días de melancólico vagabundeo por la tierra materna caiga en sus manos Ossian; esto es, un mundo de arte capaz de ofrecerle un sentido y destino a su existencia personal y, con ella, a su existencia artística. (1956: 558)

La simbiosis de la Cova Céltica, el ossianismo de Vicetto, la influencia de Murguía y los hermanos Rúa Figueroa, y el clima regeneracionista y regionalista volcados en la literatura—todo lo que Renales denomina el “ossianismo ambiente” (1989: 331)—fue clave en la decisión. En particular la herencia del nada riguroso Benito Vicetto pudo ser mayor de lo que generalmente se asume, pues *Los Hidalgos de Monforte* tuvo un enorme éxito ¹⁸⁶: “la galleguidad para Vicetto es cosa eterna, e imagina a los indígenas prerromanos combatiendo tocados con monteras, calzados con zuecos, armados con hoces y gritando aturuxos al son de la gaita” (Renales, 1989: 334). Vicetto comparaba, por ejemplo, el *aturuxo* con la música de Bellini, por su efecto en el corazón del gallego ¹⁸⁷. Vicetto pudo recibir también la aportación del mesianismo que impregnó a los regionalistas coruñeses; Murguía, tras conocerle en Coruña en 1856 comentaba de su personalidad: “creyendo que tenía un destino providencial que llenar, preguntaba a los

¹⁸⁵ El propio Christian posiblemente dudaba más de lo que manifestaba de la autenticidad de Ossián, pero era su principal éxito editorial.

¹⁸⁶ Publicada en 1851, entusiasmó a Murguía.

¹⁸⁷ El *aturuxo* es un grito potente, prolongado y agudo, típico de la romería y otras fiestas gallegas, comparable al *Irrintzi* vasco y voces similares.

que dudaban, no tanto de la realidad de su misión como de sus éxitos: —Si derribáis este ídolo —insensatos!— á quién ponéis en mi lugar?” (citado en Renales, 1989: 340).

Por su parte Murguía, al igual que Pondal, apenas nombró explícitamente a Ossián. Sin embargo lo hizo en el primer volumen de su *Historia de Galicia*, en un pasaje sobre cantos gallegos:

El *Cantar del pandeiro*, es por su parte el que mejor conserva su origen. Se canta, como su nombre lo dice, al son del pandero, y al de las *alegres conchas*, como las llama Ossian, usándose con especialidad, en las comarcas en que predomina el tipo céltico. (1865, vol. I: 253)

En esas líneas destacan dos factores: la familiaridad con que Murguía menciona a Ossián (apuntando a que fuese una figura habitual en la Cova Céltica y demás círculos celto-regionalistas), y sobre todo la confusión del significado de las conchas. La *feast of shells* está en “The War of Caros” y “The War of Inis-Thona”¹⁸⁸, dos relatos de Macpherson que en 1804 había traducido José Marchena, quien, siendo un excelente conocedor del idioma inglés, confirió a la expresión el sentido festivo que tenía como tal “fiesta de conchas”. Sin embargo, en Escocia era una celebración ritual de los antiguos caledonios consistente en beber licor en conchas marinas, como aclaraba el propio Macpherson en una nota a pie en “The War of Inis-Thona” (1773, vol. I: 198), y por tanto sin relación alguna con el significado de instrumento musical percusivo que Murguía interpretó. Este error apunta con claridad a que su fuente no era Macpherson, sino la traducción de Marchena o quizá otra que también suprimiera las anotaciones del original.

En Pondal el vuelco al ossianismo fue un momento crucial de su vida. Ramón Cabanillas lo describía en términos elocuentes:

La transformación decisiva que ha de mostrarnos al águila en la plenitud de su vuelo, se realiza al conocer por la edición francesa de P. Chistian—1867— los poemas gaélicos atribuidos a Ossián por Macpherson. El pasado vuelve: en el alba gris de su raza céltica, se interna en los bosques sagrados, blande su lanza en los épicos combates, comanda las naves de conquista en las belicosas expediciones a lo largo de los mares del Norte, asiste a los banquetes de la victoria y escucha en éxtasis los adioses al sol y las religiosas invocaciones del plenilunio. (1929: 15)

¹⁸⁸ La celebración aparece asimismo en el tercer libro de *Fingal* (Macpherson, 1773, vol. I: 295).

Para Varela, esta orientación significó una “dedicación total, mediante su quehacer literario, a la restauración político-cultural de Galicia, o, por decirlo con las palabras de Murguía, ‘el del poeta por completo al servicio de la patria gallega’” (1956: 558).

Respecto de las posibilidades creativas, es de destacar en los poemas de Macpherson el *potencial generativo*: “the number of translations and imitations of several degrees underlines the huge creative impulse of the poems”, y en la literatura romántica llegaron a provocar un “literary earthquake” (Kristmannsson, 2018), lo que explica la cantidad de imitadores y ediciones a que dieron lugar. Esa energía sedujo a Pondal, quien se sintió llamado a gestar una obra propia partiendo de las leyendas escocesas ¹⁸⁹ (véase el epígrafe 3.5). Para comprender las inquietudes de Pondal también debe considerarse el contexto nacional pues, tras un período turbulento, en septiembre de 1868 tuvo lugar el estallido revolucionario que acabó con el reinado de Isabel II, dando paso al Sexenio Democrático (1868 - 1874) y consiguiente vuelco político-social. Se abría una nueva e incierta etapa en España, lo que propició la apertura a otras formas de expresión del arte en general. Pondal no era ajeno a los vaivenes políticos, y sí muy crítico con ellos; el 23 de noviembre de 1868, apenas dos meses después de la revolución, escribía a Murguía desde Ponteceso:

Por esta costa un tiempo tempestuoso y el mar hace en Corme y Lage algunas víctimas entre los pobres pescadores a la vara. También el mar hace su revolución y exige su cuota territorial. Por eso los cortesanos viven tan al centro, y no entienden de estas músicas tanto como de charlas y fumar buenos puros en el [Café] Oriental. (Citado en Ferreiro, 1991: 93)

El ossianismo de Pondal podría calificarse de sincretismo cultural, o práctica bicultural ¹⁹⁰. No obstante, debido a la escasez de su producción y a la naturaleza tan ambigua de esta, nunca llegó a elaborar un ciclo mitológico completo. Como señalábamos más arriba, *Os Pinos* es un compendio de la épica ossiánica, una síntesis de cultura local y elementos gaélicos como los pinos y las arpas. La emoción romántica, obsesión por el pasado, sobreabundancia de adjetivos y especial resonancia fonética obedecen al mismo principio: en *Os Pinos* no hay una sola estrofa sin claros ecos escoceses. El panteísmo y personificación de la naturaleza estaban profundamente arraigados en el contexto de la

¹⁸⁹ En el marco de una innovadora tradición literaria: “Herder and Goethe may have been the pioneers in reception of Ossian in Europe, in the sense that they drew inspiration from it almost instantly” (Kristmannsson, 2018).

¹⁹⁰ Tuvo lugar en el escritor pero no en Veiga, quien permaneció anclado en su base técnica y estética toda la vida (Campos, 2023).

época, y generaron una verdadera cosmología animista tanto en Macpherson como en Pondal ¹⁹¹. Otras características transducidas de Macpherson son el deseo de inmortalidad; el gozo en el dolor (“the joy of grief” ¹⁹²), la falta de historia/trama, una musicalidad particular, y una celticidad acrítica que mezcla indiscriminadamente fantasía y realidad, Edad del Hierro y Edad Media, lo humano y lo sobrenatural.

El criterio (a)temporal tuvo una gran incidencia en las aspiraciones historiográficas del bardo. En Pondal la mitología quiere hacerse historia, o más bien *historicismo mágico*, una exégesis laica con que los románticos suplieron la falta de Dios heredada del pensamiento ilustrado y el triunfo de la razón sobre la mística ¹⁹³. Es importante comprender que Pondal optó por ser un “creyente” en el Ossian creado por James Macpherson, y como tal concedió a sus escritos pleno valor científico, ya que era un “apasionado amigo del rigor histórico” (Varela, 1956: 570), por más que esto pueda sorprender en un autor tan volcado en la fantasía celta. La lógica subyacente se explica por sí sola: en una época de exigencia de soporte literario para reforzar el naciente nacionalismo, Murguía y Pondal captaron perfectamente la importancia de la construcción del pasado como orden legitimador de las aspiraciones presentes y futuras de la nación; de acuerdo con Hobsbawm: “what makes a nation *is* the past, what justifies one nation against others is the past, and historians are the people who produce it” (1992: 3). Unos años antes Lévi-Strauss afirmaba: “no estoy muy lejos de pensar que en nuestras sociedades la historia sustituye a la mitología y desempeña la misma función” (1987: 74). De ahí que un Murguía que no era historiador afrontara esta imprescindible labor, y que Pondal le secundara desde sus poemas ¹⁹⁴. Como consecuencia, en *Os Pinos* hay una profunda gravedad, se advierte una sinceridad completa y una convicción firme en cada

¹⁹¹ El panteísmo literario fue fruto de un fenómeno sociológico que siguió al racionalismo ilustrado y primera oleada industrial. Viejos y nuevos mitos se expandieron en innumerables reificaciones destinadas a compensar la secularización y des-encantamiento del mundo, como ilustra el destacado caso de Ossian y la fantasía celta (Campos, 2016).

¹⁹² “A species of emotional ambivalence that releases the subject from despair and instead conveys a kind of dignity” (Porter, 2019: 4). En “Carric-Thura,” Fingal exclama. “Pleasant is the joy of grief!”, probablemente tomando la expresión de Edmund Burke, y la idea es visible en *La Odisea* de Homero. La paradójica exaltación de la alegría en la tristeza llegó a ser un lema para los románticos, Pondal incluido. El patriarca del moderno mito celta, Ernest Renan, la bautizó como “delicious sadness” (citado en Ó hAllmhuráin, 2013: 190).

¹⁹³ “Magical historicism”. Concepto desarrollado por el historiador ruso Alexander Etkind (2014). Aunque concebido para explicar un escenario histórico muy diferente, ha sido aplicado a otros.

¹⁹⁴ Además fue el único poeta gallego de la época en desarrollar de forma sustantiva esta labor: “a única práctica literaria realmente restauradora do pasado en relación co historicismo do XIX é a realizada por Eduardo Pondal pola vía da súa poesía celtista” (Angueira, 2022: 17).

palabra. En conjunto deviene una “oración panteísta”, como sostenía Manuel Rivas (1997), que reubica Galicia en un territorio trascendente.

Primitivismo y pastoralismo son principios asimismo omnipresentes en esta literatura (Stafford, 1996). La huella ossiánica también se manifiesta en elementos concretos, como los venerados pinos, las arpas y los corzos. Lo mismo sucede con figuras específicas, como la heroína, el guerrero y el bardo ¹⁹⁵. Para estas, Pondal sobresalió en la tarea de transformar nombres locales (ya fuesen topónimos o antropónimos) en personajes del relato con una resonancia ossiánica concreta; tal es el caso de “Ousinde”—una joven heroína en *Os Pinos* sobre un apellido del norte de Galicia—probablemente inspirado en la sonoridad de “Ossian”. En *Os Pinos* Ousinde y Froxán simbolizan la juventud de raza gallega, con nombres nacidos de topónimos y siguiendo los principios morfosemánticos de homofonía (como efecto de atracción fonética), que Pondal adoptó para generar una onomástica gallego-ossiánica:

Como é habitual en Pondal, neste verso [“de Ousinde e de Froxán”] aparecen dous antropónimos xerados a partir de realidades toponímicas, procedemento que lle permitiu ao bardo bergantiñán a creación dunha mitoloxía poética galega. Así, Ousinde ... seguramente foi construído a partir do topónimo Ousende, lugar da parroquia de Bribes, no concello de Cambre, dentro da xeografía pondaliana. Canto a Froxán, nome dun lugar da parroquia de San Adrián de Corme ... aparece agora tamén transformado nun antropónimo masculino. (Ferreiro, 2007a: 96 ¹⁹⁶)

La “doce Finián” ¹⁹⁷ pudo provenir de Fenius, antecesor dos irlandeses, o directamente de Fingal; “Maroñas”, un caserío cercano a Ponteceso y el nombre de otra heroína de Pondal, evocaría al guerrero “Ma-ronnan/Maronnan” ¹⁹⁸. Precisamos en relación al *Lebor*

¹⁹⁵ Figuras igualmente ajenas a la cultura gallega. Las réplicas de Pondal a las heroínas Inibaca y Oithona (*Fingal*), Utha (“Carric-Thura”) y Colmal (“Calthon y Colmal”), fueron la bella Maroñas—una virgen guerrera “de andar majestuoso”—la dulce Maimendos—una bardesa que toca el arpa—y Ousinde.

¹⁹⁶ De “Ousinde” dice Montiel: “vocablo de semejanza fonética con el antiguo y legendario Osin u Oisin, convertido en el Ossian de habla inglesa. Es nombre de lugar y de persona en Pondal” (1974: 194). Es interesante el análisis de toponimia fonéticamente próxima en Caridad (2006: 240-243). Existe un San Lourenzo de Ouzande en el término municipal de La Estrada (Pontevedra), y el apellido Ouzande se cita en alguna fuente como raro pero presente en la Costa de la Muerte (a la que pertenece Ponteceso) en el siglo XVII.

¹⁹⁷ “En túrbia noche de invierno” (*Queixumes dos Pinos*; Pondal, 1972: 46-50).

¹⁹⁸ Un jefe guerrero: en Macpherson “Ma-ronnan” en “The battle of Lora” y “Conlath and Cuthona”, y “Maronnan” en *Temora*. En Christian sólo figura como “Maronnan”. Smith utiliza este personaje en “The fall of Tura”. Véanse sobre la antigüedad y variedad de la toponimia y antroponimia de Galicia Caridad (2006) y Martínez Lema (2017); y acerca de los antropónimos familiares gallegos, González López (2019).

Gabala y obras similares, que como señala Vleeshouwer: estas mitologías medievales en idioma celta apenas contienen reminiscencia alguna de los celtas primitivos: “these insights cannot be projected on or linked to the ‘Celts’” (2015: 66). Respecto de los topónimos ossiánicos originales, Manning narra un detalle curioso de Macpherson: “the names of the heroes of Ossian ... had been taken from the map of the channel between Skye and the mainland”; el problema es que uno de los nombres era muy reciente: “indisputably of eighteenth-century origin” (1982: 42), lo que debía haber bastado para refutar toda la supuesta antigüedad de los poemas. Anecdóticamente, en relación a la escasez de topónimos celtas en Galicia, Caridad desvela cómo, por el contrario, en Madrid abundan (2009).

Los préstamos ossiánicos se localizan asimismo en imágenes literarias como la siguiente: “los héroes de Ossian y Pondal caen con la cabeza erguida y sin que sus manos suelten las armas, escudo, lanza o arco” (Varela Iglesias, 1956: 566). Varela comparaba el pasaje de *Temora*: “he falls forward on his shield, his knee sustains the chief. But still his spear is in his hand” (I, 13), con estos versos de *Queixumes dos Pinos*: “E caíra, non prono, / Coa faz a terra volta, ... / Ainda apreixando o rutilante ferro” (Pondal, 1886: 20). La coincidencia es plena en la imagen del arma erguida pese a caer. Esa valentía y resolución para nunca rendirse también están en el himno, quinta estrofa:

Teus fillos vagosos
en que honor soo late,
a intrépido combate
dispondo o peito van

Tras los pasos de Homero y Macpherson, Pondal incluyó el rasgo predominante del personaje como descriptor de su identidad en el relato. De acuerdo con Montiel:

Cada héroe, heroína o bardo de Pondal atiende por un sobrenombre o por un epíteto que indica su virtud predominante o su característica física más destacada. En Ossian: “Cromma-glas of Iron shields”, “Swaran of stormy isles”, “Ullin of harps”, “Dark / haired Duthmaruno” (*Cath-Loda*, II ...). En Pondal: “Cairbar, de noble estatura, / como esbelto y alto pino”; “Gundariz, el prudente”; Toimil, “Ou bardo de nobre andar”, “Baltar, la de los pies de pluma”, “Rouriz, la fugitiva”, “Rentar, la saudosa y garrida”, etc. Tópicos coincidentes son también el color de las cabelleras o de los ojos “negros como

a ala / Do corvo do cabo Ougal”; “Morpeguite, la de los ojos de brétema” ... y otras comparaciones. (1974: 187) ¹⁹⁹

3.1 La musicalidad pondaliana

La musicalidad es seguramente el rasgo más destacado de la literatura pondaliana. Aunque en esta faceta la concomitancia con Macpherson es patente, el modelo material fue el lenguaje francés de Christian, cuya prosodia tuvo un amplio eco en el escritor gallego. Sin embargo, el resto de la obra pondaliana revela una gran atención a esta cualidad, por lo que cabe afirmar que Ossian acentuó la musicalidad de Pondal, más que la despertó. Es visible en incontables pasajes y detalles, dotando a los poemas de una singular riqueza sonora, mediante la distribución de acentos, resonancia de nombres, imágenes verbales acústicas, y efecto fonético general. Por ello, en esta faceta la réplica gallega no es inferior al modelo anglo-francés, sino profunda y magistral ²⁰⁰. En *Os Pinos*, la segunda cuarteta de la primera estrofa es un canto a los sonidos de los pinos: “¿qué dicen las altas copas?”, comienza, “de oscuro follaje *arpado*” (del arpa), y termina “con su *bien acompasado* monótono *susurrar*”. En la octava estrofa los versos *Robustos ecos ... de las sonoras cuerdas / de las arpas* de Breogán añaden el efecto de la amplificación o gigantismo acústico, dado que las arpas no son instrumentos potentes. Concluimos que del himno gallego no se ha enfatizado suficientemente la musicalidad que impregna la letra, su carácter *cantabile* en combinación con la melodía de Veiga (Filgueira, 1981: 229-230), y es que *Os Pinos* y otros poemas pondalianos están llenos de imágenes acústicas, paisajes sonoros naturales y evocaciones líricas cargadas de sutil armonía, como el viento susurrando en los árboles, las olas rugientes, las canciones de las hadas, campanas y arpas de bardos gloriosos, y las recias voces de los guerreros. En el himno, Galicia entera responde al bardo cantor en un lenguaje plenamente aural.

A las imágenes que evocan sonidos debe añadirse la sonoridad inherente de los versos pondalianos, en la concatenación de ritmos y acentos; del Riego la denominaba “eufónica sonoridade” (1956: 283); para Bouza Brey en Pondal existía una “antroponimia sonora” por el efecto de topónimos y antropónimos (1935: 25), un capital literario que heredaría Valle-Inclán. En conjunto, la musicalidad de Pondal llega a desbordar el límite conceptual de las palabras; también en *Os Pinos*:

¹⁹⁹ Hemos corregido alguna errata de este pasaje para evitar la confusión del lector.

²⁰⁰ Véanse Varela Jácome (1960), Ricón (1968), y Forcadela (1995).

Pero a idea da música “composta”, do son da natureza non como algo salvaxe e exento de significado e de sentido senón como algo obedecente a unha razón, estará na figura dos piñeiros eos seus “harpados arumes”. As pólas [ramas] destes transformaran-se así en harpas, as súas follas serán as cordas, o sonido que produzan unha sorte de música universal, a forza da que brota esa música, o vento, unha demostración de que esa divindade natural existe. (Forcadela, 1995: 73)

Las arpas son seguramente el icono más fascinante y representativo de todo el constructo ossiánico. Dominan el ciclo de Macpherson y Smith, y pese a desvelarse la falsedad del mito, nunca perderían la aureola de instrumento celta por excelencia en el imaginario colectivo. Huelga decir que el arpa ha sido un instrumento virtualmente ajeno a cualquier tradición musical gallega hasta que en los años 70 del siglo XX Emilio Cao, Rodrigo Romaní y otros representantes de la llamada “música celta” la incorporaron a sus realizaciones ²⁰¹. Ya hemos comentado cómo en Pondal el arpa reemplaza a gaita o zanfona, y cómo puebla de ambiente espectral las muchas escenas en que aparece, puesto que el arpa no es un instrumento de guerreros ni para campañas militares; precisamente esa condición de artificio es lo que hace que resalte tanto ²⁰². El arpa adquiere así un valor singular, trascendente, y distintivo del ossianismo: “a harpa é un instrumento que tende unha ponte entre o mundo terrestre e o celestial” (Forcadela, 1986: 14 ²⁰³); y en *Os Pinos* se nivela con el rumor de las “altas copas” (“arume harpado”). Forcadela estima que Pondal transforma los pinos en arpas de la naturaleza, dentro de su “concepción primitivista do mundo” y su “panteísmo natural” (1995: 382).

La preeminencia de los elementos sonoros en Ossian supuso un desafío a la hegemonía del sentido visual en la cultura occidental (Leppert, 2004). En el mundo ossiánico reina el sonido, y no sólo de un instrumento, sino de una naturaleza colosal que habla con distintas voces y ecos. Constituye una literatura *sonocéntrica*, en la cual, complementariamente, los colores dominantes son sombríos: abundan la oscuridad y los claros de luna ²⁰⁴. Además, Ossian es ciego, y se expresa a través de la voz y el arpa, un

²⁰¹ Con alguna excepción proveniente del periodo medieval y siglos posteriores en capillas catedralicias. En otros países atlánticos sí hubo tradición de arpa, como en Irlanda, donde cantar acompañándose de este instrumento era muy común desde al menos el siglo XVI (Porter, 2019: 27).

²⁰² Aunque no tanto en Pondal, en Ossian prevalecen los sonidos graves y pesantes, si no rugientes (tormenta, trueno, ronco fragor), a los que pone un delicado contrapunto el arpa.

²⁰³ El arpa es un instrumento lleno de resonancias bíblicas y mágicas. Por ejemplo, el rey David tocaba el arpa de forma perfecta (Samuel I y II). La adopción en Macpherson y Pondal no fue azarosa en ese sentido.

²⁰⁴ Véase en el epígrafe 3.4 el pasaje y comentario de Catena, 1948: 67.

instrumento que es apenas visible, subrayando así su condición sonora (Larrisy, 2007). El sonido adquiere un significado profundo en Pondal, más allá de la escena descrita o el efecto fonético:

É prioritario sempre... o elemento auditivo. ... esa voz lírica, escoita máis que ve, ou sexa constrúe a súa análise do mundo sobre o elemento perceptivo máis sutil, máis inmaterial, máis espiritual, en definitiva, máis idealista. Frente ao tacto, ao gusto e á vista, sentidos todos eles perceptores do inmediato tanxible, o oído revélase como o instrumento receptor do inaprensible. (Forcadela, 1995: 72)

Lugrís Freire, quien asistió a Pondal en los últimos años de su vida, relataba cómo para escribir, el bardo declamaba primero, y de este modo obtenía el resultado “musical” que deseaba: “unha das suas orixinalidades consistía na maneira que tiña pra compór os versos. Ricitábaos dinantes de os escribir e despois escribíaos no papel” (1935: 269). Si el resultado no le convencía, lo borraba y volvía a caminar recitando hasta dar con lo que buscaba:

E despois d’ escrita, repetía con voz tonante ‘Esta ben, ben, ben’. E dese xeito seguía ata dar fin ao seu traballo. Por iso mesmo os versos de Pondal teñen un non sei qué de elegante e bárdico que tan maravillosamente s’ adoitan pra seren declamados. (269)

No se trataba de una excentricidad. Corbin señala que hasta la primera Guerra Mundial, la lectura en voz alta era una práctica común en la velada campesina en Francia, y también en el salón burgués (2017: 463). El célebre Hans Christian Andersen mantuvo por muchos años la costumbre de narrar de su propia voz los cuentos que le hicieron famoso.

Dentro de la dimensión musical pondaliana, Varela Jácome subrayaba especialmente el ritmo:

Pocas poesías de Pondal se mantienen dentro de un estricto isosilabismo. Y esto, y la utilización equilibrada de los ritmos dactílicos [formados por sílaba larga seguida de dos breves] y trocaicos [formados por una sílaba acentuada seguida de otra no acentuada], hacen de *Queixumes dos pinos* uno de los libros más interesantes del siglo XIX. (1960: 64)

Añadiendo más abajo:

Los períodos rítmicos, la variedad de cláusulas, la sucesión de tiempos marcados y tiempos débiles, las cesuras, descubren un rico mundo musical en *Queixumes dos pinos*, no valorado hasta el momento.

Pondal ensaya cláusulas dactílicas, trocaicas y mixtas; emplea formas polirrítmicas en sus composiciones; muestra casi siempre un fino sentido musical. (87)

Una excelente muestra de esa fina sensibilidad rítmica es el poema “Muiñeira”, que no parece haber despertado mayor atención y sin embargo constituye una completa excepción en su autor, ya que en esta ocasión sí abordó un motivo típicamente gallego. Y lo hizo de forma magistral, construyendo verbalmente una auténtica muñeira. En efecto, los acentos de los versos siguen un claro ritmo dactílico, recayendo en la primera de un grupo de tres sílabas. Si esto sucede por duplicado (como en el poema), tenemos el 6/8 de la popular danza. Cada verso empieza con una “anacrusa” de dos partes, a la que sigue una serie de tres “compases” de base ternaria, que unidos conforman el ritmo típico de la muñeira ²⁰⁵. Además, en el total de la obra pondaliana constituye el único poema isosilábico en decasílabos (Varela, 1960: 71), lo que no obedece a un capricho, sino a que Pondal buscaba intencionalmente encajar las diez sílabas en subgrupos ternarios para sugerir un 6/8 regular. Varela añade este análisis de la rima: “los decasílabos de *Muiñeira* se agrupan en cuartetos; los dos del medio riman en forma cruzada, A B A B; los dos primeros se repiten al final y se encadenan en la rima, de esta forma: A B C B: B A C D” (84). Musicalmente esta “Muiñeira” mimetiza a la perfección el sentido iterativo de la danza, que suele emplear motivos de pocas notas en sucesión cíclica. Pondal genera el efecto reiterando algunas palabras y golpes de voz, como en los versos “vas bailando mainiña, mainiña; / vas bailando, bailando, bailando”, y “reviras e viras” ²⁰⁶. Un detalle adicional es que Pondal utilizó el tan popular diminutivo gallego “Maruxiña” (de María), dejando de lado a las heroínas ossiánicas. Esta pequeña obra maestra fue un ejercicio de virtuosismo compositivo, pero también la obra en que Pondal abrazó de lleno la música tradicional gallega, casi por primera y última vez en su carrera. He aquí la primera estrofa:

Maruxiña, xentil Maruxiña,
ti mil penas do peito me tiras,
cando en rolda a muiñeira bailando
teu corpiño reviras e viras. (1972: 129)

²⁰⁵ Ma-ru-xi-ña-xen-til-Ma-ru-xi-ña, nuestra cursiva.

²⁰⁶ Existe al menos una versión musical de esta “Maruxiña - Muiñeira” de Pondal, realizada por la pianista y compositora coruñesa Pilar Castillo Sánchez. Como era de esperar, está en 6/8 y los acentos encajan a la perfección. Pilar Castillo fue una notable artista gallega de la primera mitad del siglo XX, con importante proyección internacional. Sin embargo a fecha de hoy se sabe poco de ella. Su composición sobre este poema puede verse en <https://bit.ly/3QRRh0q>.

Desde estas líneas sugerimos que a Pondal no hay que leerlo, hay que escucharlo. Es un autor que concibió su obra desde el plano sonoro, y solamente con el oído se puede apreciar en toda su extensión y riqueza de matices.

3.2 Raíces escocesas, españolas y gallegas

Con respecto a la entusiasta moda ossiánica que se extendió por Europa y América desde la primera publicación de Macpherson en 1760, España fue un territorio periférico. Como señalaba Juan Valera: “el cantar melancólico del padre de Oscar se oyó muy poco en España” (citado en Peers, 1925: 121).

The reception of the Gaelic poems of Macpherson in Spain was poor and very late. Historical and cultural facts account for this phenomenon and for the long delay in the arrival of the new epoch and the slow triumph of the Romantic Movement in Spain. Spanish Neoclassicism proved to be much stronger and more enduring in Spain than in the Romanticism-prone northern Germanic nations. (Zarandona, 2013: 144)

El ossianismo español no sólo fue débil, sino *fallido*: “Neither [Espronceda y García Gutiérrez], whether through wish, ignorance, or inability, follows the full inventiveness of Ossian’s language, its suggestive abruptness and concision” (Ginger, 2004: 338). Este cúmulo de circunstancias ha llevado a los estudiosos a considerar a todo escritor español como irrelevante para la corriente, subestimando a Pondal²⁰⁷. En primer lugar, cuando comenzó a escribir bajo su influencia, el ossianismo ya estaba en declive y no atraía la misma atención²⁰⁸. Más aún, la imagen de España como reflejo exótico del “Otro” intraeuropeo experimentaba entonces un proceso de conversión hacia un supuesto pathos primitivo y pasional de la raza basado en la cultura andaluza, su sol ardiente, bandidos en la montaña y bailarinas de ojos negros, más que en ningún bardo del oscuro

²⁰⁷ Véanse Montiel (1968, 1974), y Ginger (2004). El referencial volumen de Montiel en 1974 permanece como único estudio integral del ossianismo en España. Aparte de las conocidas traducciones parciales de Pedro de Montengón en 1800 y Antonio de Chocomeli en 1874, cabe mencionar en el siglo XIX traducciones de José Ortiz, el abad Marchena, Rúa Figueroa y Nicasio Gallego (Torralbo 2023). Pero el intento más ambicioso fue la versión en verso de Lasso de la Vega precisamente del libro de Paul Christian en 1867 (1883). Pondal tenía un volumen de Lasso en la biblioteca que dejó, pero las páginas estaban sin abrir (como pudimos comprobar personalmente en ARAG; pudo ser una inclusión póstuma). Como autores, José de Espronceda, García Gutiérrez, Ángel de Saavedra, López Soler, Vicente Boix, y Gustavo Adolfo Bécquer dejaron algunas pinceladas ossiánicas, pero su influencia sobre Pondal podría haber sido nula. El gallego tal vez adoptó alguna idea del poema de Espronceda “Oscar y Malvina”, de 1837 (Catena, 1948: especialmente p. 118).

²⁰⁸ “By the end of the nineteenth century Ossian had been largely forgotten in Britain” (Worth, 2012: 1). En Alemania, Suecia, Francia y otros países capitales del ossianismo sucedía lo mismo.

y gélido norte ²⁰⁹. En segundo lugar, Pondal apenas tomó prestados nombres ossiánicos textuales, como hizo con Tura (ciudad); Ullin (bardo); Erin (Irlanda); Cairbar (héroe); y Lugar (guerrero) ²¹⁰. Además, Pondal mencionó a Ossian solo dos veces en sus obras completas ²¹¹. Por tanto, su legado ossiánico fue aparentemente mínimo, y sin embargo es clave para entender su obra, aflorando singularmente en *Os Pinos*. Como afirma Clark, “Pondal’s debt to Macpherson is enormous” (2010: 13), hasta el punto de que personificó en su vida los ideales poéticos, como simbiosis de arte y existencia. Se retiró de la vida moderna y se refugió en su tierra natal, lejos del ruido y las prisas, dando largos paseos, admirando la paz y belleza de Galicia, escuchando la voz de la naturaleza y disfrutando del pazo familiar. Le gustaba que lo llamaran *o bardo*—como en las reuniones de la Cova Céltica de Coruña—y así se le conoció.

En cuanto a las fuentes, la celticidad de Pondal debe mucho más a James Macpherson que a John Smith, contra la creencia generalizada. La equivocación partió de la difusión de traducciones mixtas: “in southern Europe, Ossian was mostly known via combined translations of the two Ossians [Macpherson y Smith] and, therefore, Smith was more accessible to the Spanish audience, increasing his potential repercussion there” (Gaskill, 1994: 658) ²¹². Hay excepciones posibles, como el motivo del cisne (planteado en el epígrafe 2.3—“Cando jázan do cisne”), dado que en la traducción de 1867 de Christian aparece “cygne” seis veces, todas en evocación admirativa y esteticista; de ellas solamente dos provienen de Macpherson, una del Libro IV de *Fingal* y la otra al final de “Colna-Dona”, siendo de John Smith las restantes ²¹³; parece claro que Pondal se inspiró en sus poemas “Dargo” y “The Son of Dargo” para el suyo. La influencia del reverendo Smith pudo ser aquí más determinante que la de Macpherson, lo cual Pondal ignoraba al galleguizar el cisne como motivo céltico.

²⁰⁹ Véanse Canavaggio (2016), y Christoforidis y Kertesz (2019). Esta materia se aborda en el capítulo V.

²¹⁰ Montiel presenta una extensa lista, pero la mayoría son copias no literales (1974: 189-94). Véanse también Carballo (1981: 117 y 260-262), y Forcadela (1995: 568).

²¹¹ Con respecto a términos clave, en todo su repertorio Pondal utilizó “celta” con frecuencia, pero solo cuatro veces (más una) “Galicia”, lo cual sorprende (las exiguas alusiones a “Galicia” se detallan en el epígrafe 3.6). Por el contrario, Macpherson citó muchas veces Escocia, y apenas usó “Celt/Celtic”, probablemente porque en el siglo XVIII el mito celta apenas había arrancado en el imaginario literario de las islas. En estos detalles se advierte el signo de diferencia entre el escritor escocés y el gallego.

²¹² Véanse Gaskill (2004), y Muñoz (1976).

²¹³ Una en “Dargo” (un cisne moribundo tras ser herido por el cazador); otra en “Dargo, the Son of Druivel” (mismo motivo); la tercera en “Cuthon, the Son of Dargo”; y la última en “The Fall of Thura”.

Pese a las excepciones, Pondal construyó su trama literaria sobre el Ossián de James Macpherson, llegando a ser el autor ossiánico más relevante de la España del siglo XIX. En este sentido las opiniones sobre la superficialidad de su ossianismo por parte de Montiel y José Luis Varela, entre otros, requieren de una revisión; por ejemplo, Montiel afirmaba: “Eduardo Pondal hubiera sido el mismo poeta sin esa fe celtista y sin el influjo de los *Poemas de Ossián*” (1974: 201). Para Cores, en Pondal “el celtismo, el helenismo y otros revestimientos históricos son algo anecdótico y circunstancial, perfectamente transmutables unos por otros” (1986a: 117), abundando en la misma desestimación. Ciertamente hubo juicios distintos; una autoridad como Carballo sostenía que “Pondal é o último, e o mais brillante e orixinal, dos ossianistas espanhois” (1986: 50).

Como ya se ha indicado, el ossianismo de Pondal deriva de una traducción francesa de Paul Christian, que reunió las narraciones de Macpherson y Smith como pertenecientes a un único bardo Ossián. Después de leerlo, el “sueño celta” revivió en Pondal, con inmediata repercusión en su obra, siendo “El Gontón” el primer resultado tangible (1868a). El mismo año compuso el “Canto de las vírgenes celtas” (1868b), donde citó explícitamente el nombre de Ossián, en una traducción directa del pasaje inicial “Hija de la belleza” (*fille de la beauté*) de *Fingal III* (Pondal, 1868b; véase la Tabla 2 más abajo). Escribió los *Cantos Célticos* hacia 1869, y en 1874 dejó ver su fe en la ascendencia celta de Galicia, en una colaboración para el recién nacido *Diario de Santiago* (Pondal, 1874). Pero sus mayores homenajes a Ossián fueron los volúmenes *Rumores de los Pinos* (1877) y *Queixumes dos Pinos* (1886), que culminaron en *Os Pinos* (1890), los dos últimos en gallego. En estas obras, Pondal crea el personaje de Breogán como un etnotipo ossiánico en el proceso de construcción de la alteridad cultural gallega²¹⁴. No existe prueba alguna de su existencia, aunque la leyenda puede ser testimonio de las relaciones atlánticas gallegas, históricamente asociadas al asiduo tráfico comercial desde la cuenca mediterránea hasta la lejana Iberia y las islas del norte por parte de tartesios, fenicios, púnicos y griegos²¹⁵.

Breogán se convirtió en el héroe nacional de Galicia (véase el epígrafe 1.2). Dado que, según la leyenda milesia, sus descendientes ocuparon Irlanda y Escocia, Galicia

²¹⁴ “Ossianic ethnotype” es un concepto acuñado por Leerssen (2018).

²¹⁵ Véanse Pereira (2002) y Sainero (2013).

quedaba vinculada a los pueblos celtas del norte ²¹⁶. Había buenas razones para que Pondal actuase así:

Bergantiños era en Galicia o que Morven en Escocia. Breogán, o noso Fingal. Pero mentras a antiga epopeia irlandesa e os cantos gaélicos suministraron a Macpherson abundante nomes de heróis, Pondal non podía modificar o feito de que ningunha tradición épica celta se conservaba en Galicia. Non tiña ningunha saga á súa disposición que lle legara nomes heroicos. Non existía unha literatura nen unha tradición épica galega. ...

Non puido, pois, Pondal, por falla de material lexendario, intentar unha épica ao xeito de Macpherson. Limitóuse ás evocacións de heróis por el inventados, cujos nomes teñen en xeral orixe toponímica. (Carballo, 1981: 270-271 ²¹⁷)

Otros países europeos estaban en una situación similar, buscando iconos referenciales con que apuntalar la condición nacional, para lo cual el modelo ossiánico era idóneo (Villares, 2015) ²¹⁸. Con la Ilustración francesa y nueva filosofía como telón de fondo: “in Scotland a young Highland schoolmaster, James Macpherson, was quick to grasp the Rousseauistic mood of the times” (Manning, 1982: 39). Así, el contexto fue clave para el éxito de Ossián, una réplica a su momento histórico pese a la falsedad de base: “Macpherson’s work was eagerly accepted because it agreed so well with Enlightenment ideas about primitive societies and because it fulfilled a genuine need” (Bertipaglia, 2001: 135). La imagen de Ossián fue la del “wise prophet ... perfect for the Romantic period ... an isolated genius”; sobre todo “Ossian commanded the perennial fascination of the self-exiled Romantic, enduring a perceived exclusion from Paradise” (136), faceta que captó perfectamente Pondal.

El ambiguo misticismo del mito celta es claramente visible en esta literatura, con propensión al pulido y supresión de toda “fealdad” que pueda deslucir el retrato estilizado de los antiguos mitos, y con una “incomprensible falta de crudeza primitiva en unos poemas que se presentaban como gestados en el siglo III de nuestra era” (Catena, 1948: 66). En su monumental clásico, Van Tieghem llevó a cabo un estudio de la leyenda de

²¹⁶ Al margen de que se trata de textos no historiográficos, recientemente se ha demostrado que en la población de las “Celtic Nations” no hay vínculo genético común (Leslie et al., 2015). En relación a la genética gallega, merece atención el testimonio del profesor Carracedo (Hermida, 2011).

²¹⁷ Bergantiños es la región gallega a la que pertenece Ponteceso.

²¹⁸ La propia Escocia se encontró un siglo antes con el dilema de escribir la epopeya nacional o “descubrirla”, como señala Ruthven (2001: 9). Esto último es lo que llevó a cabo Macpherson, presionado por el influyente Hugh Blair y otros protonacionalistas escoceses que estaban muy interesados en que publicara los poemas ossiánicos. Llegaron a pagarle un viaje por las Highlands para que completara su trabajo de recopilación.

Dar-Thula, cuya raíz tradicional era mucho más áspera que el relato embellecido de Macpherson:

En somme, ce que ces poèmes nous apprennent de l’histoire et des moeurs de l’Ecosse ancienne est absolument nul: confusion des noms, suppression du détail exact, remplissage sentimental, tout concourt à ne situer le poème ni dans le temps ni dans l’espace. On en a la preuve, entre autres, en confrontant avec le *Dar-thula* de Macpherson la traduction que D’Arbois a donnée du poème authentique. Il y a dans ce dernier une femme grosse, un veau égorgé dont un corbeau boit le sang, une génisse qui va au taureau, etc. Ces grossièretés sont remplacées par des paysages, des apostrophes à la lune, des réflexions philosophiques ou sentimentales. (1917, vol. I: 94)

Pondal trasladó la misma filosofía al espacio gallego, que así pasó a ser un similar cuento de hadas, eliminando la crudeza y miseria de su tiempo: “Pondal é un aristócrata. Pertece a unha familia fidalga, e se no banquete de Conxo decrara liquidadas as distincións sociás, pasada a fervenza progresista dos seus anos mozos, a súa actitude será sempre a dun prócer” (Carballo, 1981: 253). Como señala Carballo, en el tono solemne, acompasado y grave de su poesía late una concepción aristocrática del arte y la vida: “refuxiado no seu mundo superior, enviaba de cando en cando mensaxes á terra” (339²¹⁹).

En las islas británicas la controversia arreció con los años y penetró en el campo de la política. El principal detractor, Samuel Johnson, veía en Ossian “another proof of Scotch conspiracy” (citado en Manning, 1982: 44; véase Kiernan, 1993). Burlas e insultos se multiplicaron. Johnson viajó a las Highland para arremeter con más ahinco contra Macpherson y su Ossian, y escribió en 1775 que: “the bard [is] a barbarian among barbarians”, dudando irónicamente “if the ancient Scots could even count to six” (citado en Moulton, 2005: 17). EL hecho es que paralelamente al prestigio que logró el ossianismo, la imagen de una Escocia embrutecida estaba asumida por los propios escoceses, o eso se desprende de la colección de *pibroch* (repertorio de gaita) del gaitero y fabricante Donald MacDonald, en cuyo prefacio se refería a la *Highland Bagpipe* como

²¹⁹ La miseria en Galicia podía llegar a ser extrema (véase el epígrafe 4.1). En su viaje a la región, Pérez Nieva asistió a la romería de San Roque, en Vigo, alrededor de 1895, donde se encontró el siguiente escenario: “óyense ecos dolientes de imploración ... por compacta turba de menesterosos ... La miseria de zurrón no ha producido nunca mayores monstruosidades. Espanta considerar hasta dónde llega el organismo, cuando se descompone. En el pelotón que nos rodea y que habría hecho las delicias de Goya hay todo un poema de llagas y lisiaduras. También lo deforme tiene su epopeya. Cojos de las dos piernas, mancos de ambas manos, atacados de lepra, de elefantiasis, cráneos macrocéfalos, getas con lupus” (2005 [1900]: 54). Como detalles anecdóticos que contrastan con la imagen estereotipada de la romería gallega, la gente no vestía el traje regional, y no sabía bailar la muñeira (costumbres que los nuevos géneros y modas empezaban a arrinconar).

“this wild instrument”, “not the gentlest of instruments”, mencionando también “the wild Melodies of his wilder Country” (1812: 3-4). Todo un Robert Louis Stevenson, en un ensayo de 1882, sostenía que “no se puede mantener a los hombres, *ni siquiera a los escoceses*, fuera de la discusión moral o teológica” (2005: 78; nuestra cursiva ²²⁰); de hecho Stevenson cambió su apellido escocés Lewis por Louis. El célebre filósofo edimburgués David Hume (paradójicamente uno de los principales impulsores del ossianismo) albergaba un notable escepticismo acerca de la tradición oral de las Highland, afirmando que sus compatriotas constituían: “the rudest, perhaps, of all European Nations, the most necessitous, the most turbulent, and the most unsettled” (citado en Porter, 2001: 414).

En Galicia la marginalidad y desprecio, tanto internos como exteriores, fueron una lacra histórica. Adicionalmente, una laguna sensible fue la puramente lingüística, al faltar un gallego literario asentado. Respecto del período medieval (quizás la edad de oro de la cultura gallega), Álvarez Ruiz sostiene que los escritores del *Rexurdimento* carecieron de raíces “gallegas”, porque no las había y no se conocían aún los cancioneros medievales. De ahí que partieran con un importante déficit para desarrollar su labor creativa:

En 1863 ... se publica el libro fundacional de nuestra literatura, *Cantares gallegos*, de Rosalía de Castro. Diez años anterior, de 1853, es *A gaita gallega*, de Xoán Manuel Pintos, pero este es un volumen misceláneo, no enteramente escrito en gallego. Naturalmente que el gallego ... fue una lengua de cultura en la Edad Media (ejemplo de ello son las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X el Sabio, y nuestros tres cancioneros profanos). Pero cuando se inicia el *Rexurdimento* ninguno de estos cancioneros estaba editado y se había perdido, incluso, la memoria de esta tradición. Los escritores del *Rexurdimento* –y esta es otra de sus proezas– escriben sin conciencia de su tradición cultural. Ninguno de ellos había leído ni conocía los cancioneros medievales. (2018: 398; véase González Louzao, 2000)

Pardo Bazán aludía a los trovadores gallegos con nostalgia, pero en términos de olvido y leyenda (1888). De la pobreza de la literatura gallega en los llamados *séculos oscuros* ²²¹ afirmaba Risco en 1927 que “non temos clásicos atrás de nós. Os Precursores ... tiñan

²²⁰ *You can keep no men long, nor Scotsmen at all, off moral or theological discussion*. La frase procede de un ensayo titulado “Conversación y conversadores”, que se publicó en dos partes en abril y agosto de 1882 en *Cornhill Magazine*, y se recogió después en *Memories and Portraits* (1887).

²²¹ Siglos oscuros: etapa de decadencia de Galicia que contrasta con el esplendor medieval; abarca los siglos XVI al XVIII.

moito de primitivos ... O período clásico por escelencia—do século XV ó XIX—foi estéril pr’as nosas letras”. De los cancioneros medievales, proseguía Risco, “somentes hoxe principiamos a asimilarnos” (citado en López Fernández, 1992: 43). Sin embargo no es sencillo zanjar la cuestión. Aunque el Pergamino Vindel—con las cantigas de Martín Códax—no se localizó hasta 1914, en la década de 1880 ya se habían descubierto los principales cancioneros, si bien llevó tiempo estudiar y divulgar sus contenidos. Del *Cancionero de Ajuda* las primeras ediciones completas datan de 1823 y 1849, aunque la edición clásica es la realizada por Carolina Michaëlis de Vasconcellos en 1904. En 1886 Antonio de la Iglesia (hermano de Francisco, el autor de varias letras musicadas por Veiga) publicó los tres volúmenes de *El idioma gallego. Su antigüedad y vida* (Iglesia, 1886), que recogían bastante literatura medieval gallega, parte de ella sacada del *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* publicado en Portugal en 1878 por Teófilo Braga²²². De modo que Pondal, quien celebró mucho la publicación de Iglesia, sí conoció al menos parte de estos históricos cancioneros, aunque posiblemente tarde. López matizaba que “nunca houbo unha desconexión total do mundo cultural galego a respecto da investigación e difusión da lírica cancioneril” (1992: 44), y que las gramáticas al uso en tiempos de Pondal fueron las de Mirás (1864), Cuveiro Piñol (1868), Saco Arce (1868) y algo más tarde la de Marcial Valladares (1892; publicada en 1970), todas ellas redactadas en castellano (López Fernández, 2016²²³).

En un interesante trabajo, el filólogo Andrés Pociña, basándose en una cantiga portuguesa, sostiene que hacer hablar a los pinos es un “recurso ... antiguo en la lírica gallego-portuguesa”. Se refiere a la canción de amigo del prolífico rey trovador Dinis de Portugal, “Ai flores, ai flores do verde pino”, en que se establece un diálogo entre la amada y los pinos (2007: 224). Ella pregunta ansiosa por el amado y los árboles la responden. Pociña sugiere que el motivo pondaliano de los pinos parlantes podría provenir de esta cantiga:

Pondal vivió en plena época de redescubrimiento de la Literatura Gallego-Portuguesa Medieval. Además, se puede asegurar que nuestro vate estaba al tanto de los avances filológicos que, en relación con dicha Literatura, se iban efectuando en esta época. (225)

²²² *O cancionero portuguez da Vaticana*. En esta materia es recomendable la lectura de los trabajos especializados de Mariña Arbor Aldea; véase también Monteagudo (2021).

²²³ Sobre el idioma gallego en tiempos de Pondal, véase Mariño (1998).

Pero matiza que no es posible la certeza: “no nos atrevemos, hoy por hoy, a hacer ninguna afirmación al respecto” (225). Esta cantiga aparece en el cancionero de la Biblioteca de Lisboa (nº 568) y de la Vaticana (nº 171). El segundo fue publicado por vez primera en 1847 (edición parcial) y primera edición diplomática completa en 1875 (por Ernesto Monaci). El de Lisboa en edición parcial diplomática en 1880 ²²⁴. Por fechas es posible que llegasen “a tiempo” de tener algún eco en Pondal, pero resulta bastante improbable, dado que *Rumores de los Pinos* es de 1877, con los pinos ya como protagonistas. Es cierto que no serán pinos animados hasta el himno (en Queixumes se “quejan”, sin interactuar con esa claridad), pero Pondal fue más allá de un sencillo diálogo (sin restar interés a esta cantiga) para construir un texto y contenido de gran complejidad. En todo caso Pociña confirma el conocimiento de Pondal de algunos repertorios medievales:

Sí sabemos, con total certeza, que Pondal conoció la edición de la *Crónica Troiana* medieval en gallego, debida a los cuidados de Martínez Salazar, quien la publicó en 1900 ... porque Pondal le dedicó unos versos, aquéllos que empiezan “Esa Crónica Troiana”. (2007: 225 ²²⁵)

En suma, cabe en lo posible que Pondal conociese la cantiga de Dinis y pudiera haberle inspirado en alguna medida, pero la elección del pino como eje central de su poesía es anterior. Adicionalmente, Carballo Calero descartaba la influencia medieval en Pondal (1981: 284).

En conjunto, en el siglo XIX el gallego literario estaba por hacerse; apenas había precedentes y tampoco normativa, al faltar una Academia Gallega que la instaurase. Ello contribuyó a las licencias e invenciones pondalianas, y a que recurriera a fuentes externas para cimentar su obra. Puede sopesarse también que el vaciado de signos locales fuera consecuencia de su falta de fe en el hecho diferencial gallego, y por ello se inspirase en los personajes y ficciones importados de Escocia, Irlanda, Oriente Medio, Grecia o Portugal (véase el epígrafe 3.6). El resultado podría calificarse de metafórica *diglosia cultural*, al escindirse en dos ramas no sólo el idioma de base sino todo el edificio de la cultura e historia de Galicia.

²²⁴ Datos de Andrés Pociña López, en comunicación personal, octubre de 2022. Citado con permiso.

²²⁵ Sin duda, el poema de la *Crónica Troiana* (Pondal, 2001: 72)—uno más de fraternidad con Portugal—deja entrever que Pondal conocía este extenso código del siglo XIV. Pero la *Crónica Troiana* se publicó después de 1886, y Pociña señala que Pondal la leyó en la edición de Salazar en 1900, por lo que nada pudo afectar a *Os Pinos* ni obras anteriores.

3.3 El Ossián de Pondal

Ya se ha indicado que la mayor influencia ossiánica en Pondal vino de James Macpherson. En concreto hemos localizado una acusada huella de estos poemas del escocés, a nuestro juicio en el orden escalonado que sigue (el número indica la posición en la edición francesa de Christian):

- “Carthon” ————— 16
- *Fingal* (los seis libros) ——— 1
- “The Songs of Selma” ——— 8
- “Carric-Thura” ————— 7
- “Comala” ————— 2
- “The Battle of Lora” ——— 5

La impresión es que Pondal se sintió especialmente atraído por los primeros relatos ²²⁶. Un análisis detallado también revela que Pondal integró más elementos de los comienzos (especialmente) y finales de esos capítulos iniciales. Por ejemplo, hay una proyección directa de las primeras líneas de cada uno de los seis libros de *Fingal*, el capítulo que abre el volumen de Christian, *Ossian, barde du IIIe siècle*.

El libro que utilizó Pondal es un revelador documento histórico. Al morir, fue enviado a la Sociedad Económica de Amigos del País en Santiago, y de allí, sin sello, en torno a 1920, a la Biblioteca Pública de Santiago de Compostela, que era la universitaria, actualmente Xeral. Tiene un tamaño de 18’6 x 13 centímetros; la edición es algo tosca y bastante voluminosa, con cubierta en tela verde. No contiene una sola nota ni subrayado, pero muestra manchas de humedad y un fuerte desgaste, especialmente en algunas partes, como el inicio de varios poemas y el estudio crítico inicial. La página inicial está suelta, y se observan restos de cola para pegado de hojas y lomo, prueba de que tuvo mucho uso (Figura 7).

²²⁶ Esto podría ayudar a explicar por qué Smith tuvo menos influencia en el escritor gallego (sus cuentos son los últimos catorce del volumen de Christian, números 26 a 39). En el “Étude Critique” que abre el volumen en 1867, Christian analizaba la labor de Macpherson (“Mac-Pherson”). A Smith lo citaba como otro importante recopilador que respaldó al anterior, dando por auténticos los catorce poemas de las *Galic Antiquities*, aunque por alguna razón Christian dejó fuera del título a Smith, y tampoco lo nombra en los poemas finales, que son suyos (XV-XVI). El francés elogiaba a ambos por la labor de recopilación y edición crítica, pero manteniendo a Ossián como autor, poeta y guerrero heroico. Macpherson figura en todo momento como un experto en Ossián, sin sobrepasar este umbral; realmente esa es la imagen que el escritor escocés quiso transmitir, y que fue aceptada por mucha gente durante un siglo. Es interesante que Christian distingue bien las grandes diferencias de estilo entre uno y otro Ossián, aunque defiende su validez por igual (XV).

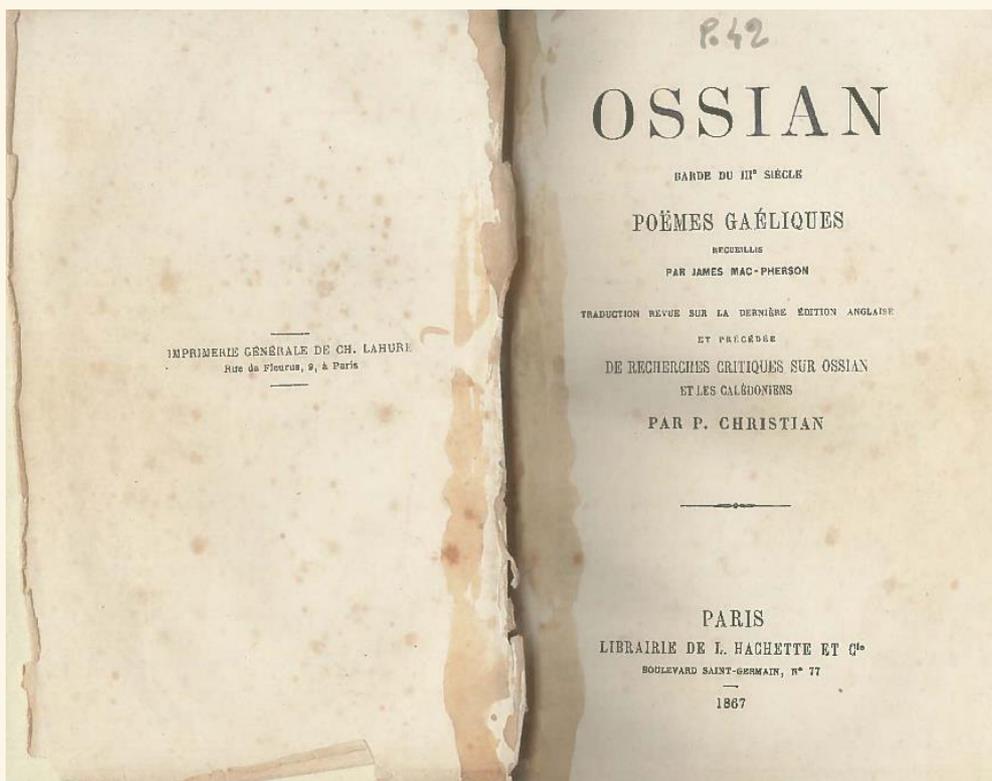


Figura 7. Portada interior del libro de Christian que poseía Pondal.
Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela. Signatura RSE 4922.

La página 167 es el inicio de “Carthon”, el poema que contiene en esencia el himno de Galicia (véase el epígrafe 3.4); esta y las hojas vecinas muestran bordes mojados, motas oscuras, y un gran desgaste. En la imagen se puede apreciar el deterioro, en buena lógica por el uso de Pondal, ya que la mayor parte del libro está en mejor estado (Figura 8). También es indicativo que toda la parte final del libro (con los poemas de Smith) apenas está desgastada. En cambio, el estudio crítico inicial muestra un manejo intensivo, lo que apunta a que Pondal no sólo buscaba una inspiración literaria, sino reforzarla con un adecuado soporte científico (lo fuese o no). El principio de *Fingal*, libro I, no tiene apenas signos de deterioro, pero sí se ven las páginas más abiertas, como fruto de la presión ²²⁷.

²²⁷ Análisis realizado con la importante colaboración de Almudena Quintáns, bibliotecaria de la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela (septiembre de 2022).

CARTHON.

Clessamor, fils de Thaddu et frère de Morna, mère de Fingal, fut jeté par une tempête à Balclutha, ville des bords du Clyde, appartenant à une colonie de Bretons. Reuthamir, le plus riche de la ville, le reçut chez lui, et lui donna en mariage Moïna, sa fille unique. Un Breton, nommé Reuda, épris des charmes de Moïna, insulta Clessamor. Les deux rivaux se battirent. Reuda fut tué. Mais les Bretons forcèrent Clessamor de s'enfuir et de se retirer à Morven auprès de Comhal, père de Fingal. Moïna donna le jour à un fils, et mourut peu de temps après. Reuthamir appela cet enfant Carthon, c'est-à-dire *murmure des vagues*, en mémoire de la tempête qui avait jeté Clessamor à Balclutha. Carthon avait trois ans, lorsque Comhal, dans une guerre contre les Bretons, brûla Balclutha. Carthon fut sauvé du carnage. Sa nourrice se réfugia avec lui dans une province de la Grande-Bretagne. Lorsqu'il fut sorti de l'enfance, il résolut de venger les malheurs de sa patrie sur la postérité de Comhal, et vint, avec une petite armée de Bretons, attaquer Fingal. Voilà où commence l'action du poème. Clessamor est au nombre des guerriers de Fingal; Carthon, son fils, est à la tête de Bretons; ils ne se connaissent point, et combattent l'un contre l'autre.

Splendeurs des siècles passés, gloire des héros décédés, revivez dans mes chants!

Le murmure de tes ruisseaux, ô Lora, rappelle la mémoire des jours qui ne sont plus. Le frémissement de tes forêts, ô Germallat, est doux à mon oreille comme le bruit de cent harpes.

Malvina, ne vois-tu pas ce rocher couronné de bruyères? Trois vieux pins se détachent de son front sourcilleux, et à ses pieds s'étend une vallée verte.

Là brille la fleur de la montagne: elle balance sa tête au souffle des zéphyrs; là croît le chardon solitaire, dont la chevelure blanchie est le jouet des vents.

Deux pierres, à moitié cachées sous la terre, montrent leurs têtes couvertes de mousse¹; le chevreuil de la montagne s'enfuit à l'aspect du fantôme qui garde ce lieu sacré.

1. On croyait que les animaux voyaient les ombres des morts. Aujourd'hui encore, dans les montagnes d'Écosse, lorsqu'un animal tressaille subite-

Figura 8. Inicio de “Carthon” en el libro de Christian que poseía Pondal. Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela. Signatura RSE 4922.

Es importante destacar que, además de algunas coincidencias entre Escocia y Galicia²²⁸, y de su común admiración hacia Homero y rechazo de la ambición romana, probablemente hubo una afinidad personal entre Macpherson y Pondal. El gallego era áspero, misantrópico y prefería las imágenes vigorosas y dramáticas para la poesía—ya fuera lírica o épica—como el robusto y alto pino:

Non quería, como bon “parnasiano”, cair no tópic baldeiro nen facer unha páxina feble ou chorosa. Díxoo moitas veces. Dunha banda: “e pois eu aborrezo os vulgares propósitos”: doutra, “non lle cantes cantos brandos pra

²²⁸ En el imaginario colectivo pan-céltico, el hermanamiento de ambas regiones se da por sentado como parte de una etnogénesis compartida, a pesar de las evidencias. Pueden alegarse algunos elementos comunes, como el paisaje verde y lluvioso, el hábitat disperso, la secular dependencia del sector primario, la riqueza del patrimonio cultural, el atlantismo, la condición periférica lejos de la capital respectiva (Londres y Madrid), y una conciencia emergente de recuperación histórica. Pero no fue hasta los primeros renacimientos celtas que estos elementos comenzaron a ser asumidos como un destino cultural común. Desarrollar estas cuestiones requeriría bastante espacio; véase por ejemplo Kernalegenn (2016).

adormecer o rapaz”. E o afincaría no propio himno, “Estima non se alcanza - cun vil xemido brando”. (Filgueira, 1991: 16-17 ²²⁹)

En su comparación del lenguaje de los tres grandes poetas gallegos del *Rexurdimento*, para Cabanillas el gallego de Rosalía era “dulcemente eufónico, aunque muy castellanizado, de las riberas del Sar y del Sarela y de los valles más cercanos al mar, regados por el Ulla”. El de Curros sería el “onomatopéyico, recio y viril de los campos orensanos”, y el de Pondal “neblinoso, rudo y evocador de la costa brava y la tierra de Xallas” (1929: 14). Pociña describe a este último como “un poeta aristocrático, rudo, esforzado y exigente” (2007: 222). El temperamento de John Smith era bien distinto:

By comparison with Macpherson Smith tends to accentuate the tender as against the heroic, his pathos is gentler, his sentimentality sweeter, the love interest more pronounced. As Van Tieghem observes, his poetry displays a more personal, already quite romantic melancholy. (Gaskill, 2004: 18)

De ahí que a Pondal posiblemente le atrajera menos, aunque ya vimos una excepción en el motivo del cisne.

Pondal tomó mucho de Macpherson, los clásicos y el Antiguo Testamento (especialmente de los Salmos), pero Macpherson también estaba muy influido por Homero, la Biblia y otros clásicos ²³⁰. De este modo en Pondal confluyeron, por diferentes vías, importantes tradiciones literarias, lo que explica que el estilo de Macpherson pudiera resultarle familiar, al margen de la analogía de caracteres. Pueden citarse varias coincidencias más: ambos tuvieron poderosos padrinos literarios (Hugh Blair y Manuel Murguía) y fueron tanto depositarios como divulgadores de intereses nacionalistas, participando en foros específicos (el Poker Club y la Cova Céltica). Ambos vivieron en un contexto histórico pos-traumático (Culloden 1746 y Carral 1846), coincidente con los ecos de la Ilustración e incipiente revolución industrial, lo que les hizo combinar el discurso constructivista con el fantástico universo celta. Como resultado de su labor y trayectoria personal, los dos escritores fueron canonizados como paradigmas del ser escocés/gallego y símbolos de la libertad del país frente a la opresión central. En cierta medida practicaron lo que más tarde se conocería como “resistencia cultural”, aunque fue significativo su manifiesto apoyo paralelo a la corona inglesa/española respectiva en sus guerras coloniales y política centralizadora. También coinciden en que ambos fueron

²²⁹ Filgueira cita la novena estrofa de *Os Pinos*, versos 1-2.

²³⁰ Mitchell muestra cómo Macpherson copió directamente pasajes de *La Ilíada* (1999: 161).

excelentes poetas, aunque los méritos literarios no siempre sean la faceta que más se valora en ellos.

Pese a la deuda, Pondal no fue un obediente espejo de James Macpherson. Desarrolló una particular interpretación del ossianismo, y existen diferencias estilísticas relevantes entre ambos autores:

[Os] procedementos; dos poemas refundidos por Macpherson e os de Pondal son ben diferentes. Nos poemas gaélicos hai dramatización literaria, grandes escenas sosteñidas, todo o longo traballo da sensibilidade sistematizada ... En Pondal a impresión rápida, certa, evocadora e xusta c'unha xusteza que franquea o espírito o escaio e o drama que o poeta esdeñou escribir. (Otero, 1931a: 141)

Otra divergencia importante proviene del tratamiento de fuentes nativas en cada caso. En Macpherson, la “traducción” partió de la cultura oral gaélica, desarrollando una metodología de trabajo de campo innovadora para su tiempo y haciendo de las canciones y leyendas de las Highlands un producto comercializable:

[Macpherson] draws on first hand experience ..., but skillfully emphasizes elements that would appeal to a non-Gaelic audience. In so doing, incidentally, he contributed to the foundations of mist-laden Celticism exploited so fully by Yeats and his contemporaries, and latterly by today's music industry in the marketing of misrepresented “Celtic” music. (McKean, 2001: 458 ²³¹)

Por el contrario, Pondal, en su afán de liminalidad, ignoró muchos componentes de su propia herencia cultural y adoptó el universo celta en la búsqueda de una semiología nueva ²³². Su abstracción de Galicia es tal que nunca describe a Breogán, quien jamás participa en los acontecimientos de los poemas, y esta constituye otra diferencia significativa con el Ossian de Macpherson. Breogán es una esencia, fundamental como patriarca de Galicia, pero limitado a modificar los sustantivos que redime sucesivamente en *Os Pinos* (“tierra, arpas, hijas ... de Breogán” ²³³).

La cuestión del nacionalismo en el Ossian de Macpherson es compleja, y esa multiplicidad de factores está presente en Pondal. En el siglo XVIII Escocia experimentó

²³¹ No es una coincidencia que a finales del siglo XVIII en Irlanda y Escocia se fundasen festivales de arpa y gaita, y se publicaron estudios y colecciones pioneras de la música popular.

²³² Se puede aventurar que con Macpherson la *baja* cultura ascendió a *alta* cultura, mientras que Pondal partió en todo momento de la segunda sin acercarse a la primera en momento alguno.

²³³ Final de las estrofas 5, 7 y 8 respectivamente. Véase Forcadela, 1995: 91-92.

el momento más traumático de su historia, con el alzamiento jacobita y la batalla de Culloden (1746), donde fue derrotada por las tropas inglesas y vio esfumarse toda aspiración a la independencia, pues Londres impuso una férrea sumisión. El ossianismo fue inicialmente un intento de dar un vuelco al desolador panorama, “una tentativa desesperada de preencher um vazio causado, primeiramente, pelo Ato de União dos Paramentos, de 1707, e, depois, pelas medidas tomadas por Londres por ocasião da vitória sobre o Levante Jacobita de 1745” (Rhys, 2012: 103). Por una parte desarrolló “a highly romanticised image of Scotland”—favorable a los argumentos diferenciales—y se enfrentó a la “Scottophobia” inglesa tras la insurrección (Worth, 2012: 4) ²³⁴. En ese sentido el Ossián de Macpherson fue un texto “político-cultural” nacido en “tiempos de violencia” (Macdonald, 2020: 3; inglés original); de hecho siendo un niño de 10 años debió ver la retirada de las tropas jacobitas tras la derrota de Culloden (4). Pero hay asimismo en Macpherson claros signos de *Anglicization* en sus creaciones literarias, por paradójico que resulte. La razón estriba en que Ossián tuvo una enorme repercusión en Inglaterra no por mero interés literario y sociológico: “Ossianism was a phenomenon that transcended its literary boundaries and impacted the wider world of culture, social relations and national identity in eighteenth-century Britain” (Worth, 2012: 5). El impacto se debió a que Macpherson concibió y escribió su obra ossiánica en inglés—y no en gaélico—para una audiencia *inglesa*; de hecho terminó por vivir en Londres, trabajar para la corona y apoyar decididamente el colonialismo británico en América ²³⁵. Cuando falleció en 1796, fue enterrado en la Abadía de Westminster por deseo propio. Por estos motivos Mitchell considera dudoso el compromiso de Macpherson hacia Escocia, y sugiere que mantuvo algo más que simpatía hacia la corona británica (1999). Hay argumentos adicionales; Worth, apoyándose en O’Farrell (2000), observa un sutil matiz en el arpa ossiánica, que tendría connotaciones pro-británicas:

Prior to the 1760s the harp was predominantly an Irish symbol, but it did not carry the connotations of nationalism that it was later to signify. Instead, the crowned harp had been used by Henry VIII on coinage and by Elizabeth I as the official royal crest of Ireland. It was not until the United Irishmen removed

²³⁴ Además de la autoafirmación nacional que conlleva en términos literarios directos, cabe plantearse el ossianismo inicial, en alguna medida y a escala interna de las islas, como una réplica criptopolítica a la proclamación de omnipotencia británica contenida en los oratorios de Handel, cuyo mensaje real—mediante la exégesis del Antiguo Testamento—constituiría un enaltecimiento implícito de los gobernantes ingleses (Lajosi, 2008: 48).

²³⁵ En su opúsculo *The Rights of Great Britain Asserted against the Claims of America* (1775).

the crown in the 1790s that the harp became a prominent symbol of Irish nationalism. (Worth, 2012: 41)

Worth razona que el uso del arpa ossiánica conllevó “the dual benefit of providing a uniquely Celtic symbol (albeit one largely lifted from Ireland) whilst simultaneously appearing to express loyalty to the crown” (41). Es decir, Macpherson manejó en el icono del arpa una doble semántica política. Este episodio comenzó cuando Enrique VIII utilizó el arpa en 1534 como símbolo de su reinado en Irlanda, acuñando monedas con este motivo. Su hija, la reina Isabel I de Inglaterra hizo del arpa con corona “the official crest of Ireland” (O’Farrell, 2000). El arpa fue re-adoptada por la asociación insurgente United Irishmen pero muy a finales del siglo XVIII; como dice Worth: “it was not until the United Irishmen removed the crown in the 1790s that the harp became a prominent symbol of Irish nationalism” (2012: 41). La fecha es reveladora: cuando Macpherson publicó los poemas de Ossián, en Irlanda todavía se usaba la moneda de arpa irlandesa representando al rey de Inglaterra, por lo que la tesis de Worth es perfectamente plausible²³⁶. En tal caso Macpherson habría creado intencionalmente un Ossián anglófilo, en el extremo contrario de su teórico significado. La consonancia con el caso de Pondal y el sesgo hispanizante se sugiere por sí sola. Ambos constituyeron fenómenos de bicefalia política, o al menos de fusión literaria con la respectiva nación-Estado de referencia.

3.4 Comparación de textos

Para mostrar mejor el proceso de migración del inglés de Macpherson al gallego de Pondal a través del francés de Christian, hemos elaborado unas tablas comparativas en correspondencia horizontal donde se pueden apreciar con detalle los factores más relevantes de la ossianización de Galicia en la poesía de Pondal tras su “conversión” en 1868 (Campos, 2023). Ese año escribió el “Canto de las vírgenes celtas” (Pondal, 1868b), cuyo encabezamiento consistió en una traducción literal de un pasaje del tercer libro de *Fingal* en la versión de Christian (Tabla 2). Ossian aparece bajo los encabezados como el autor; fue la primera y casi única vez que Pondal mencionó su nombre textualmente²³⁷.

²³⁶ La batalla del arpa como símbolo del nacionalismo irlandés versus colonialismo inglés tendría más episodios en el futuro; de hecho, el actual escudo nacional de Irlanda es un arpa.

²³⁷ La segunda y última tuvo lugar en *Rumores de los Pinos* (1877), en el título del poema “El Recuerdo de la Pátria (Sobre motivos de Ossián)”. Esta radical parquedad con el personaje central de todo el ciclo revela el orgullo creativo de Pondal, quien siempre se mostró reacio a cualquier imitación literal. El contraste es patente con un autor tan emblemático del ossianismo europeo como Goethe, quien en *Las Penas del Joven Werther* (1774) citó asiduamente a Ossián en un momento central de la narración (Murphy, 1998).

Formalmente, a simple vista se observa cómo Christian tiende a ornamentar el texto; Macpherson es, a pesar de su exuberancia, más conciso ²³⁸. Este hecho influyó en la riqueza de imágenes de Pondal. En su transferencia al español, cada palabra, así como la puntuación, se basan en la versión francesa. Podemos concluir que, en este primer período de influencia, Pondal practicó un ossianismo afrancesado, aunque en este caso se trataba de una copia literal. Sin embargo, el hecho de no manejar los originales ingleses le impidió acceder a la riqueza y matices intrínsecos del idioma. Por ejemplo, para una de las palabras cruciales adoptadas de Ossian, *pine*, Pondal se limitó al francés *sapin/pin*, perdiendo, en consecuencia, el significado adicional ocasionalmente utilizado por Macpherson (con el verbo *to pine*, languidecer; Peers, 1925) ²³⁹. También desaparece la intencionalidad política del arpa, como hemos visto, que sin duda pasó desapercibida tanto para Christian como para Pondal. El gallego continuó trabajando sobre la misma base francesa en el futuro, pero en lugar de traducciones literales, emprendió la fundamental tarea de “galleguizar” a Ossian o, para ser más precisos, “ossianizar” Galicia, en busca de un metarrelato destinado a fundamentar sus aspiraciones nacionalistas como país libre y orgulloso de sí mismo.

Tabla 2. *Fingal*, Libro III

| Macpherson 1773 (1762), vol. I: 76 | Christian 1867: 34 | Pondal 1868b. Encabezamiento del “Canto de las vírgenes celtas” |
|---|---|--|
| <p>“Daughter of beauty,” calm I said, “what sigh is in thy breast? Can I, young as I am, defend thee, daughter of the sea? My sword is not unmatched in war, but dauntless is my heart”.</p> | <p>Fille de la beauté, lui dis-je avec amour, pourquoi pleures-tu? Puis-je te protéger, puis-je te défendre, ó vierge de la mer? Mon glaive peut voler en éclats sur le bouclier d’un ennemi; mais mon cœur n’a point de rival.</p> | <p>Hija de la belleza, díjale con amor, ¿por qué lloras tú? ¿Puedo yo protegerte, puedo yo defenderte, oh virgen del mar? Mi espada puede volar en astillas sobre el escudo de un enemigo; pero mi corazón no tiene rival.</p> |

Un término interesante original en *Os Pinos* y posteriormente modificado era “clan”; aparecía en la segunda estrofa, cuarto verso: “e valeroso clan”, que no “chan”. La palabra “clan”, del irlandés antiguo, fue la empleada por Pondal, y al ser cambiada perdió el significado. En el Ossian inglés/francés es un término que refuerza la noción de una

²³⁸ Leyendo las traducciones de Ossian a diversos idiomas, se comprueba hasta qué punto los autores actuaron con un amplio margen de libertad, introduciendo cuantos cambios les pareció oportuno.

²³⁹ Este no fue un problema exclusivo de Pondal, porque otros literatos accedieron a Ossian a través de una traducción. Tal fue el caso del finlandés (nacido sueco) Johan Henric Kellgren (1751–95), quien se basó en la versión francesa de Diderot y Suard (Macdonald, 2020: 6-7).

Escocia basada en el “clan” gaélico regido por un guerrero. McInerney sostiene que los trabajos de Macpherson respondieron a “notions of the Gaelic Scots as a distinct ‘race’ on the island of Britain”, en particular merced a “the role of clan chieftdom in the construction of Highland race” (2017: 222). Todo ello no es óbice para que apenas aparezca en Ossian; Pondal debió adoptarlo en una etapa anterior.

La Tabla 3 es importante para comprender la deuda del himno gallego con Macpherson; compara el comienzo en inglés y francés de “Carthon” con *Os Pinos* y *Queixumes dos Pinos*. Hemos marcado en negrita los pasajes comunes a los tres textos, para resaltar cómo Pondal reelaboró la fuente, y hemos subrayado las adiciones de Christian incorporadas al gallego (no presentes en Macpherson). “Carthon” fue crucial para el devenir literario de Pondal, el poema que más influyó en su pensamiento estético, como apuntábamos más arriba. Se trata de un himno atribuido al mismo Ossian; comienza y termina con la exclamación “A tale of the times of old!” (característica de Macpherson) y consiste en una narración épica, repleta de guerra, amor, personajes mitológicos y carácter animista, elementos todos ellos idóneos para inspirar al escritor de Ponteceso. Uno por uno, los motivos clave de estas primeras líneas (en francés) quedaron reflejados en *Os Pinos*. Aunque la reelaboración de Pondal es sustantiva, “Carthon” contiene en sí mismo el himno de Galicia.

Obsérvese cómo Pondal elimina la “e” inicial de “esplendor”, que existe tanto en castellano como en gallego, con el propósito de acentuar la resonancia del sonido “s” del francés. El término proviene exclusivamente de Christian, ya que Macpherson no lo usó²⁴⁰. La locución *bards futurs* (*Bard of the times to come!*) no aparece hasta la mitad de la narración y, pese al plural, Pondal está más cerca de Macpherson que de Christian (*bardos das edades*), aunque este último emplea en otros pasajes bien *bards des temps anciens*, bien *bards des temps passés*. Sin embargo, no es descabellado pensar que existan en el texto pondaliano interferencias procedentes de una fuente distinta. Este punto es relevante; Carballo sugiere que Pondal accedió a otras obras celtas, como *Les bardes bretons, poème du VI siècle* de Theodor H. de La Villemarqué, publicado por primera vez por Renouard en París, 1850 (Carballo, 1981: 258-259²⁴¹).

²⁴⁰ “Pondal usa, e inda abusa, das elisións violentas, producindo consoantes líquidas que o galego refusa e que non sempre son demandadas polo metro: ‘splendor’, ‘stan’, etc”. (“Nota dos editores”, 1972: 9). Otras interesantes elisiones y contracciones derivadas del idioma francés pueden consultarse en esta nota inicial de los editores a la edición de 1972. Más sutilezas del inglés de Macpherson, que pasaron desapercibidas para Pondal, pueden consultarse en Bertipaglia, 2001, especialmente p. 135.

²⁴¹ Véase Villares, 2015: 409.

Tabla 3. Inicio de “Carthon”

| Macpherson 1773 (1762), vol. I: 77 | Christian 1867: 167-168 | Pondal 1890, <i>Os Pinos</i> / 1886, <i>QP</i> ²⁴² |
|---|--|---|
| A tale of the times of old! The deeds of days of other years. | Splendeurs des siècles passés, gloire des héros décédés, revivez dans mes chants | Splendor dos pasados tempos (<i>QP</i>) ²⁴³ |
| The murmur of thy streams , O Lora! Brings back the memory of the past. The sound of thy woods , Garmaller, is lovely in mine ear. Dost thou not behold Malvina, a rock with its head of heath! Three aged pines bend from its face; green is the narrow plain at its feet; ... | Le murmure de tes ruisseaux , ô Lora, rappelle la mémoire des jours qui ne sont plus. Le frémissement de tes forêts , ô Germallat, est doux à mon oreille comme le bruit de cent harpes. Malvina, ne vois-tu pas ce rocher couronné de bruyères? Trois vieux pins se détachent de son front sourcilleux, et à ses pieds s'étend une vallée verte. ... | Rumorosos (E-1) Non des a esquecemento ... os tempos son chegados (E-2 y 4) Escuro arume arpado ... arpas de Breogán (E-1 y 8) Uces (<i>QP</i>) ²⁴⁴ . Os Pinos (título); Teus soantes pinos (E-6). Verdecete ... amor da terra verde, da verde terra nosa (E-1 y 7) |
| The deer of the mountain avoids the place, for he beholds a dim ghost standing there. The mighty lie , O Malvina! In the narrow plain of the rock. ... | Le chevreuil de la montagne s'en fuit à l'aspect du fantôme qui garde ce lieu sacré. Deux guerriers fameux, ô Malvina, reposent dans cette vallée. ... | Corzo (<i>QP</i>) ²⁴⁵ Fantasma, espírito (<i>QP</i>) ²⁴⁶ Galegos sede fortes (E-10) |
| Bard of the times to come! (88) | Bardes futurs ... (174) | Bardos das edades (E-4) |

Por nuestra parte consideramos que hay un probable préstamo literario de la excelente traducción italiana de Ossian a cargo del abad Melchiorre Cesarotti en 1772, en el uso de *verdecete* (primera estrofa de *Os Pinos*), que vendría del italiano *verdeggiante*, en diversos pasajes (no hay equivalente en francés, gallego o español). Otras influencias secundarias son posibles, como la traducción temprana de Montengón al castellano (1800). Como ya hemos apuntado más arriba, Pondal fue un autor capaz de absorber múltiples culturas literarias, y en su obra hay huellas innegables del legado de Virgilio, Tasso, Camões, Milton y la poesía contemporánea francesa, así como del neoclasicismo español, estas últimas claramente visibles en el esquema de la rima.

²⁴² En esta Tabla los textos de Pondal pertenecen a *Os Pinos*, indicando el número de estrofa (E-x), salvo alguno procedente de *Queixumes dos Pinos* que muestra la abreviatura *QP*. Para facilitar la comparación hemos dispuesto los textos en paralelo horizontalmente.

²⁴³ “En turbia noche de invierno” verso 67.

²⁴⁴ Diversos pasajes.

²⁴⁵ Diversos pasajes.

²⁴⁶ Diversos pasajes.

En su tesis doctoral, Lama señala que Pondal disponía del volumen de Christian 1867, pero “puido coñecer antes a traducción do poema ‘Carthon’ publicada polo galego Rúa Figueroa no *Semanario Pintoresco Español* en 1852 ou ben o *Fingal e Temora* en traducción de Pedro Monengon [Montengón] de 1800” (2001: 120 ²⁴⁷). Montengón sólo tradujo *Fingal*, a pesar del título con que se publicó su trabajo. De ser cierta la opinión de Lama, el contacto previo de Pondal con estas dos traducciones ayudaría a comprender la enorme influencia que tuvieron en él, en particular “Carthon” en la versión de Rúa; Montiel señala de esta última que es una traducción más correcta y mejor adaptada al original inglés que las restantes, reflejando con acierto la prosa rítmica de Macpherson, pese a lo cual apenas es conocida (1974: 203 ²⁴⁸). Añadimos que los seis libros de *Fingal*—que Montengón tradujo—forman el bloque que, junto con “Carthon”, más secuelas parecen haber dejado en la obra de Pondal. Así sucede con la expresión “What murmur rolls along the hill ... ?” ²⁴⁹ (en francés “Quel est, dit-il, ce murmure qui vient roulant le long des collines ...?” ²⁵⁰), que tan inmediatamente conduce al inicio de *Os Pinos* ²⁵¹. No obstante, si se examinan con detalle los textos en castellano de Rúa y Montengón, aunque los elementos y estilo general son los mismos, no se advierte que haya una huella específica en Pondal; sí es bien plausible que, si los había leído, las imágenes y vocabulario le fueran especialmente familiares, contribuyendo a una mayor propensión a adoptarlos.

Respecto de la influencia del idioma francés, Lugrís, discípulo directo de Pondal, también empleó contracciones y apóstrofes “afrancesantes”, así como algunos acentos circunflejos (por ejemplo, “ê”; 1935). La edición original de *Queixumes dos Pinos*, está llena de versos que emulan claramente la dicción gala, desde el primer poema (“Pol-o baixo cantando”): “Q’a Ponte-Ceso leva ... Que s’ aprest’ a lutar” (1886: 9-10). En “Ou terra de Bergantiños” está el verso “Roxa ô arar” (31). El inicio de “Q’ ô teu peito hé menos branca” reúne una doble contracción (43), y hay más casos de “ô” significando “ao” (“al”; preposición + artículo; los acentos circunflejos son una contracción y por tanto

²⁴⁷ Lama se refiere a Rúa Figueroa (1852).

²⁴⁸ El médico y escritor santiagués José Rúa Figueroa fue un revolucionario que participó en el alzamiento de 1846, y uno de los padres del provincialismo gallego; su figura tuvo que ser familiar para Pondal.

²⁴⁹ *Fingal*, primer libro. Macpherson, 1773, vol. I: 230.

²⁵⁰ Christian, 1867: 9.

²⁵¹ El original es una exclamación del invasor Swaran, quien detecta movimientos de los irlandeses de Cuchulin en la montaña, y manda al hijo de Arno a comprobarlo. Por tanto no tiene relación alguna con el contenido de Pondal en *Os Pinos*, pero le pudo valer para inspirar su inicio.

extensión de la vocal que lo porta). Para este estudio lo importante es ratificar la determinante influencia del francés a través del eje Christian – Pondal en la formación del gallego literario. También debe considerarse que: “unha contracción moi característica de Pondal é a das formas *pl'o*, *pl'a*, *pl'os*, etc” (“Nota dos editores”, 1972: 10). Otro rasgo importado podría ser la insistencia en las exclamaciones “*oh*”, “*ou*” y “*ouh*” (10). En el caso de “ou” los editores citados señalan correctamente que se podría confundir con la conjunción “ou” (o) en gallego. Estas exclamaciones en francés son muy frecuentes (por ejemplo, *mon Dieu!*, *Oh là là!*, *Ouf!*). En inglés Macpherson usaba constantemente “O” como antesala de casi cualquier nombre en un diálogo o apelación; Christian lo convirtió en “Ô”, y en Pondal pasó a ser “ou, oh, ouh” exclamativo. De todos modos, estos usos que acompañan por ejemplo a una frase reverencial (*Oh rey de ...*) también podrían venir de los clásicos griegos, quienes fueron sus creadores primeros, y Pondal simplemente los habría reencontrado en Christian (en *La Iliada* las exclamaciones—sobre todo—e interrogantes son incontables, muchas veces con la expresión ¡Oh!). En *Os Pinos* la exclamación cierra la sexta estrofa (¡oh grei de Breogán!). Igual que hizo con la cultura e historia de Galicia, Pondal moldeó el idioma gallego conforme a patrones foráneos.

Pondal estaba experimentando con un léxico nuevo; estas semi-licencias de contraer e insertar apóstrofos, guiones y acentos foráneos se verían con abundancia en LUGRÍS FREIRE, VICENTE RISCO, OTERO PEDRAYO y otros autores de la *Xeración Nós*, quienes sin duda tomaron al bardo como modelo léxico para el gallego ²⁵². Pondal comprimó y expandió a la vez el lenguaje, sin frenos ni normas que le coartasen. Los planteamientos estéticos tomados de la vanguardia francesa le legitimaban como autor, y si a ello unimos su desdén por el gallego tradicional (oral), el resultado es un lenguaje personal e inimitable (como reconocía Cabanillas, 1929). Un admirador destacado de Pondal fue Valle-Inclán, con quien también se detectan importantes coincidencias. Valle-Inclán distorsionó el lenguaje (castellano, pero sobre una idea parecida), tanto en la forma como en los contenidos, para extraer del mismo la mayor capacidad expresiva.

²⁵² *Xeración Nós*: “generación nosotros”. Fue un grupo de intelectuales galleguistas, impulsores de las Irmandades da Fala y de la revista *Nós*. Una prueba de que el gallego literario se estaba formando en estos autores es la ortografía “vacilante e até caprichosa” siguiendo a Pondal, usando indiscriminadamente *g*, *j* o *x*, y mezclando el empleo de *b* y *v* (“Nota dos editores”, 1972: 8).

Tabla 4. Color y sonido

| Macpherson 1760/2 (1773) | Christian 1867 | Pondal 1890, <i>Os Pinos</i> ²⁷² |
|--|---|--|
| Moonbeams ²⁵³ He pierced her white side! ²⁵⁴ Breast of snow ²⁵⁵ White-bosomed Colma ²⁵⁶ White as the driven snow ²⁵⁷ | Rayons de la lune ²⁶³ Le beau sein de la vierge ²⁶⁴ Sein de niege ²⁶⁵ Beau sein ²⁶⁶ | Raio transparente do prácido luar (E-1) Os doces e albos peitos / Das fillas de Breogán (E-7) |
| Cuthullin sat by Tura's wall: by the tree of the rustling sound ²⁵⁸ | Cuchullin se reposait près des murs de Tura, sous arbre au tremblant feuillage ²⁶⁷ | Qué din os rumorosos ... Qué din as altas copas? (E-1) Co seu ben compasado / monótono fungar (E-1) |
| What murmur rolls along the hill ... ? ²⁵⁹ O stranger ... Listen to the sound of his woods! ²⁶⁰ | Quel est, dit-il, ce murmure qui vient roulant le long des collines ... ? ²⁶⁸ Étranger, prête l'oreille au bruit de ses forêts ²⁶⁹ | Robustos ecos ... das sonoras cordas / das arpas de Breogán (E-8) |
| Like distant thunder ²⁶¹ | Comme un écho lointain du tonnerre ²⁷⁰ | Xigante a nosa voz pregoa (E-4) Rumor xigante (E-9) |
| Then comes a voice to Ossian, and awakes his soul! It is the voice of years that are gone! ²⁶² | Une voix se fait entendre à l' oreille d'Ossian et réveille mon âme . C'est la voix des siècles passés ²⁷¹ | Desperta do teu sono (E-2) A nosa voz entenden (E-3) Con voz que esquecerán (E-9) |

²⁵³ En diversos pasajes. También en Smith (1780).

²⁵⁴ *Fingal*, primer libro. Macpherson, 1773, vol. I: 229.

²⁵⁵ Macpherson, 1760: 65.

²⁵⁶ "Songs of Selma". Macpherson, 1773, vol. I: 206.

²⁵⁷ "Songs of Selma". Macpherson, 1773, vol. I: 213.

²⁵⁸ *Fingal*, primer libro. Macpherson, 1773, vol. I: 219.

²⁵⁹ *Fingal*, primer libro. Macpherson, 1773, vol. I: 219.

²⁶⁰ "The Battle of Lora". Macpherson, 1773, vol. I: 402.

²⁶¹ "Carric-Thura". Macpherson, 1773, vol. I: 61.

²⁶² "Oina-Morul". Macpherson, 1773, vol. I: 99.

²⁶³ En diversos pasajes. Christian, 1867.

²⁶⁴ *Fingal*, primer libro. Christian, 1867: 8.

²⁶⁵ En diversos pasajes.

²⁶⁶ En diversos pasajes.

²⁶⁷ *Fingal*, primer libro. Christian, 1867: 8.

²⁶⁸ *Fingal*, primer libro. Christian, 1867: 9.

²⁶⁹ "La Bataille de Lora". Christian, 1867: 90.

²⁷⁰ "Carric-Thura". Christian, 1867: 103.

²⁷¹ "Oina-Morul". Christian, 1867: 231. Parece claro el error de Christian al traducir a primera persona ("mon") lo que es tercera en el original ("his").

²⁷² Se indica la estrofa (E-x).

Muchos otros pasajes de la traducción de Paul Christian podrían compararse fructíferamente, ya que la producción pondaliana está inundada de ossianismo. La Tabla 4 ofrece algunos ejemplos complementarios de interés, relativos a color y sonido: desde el texto original inglés al francés, y finalmente la transición a *Os Pinos*. Además de revelar la forma de trabajar del escritor gallego, evidencian la inclinación hacia la sensualidad del ossianismo. Como en las tablas anteriores, el original proviene de Macpherson y la parte de Christian es una traducción ornamentada, de la cual hemos combinado pasajes de alguna extensión con expresiones sueltas. Los fragmentos de Pondal son creación libre, aunque con fuerte inspiración en el texto francés; para esta Tabla hemos tomado solamente versos de *Os Pinos*, que constituye un poema extremadamente sensorial. La letra negrita es para las coincidencias más relevantes, y el análisis confirma cómo en Pondal la raíz osiánica es omnipresente e impregna toda su obra.

En el Ossián de Macpherson, la palidez refleja el canon entonces dominante de belleza femenina, y hay un fuerte erotismo en los tres autores. Por lo demás, prevalece el tenebrismo:

En cuanto al paisaje, Macpherson, probablemente por gusto personal, pues no en vano es hijo de las melancólicas Tierras-Altas exalta la negrura de la noche, la espectral palidez de la luna, la impetuosidad de la tormenta y el ruido del trueno. La primavera, la alegría de la caza y el sol quedan olvidados. (Catena, 1948: 67)

La interrogación a elementos de la naturaleza (bosque, viento), y personificación panteísta es clara en Pondal. “Rumorosos” tiene connotaciones auditivas y telúricas, como un susurro secreto que viniera del corazón de la tierra. El poder de la voz y la amplificación en las arpas forman parte de una estética general del sonido adoptada por Pondal de Macpherson, como veíamos anteriormente.

3.5 ¿Una epopeya gallega?

Pondal tomó la determinación de no desviarse el credo celta, y su producción así lo iba a reflejar. Una cuestión importante es si a lo largo del proceso llegó a crear exactamente una “epopeya” en el sentido preciso del término ²⁷³. En su obra hay rasgos

²⁷³ En esencia, un extenso relato poético de motivos heroicos y dramáticos, que puede desarrollarse a través de la tradición oral o escrita, y que contiene elementos simbólicos significativos para la memoria e identidad colectiva de una comunidad determinada.

de este género complejo e impreciso, “on the verge of orality and literacy” (Ford, 1993: 14). Como hizo Macpherson para Escocia, Pondal reescribió la historia gallega en un extenso relato que narra (imagina) hazañas destinadas a ser significativas para la identidad local. Fue una decisión que sobrepasaba el umbral puramente literario: “the epic was a bridge from the past to the future”, que en el siglo XIX se afirmaría como el género poético y musical de la nación y el nacionalismo; siguiendo a Bohlman: “the epic contained the poetic language that allowed the nation to possess a history previously denied it” (2010: 15-16). De ahí la importancia del género en los procesos de *nation building*; en un trabajo anterior Bohlman apuntaba que la epopeya es “the story of the proto-nation”, que es representada en las hazañas de los héroes del pasado (2004: 37).

La idea de una epopeya pondaliana probablemente arranca con el influyente trabajo de Bouza Brey en 1935, donde sostenía que Pondal creó la epopeya nacional de Galicia en *Queixumes dos Pinos*:

O seu libro ‘Queixumes’ ... está composto soldándoo o Poeta nun todo por medio dos poemas inicial e final; e os versos rudos e fortes que escoita na noite aluarada fungar cando vai *pol-o baixo cantando / o bó bergantiñán* son a epopeya da nazón galega. (26)

De este modo la epopeya gallega sería el total del volumen, unificada por el inicio y final que convierten en un todo temático a los diversos poemas que el buen bergantiño escucha en su caminar bajo la luna. Bouza justifica su valoración en base a que: “ista tendenza á epopeia e ista unidade esprica en certo modo non somentes a carencia de índices no libro senón tamén de tíduos nos poemas” (26). Entre los autores recientes, Ferreiro considera que la escritura pondaliana es “fundamentalmente épica” (2008a: 57), y a Pondal el creador de una “épica nacional” para Galicia (2017c: 96). Arbor coincide: “la sua scrittura, fundamentalmente epica, andrà in cerca di quei miti autoctoni che possano chiamare a raccolta la collettività galega per impegnarla con il suo futuro” (s.d., s.p.). A juicio de Varela Jácome, Pondal creó la “saga de Breogán”, poblada de bardos, arpas, héroes y leyendas (1982: 210). Dulin da por hecha la “epopeya celta” pondaliana, basada en “las fuentes literarias extranjeras, las pocas fuentes históricas de que disponía Galicia en la materia y su portentosa intuición poética” (1987: 34). Otra defensa del Pondal épico proviene de Pociña, quien identifica esta dimensión en *Queixumes dos Pinos* y en el propio *Os Pinos*, más que en *Os Eoas* (de temática española)²⁷⁴: “Pondal, aparte

²⁷⁴ *Os Eoas* (hijos del amanecer, en griego), fue un inacabado intento de Pondal por escribir una epopeya de corte clásico, cuyo eje narrativo era la conquista española de América.

de un gran lírico, es un formidable poeta épico: sin duda el mayor (casi podríamos decir ‘el único’) de la Literatura Gallega” (2007: 223). Para Pociña “*Queixumes dos Pinos* rezuma épica por todas partes” (224). En el himno sucedería lo mismo:

La composición de la que se extrajo el Himno Gallego es un típico canto épico, una invitación a esforzarse por la tierra gallega y por su redención, como país abatido y olvidado ..., en que se nombran inventados héroes célticos, cuyos nombres proceden de topónimos galaicos ... y se profetizan “mágicos destinos” a la “grei de Breogán”. (224)

Por el contrario, LUGRÍS FREIRE estimaba que PONDAL no escribió una epopeya celta para Galicia, pero sí una para toda España en *Os Eoas* (1935). MUÑOZ (1976) y CARBALLO (1981) creen que PONDAL no tenía cimientos suficientes para forjar una epopeya completa, por lo que se limitó a “celtificar” topónimos regionales y elementos de la vegetación y el paisaje (Muñoz, 1976: 270-271). ZARANDONA considera que fue CABANILLAS quien realmente escribió la epopeya gallega que el momento histórico demandaba:

PONDAL tried but could never finish the great founding epic poem that the new Galician nation needed to legitimize itself. CABANILLAS did this by means of the Arthurian motifs, another Celtic source of inspiration, and produced this curious set of poems (*Na noite estrelecida*). (2013: 150²⁷⁵)

En esta cosmología de raíz artúrica (con base en Tennyson y los prerrafaelistas ingleses), CABANILLAS trató de consolidar el espacio mítico de Galicia que había iniciado PONDAL. RAMÓN CABANILLAS, hijo literario del bardo, adaptó el modelo céltico a la llamada “Materia de Bretaña”, otra macro-metáfora nacional que en Galicia gozó de considerable acogida:

Como sinala aínda o erudito Carballo Calero, aínda que é o ciclo artúrico o que proporciona os mitos [a Cabanillas], este ten presente a tradición pondaliana do celtismo ossiánico, recollendo os nomes de Ossián e Fingal e, mesmo, o de “Brásidas valeroso”, apelativo que dá PONDAL a un caudillo espartano. O artúrico, o ossiánico e o pondaliano configuran, pois, esta poesía narrativa penetrada de lirismo, escrita, na súa maior parte, en alexandrinos pareados alternados con romances. (Álvarez Ruiz, 2019: 21)²⁷⁶

El problema narrativo de la obra ossiánico-pondaliana es la falta de acción, de hazañas claras y personajes convincentes; es una poesía ambigua, sin tiempo ni lugar, y

²⁷⁵ *Na Noite Estrelecida*, publicada por primera vez en 1926 en Mondariz, es otra de las obras cumbre de la poesía gallega.

²⁷⁶ Otros escritores gallegos que desarrollaron la materia de Bretaña fueron Álvaro Cunqueiro (otro célebre mindoniense), Méndez Ferrín, Darío Xohán Cabana, y Begoña Caamaño.

eminentemente contemplativa, como lo fue la vida de su autor. De ahí que suscite dudas como ciclo épico, que acaso está no más que esbozado. *Rumores de los Pinos*, *Queixumes dos Pinos* y *Os Pinos* pueden llegar a deslumbrar por brillantes e inspirados, pero quizá resultan insuficientes para constituir la gran epopeya literaria de Galicia ²⁷⁷.

Pondal no es autor de historias épicas de cuño ossiánico, sino de escenas y apuntes ossiánicos. Pondal narra mínimamente; tampoco describe, propiamente: apuntala con frágiles elementos una escena o un objeto que le servirán para una fuga sentimental o una invocación. De Ossian retiene el tono elegíaco y lírico, la invocación, el soliloquio melancólico del bardo. Descarta, como decíamos, toda “historia”, toda “aventura”, todo argumento. (Varela Iglesias, 1956: 564)

Pese a todo, en ese parco desarrollo Pondal acertó captando intuitivamente el auténtico potencial de Ossian: “this is perhaps where Ossian’s true legacy is to be found, not in establishing itself as a literary masterpiece but in fuelling the fires for the creation of a wider culture of antiquarian Celticism” (Worth, 2012: 52 ²⁷⁸). Suscribimos la opinión de Worth: más allá de determinados giros o extensión, el gran secreto del ossianismo fue abrir la puerta a recreaciones literarias de naturaleza vagamente épica y con una gran flexibilidad temática, que dieron de sí géneros híbridos antes inexistentes. En esa encrucijada de caminos creativos, Pondal no llegó a desarrollar un ciclo literario completo, y la raíz local de su obra está entreverada de aportaciones y sesgos foráneos; pero alimentó la conciencia de una Galicia mítica e histórica. En ese sentido estimaba Clark que Pondal fundó: “a unique literary tradition” (2010: 13).

Definitivamente, ni Macpherson ni Pondal fueron cantores del pueblo, sino *artistas* en el sentido moderno del término, y la divergencia entre ambas concepciones es

²⁷⁷ Comparado con Macpherson, en Pondal el total de poemas y atención general al universo celta es reducido. Aunque ha dado mucho de sí por razones literarias e ideológicas, Pondal no llega sino a perfilar ese mundo celto-galaico que no obstante ha quedado como icono referencial de su obra. Macpherson desarrolla más los argumentos y la participación de los personajes. Es interesante la opinión de Vicente Risco, para quien Pondal se esforzó en adivinar el pasado céltico a falta de una historiografía competente, guiándose por los Poemas de Ossian, las citas del *Leabhar Gabala*, y las investigaciones de Murguía, creando sobre esa base un “mito fragmentario” (1957: 376).

²⁷⁸ Macpherson sólo completó dos epopeyas en sentido estricto: *Fingal* (1761) y *Temora* (1763). No obstante, Bohlman ve una epopeya únicamente en *Fingal*, y cree que los escritos de Macpherson abrieron la puerta hacia creaciones híbridas. Herder habría sido el gran creador de la épica moderna, curiosamente a partir de su interpretación del romance del Cid Campeador: El Cid “became a model for nation-building projects throughout Europe” (Bohlman, 2010: 15). Curtis coincide en que Herder fue el patriarca intelectual de los nacionalismos inspirados en el pueblo y el folklore, y estima que fue la revolución francesa lo que impulsó el moderno nacionalismo.

absoluta ²⁷⁹. Mientras que los narradores tradicionales de sociedades iletradas recrean y transmiten poderosos símbolos y mitos de y para la comunidad, en el artista escuchamos la voz del poeta como él mismo, un autor omnisciente que hace sonar las voces de los personajes que reinventa y remodela a partir de aquella tradición oral. Estas reificaciones románticas también pueden considerarse desde una aproximación metagenérica a los ciclos celtas como un nuevo marco interpretativo de la epopeya literaria que puede ayudar a revitalizar el interés por este canon (Weller, 1999).

3.6 Pinos, bardos y arpas. La transgresión como eje articulador de la obra pondaliana

Abordamos ahora el espinoso tema del quebrantamiento pondaliano de la cultura gallega, que ya ha aflorado previamente en varios momentos. Partimos del contrasentido que encierra el uso por parte de Pondal de los “pinos” como título y cabeza visible del himno gallego y principales obras, una especie que nunca había sido motivo literario ni identificativo del país gallego, y que empleó reiteradamente en castellano. La conversión de este árbol en sujeto central de todo el universo poético es la punta de lanza de su transgresión de la realidad histórica y cultural de Galicia, por paradójico que esto pueda parecer. A nuestro juicio, desatendiendo de este modo sus propias raíces, Eduardo Pondal protagonizó la mayor paradoja de la literatura gallega del *Rexurdimento*, asunto sobre el que pasan de puntillas muchos académicos ²⁸⁰. No fue el único: por ejemplo, Murguía en todo momento exaltó el uso del gallego, “la lengua de nuestros padres” (1885: 154), pero *Los Precursores* está íntegramente escrito en castellano, y algo análogo sucedió con su alocución como presidente en el acto de fundación de la Real Academia Galega en Coruña en 1905, donde instó al uso del gallego hablando en español de principio a fin. Murguía también escribió su *Historia de Galicia* y buena parte de su obra restante en este idioma, y Rosalía de Castro dejó el gallego por el castellano en los últimos años de su vida, al sentirse injustamente tratada a raíz de un incidente periodístico ²⁸¹. Sin embargo Pondal

²⁷⁹ Véanse Ford (1993, especialmente el capítulo 2), Laughlin (2000), y Mulholland (2009).

²⁸⁰ Uno de los pocos que abordó la cuestión fue Otero Pedrayo (1931b); se comenta más abajo.

²⁸¹ Con motivo del artículo “Costumbres gallegas”, publicado en Los Lunes del diario madrileño *El Imparcial* (28 de marzo y 4 de abril de 1881), hubo un aluvión de críticas contra la gallega, de donde su firme resolución comunicada poco después en carta a su marido, Manuel Murguía, “de no volver a coger la pluma para nada que pertenezca a este país, ni menos escribir en gallego ... ni por tres, ni por seis, ni por nueve mil reales volveré a escribir nada en nuestro dialecto, ni acaso tampoco a ocuparme de nada que a nuestro país concierna”. Sería injusto no añadir que la profunda afección de Rosalía por su tierra siguió

fue más lejos, ya que no se limitó a una elección lingüística sino que abarcó el campo simbólico de los principales elementos definatorios de Galicia en su totalidad. Mantuvo esta singular diglosia cultural posiblemente porque el regionalismo gallego siempre mostró un gran respeto por la idea de España, y el discurso de animadversión hacia Madrid/Castilla se silenciaba o incluso invertía a la menor vacilación ²⁸². Tampoco debe dudarse de los arranques de ira del bardo hacia “Castilla” y lo que ésta representaba:

En este contexto de defensa de Galicia, en línea con los diversos movimientos europeos de liberación nacional, se pueden situar aquellos poemas [pondalianos] en que la crítica a la opresión española, como responsable de la servidumbre histórica de la patria gallega, se concreta en varias composiciones que no ahorran duros calificativos a Castilla, como símbolo de España, que es considerada como “a gran prostituta / d’España no centro”, con significación semejante a la de algunos poemas de Rosalía de Castro. (Ferreiro, 2008b: 21)

Pondal sí escribió en gallego sus obras más importantes. No son claros los motivos de la decisión sobre los pinos; si deseaba realzar la imagen de estos árboles como símbolo de fuerza y rectitud, a modo de nobles estampas de los antiguos celtas—quizá por tenerlos cerca en Bergantiños (donde consta la existencia de pinares en su época)—bien pudo utilizar en término gallego, *piñeiros*. Pero no sólo descartó al roble (*carballo*), mucho más representativo del ámbito gallego—como el castaño (*castiro/castiñeiro*)—sino que castellanizó a los pinos y los ubicó en lo más alto de sus principales obras y del himno de Galicia, desde el mismo título (*Rumores de los Pinos; Queixumes dos Pinos; Os Pinos*). En “El Gontón”—un monte cercano a Ponteceso y la piedra angular de su ossianismo en 1868—el pino se alza orgulloso frente los elementos, mientras que el roble cae abatido.

El pino solitario en la garganta
Inculta, a la primera luz del día
Que su contorno altísimo abrillanta,
El armado Fingal me parecía;
El roble a quien el viento audaz quebranta,

intacta, como evidencia la carta que sólo tres meses después (el 10 de julio de 1881) envió a Pondal, en la que afirmaba que “al trabajar lo hago como puedo y sé, en aquello que *siento* y es más grato a mi corazón, el enaltecimiento de nuestra amada Galicia” (ambas misivas se conservan en ARAG). También debe constatar que el legado de Rosalía ha sido objeto de diversas apropiaciones y silenciamientos, empezando por el hecho de que Murguía destruyó buena parte del epistolario que de ella se conservaba tras su muerte en 1885.

²⁸² La transgresión afectó directamente al propósito galleguista de elevar el idioma al campo literario, algo que el propio Pondal siempre defendió y llevó a cabo en gran medida, pero con las paradojas indicadas.

Semejaba un guerrero que caía (Pondal, 1868a)

El motivo del roble caído está presente en “Carric-Thura” y “Croma”—“fallen oak” (Macpherson), “chêne abattu par les ans” y “chênes séculaires courbés par l’ouragan” (Christian)—y es posible que Pondal lo emplease simbolizando con el roble la “vieja” cultura gallega, que cae abatida por los elementos, y con el pino (“el armado Fingal”) el nuevo orden. Como señalaba Ricón de este pasaje: “mentras o pino solitario, rufo e barudo, se abanea disposto a loita, o carballo cae segado” (1981: 100). Adicionalmente, “El Gontón” es en Pondal el “poema mais ‘celtista’ en español” (Ferreiro, 1991: 33).

El roble era representativo de Galicia ya en tiempos del bardo; el conocido escritor madrileño Alfonso Pérez Nieva comenzaba el relato de su viaje a las Rías Bajas (terminado en 1897) con estas palabras: “entrar en Galicia viniendo de Portugal, es penetrar en la encantada región de los robles” (2005: 7). Pondal no rechazó en su literatura esta ni otras especies, pero ocupan un lugar secundario; son muy conocidos sus versos a los “castaños de Dormeá / Os do corpo ben cumprido” (1886: 95), y a los “carballos de Carballido / Cand’ era rapaz deixéivos” (143). Pero el pino no está entre los árboles “propios de Galicia” (Núñez, 2015); para Bobillo “el pino no forma parte de la flora autóctona gallega. En esta cultura, como en tantas otras europeas, el árbol totémico es el *carballo* (roble)” (2002: 234-235 ²⁸³). Por el contrario, el pino sí es el árbol más representativo de Escocia, sobre todo algunas sub-especies.

El pino pondaliano tendría una amplia repercusión en las diferentes tematizaciones del espacio gallego. Una figura tan influyente como Vicente Risco lo aceptaba por completo como símbolo de Galicia:

O noso himno nacional é o himno galego, escrito pol-o gran poeta Eduardo Pondal e con música do compositor Pascual Veiga. Iste himno foi titulado pol-o seu autor OS PINOS, porque n-il os piñeiros representan os nosos antepasados que chaman por nós pra que defendamos a nosa Patria, a Patria galega. (1933: 22)

Víctor Casas, otro histórico intelectual gallego, admitía que el pino pasó a tener un significado extraordinario en Galicia: “¡o pino galego, árbore simbólico da nosa raza!, que os galegos adoutaron como Hino de Galicia” (1924: 1).

²⁸³ Tampoco fue una elección excéntrica. Heinrich Heine utilizó el recurso de los pinos (como en su poema “Un pino se eleva solitario en el norte”), y Pondal conocía la obra de Heine. De hecho Heine entró en España en traducciones de Pardo Bazán, muy elogiadas por Pondal. Ella misma usó el motivo de los “pinos gigantes” en su poema a las Rías Bajas, de 1875, por tanto anterior a *Rumores de los Pinos*, *Queixumes dos Pinos* y *Os Pinos*. Acaso fue otra influencia en Pondal.

En la economía campesina el pino era simplemente útil, y asemántico en ese sentido; se le llamaba “o banco do labrador, por ser de fácil venda e poder cubrir axiña unha necesidade” (Fraguas, 1986: 60). Después de Pondal se convirtió en un símbolo sagrado del galleguismo, “o tótem da Raza Galega” (Giadás, 2021). El poeta hizo un emblema nacional de un árbol irrelevante para los gallegos, un icono que alteraba por completo el significado del término, incluso des-galleguizándolo verbalmente. Desde entonces ha quedado bastante relegado el correcto (en gallego) *piñeiro*, aunque “pino” como árbol no figuraba en 2023 en el diccionario de la Real Academia Galega. Como botón de muestra, en un acto del Centro Pontevedrés de Buenos Aires el 5 de diciembre de 1955 se plantó un pino traído de Galicia; en la ceremonia, Antón Rodiño reconocía que el roble es “a nosa árbore autóctona”, pero el pino había invadido Galicia de tal manera que había cambiado su fisonomía (citado en Giadás, 2021). Otero Pedrayo hizo frente a la cuestión, preguntándose:

¿Por qué escogió al pino como símbolo? Hay tal vez una determinante del paisaje nativo: el horizonte de Ponteceso se cierra por cortinas de pinares, entre los que el poeta debió amar especialmente al grande y espeso de Tella, citado con melancolía desgarradora en el adiós final de “A campana d’Anllons”. El pino derecho, fuerte, sociable, siempre verde e indiferente al giro de las estaciones, le daba la impresión de unanimidad que el poeta sentía en el fondo de la historia. Pero sobre todo la sensibilidad musical del pinar envolvió al poeta como el cantar nunca terminado del pueblo. (1931b: 581)

Las palabras de Otero Pedrayo son profundas e inspiradas, y sin duda esos valores estético-emocionales regían en Pondal. Los pinos pondalianos no sólo son poderosos, sino sintientes, y con su rumoroso lamento transmiten todo el peso histórico y poético de la tierra a los gallegos. Sin embargo, la suya fue una elección sesgada para el conjunto de Galicia, el paisaje y la historia. La fijación en los “pinos”—como en las “golondrinas”, el cisne, el bardo, las arpas y determinados castellanismos—denota una innegable fractura con la cultura local, quizás debida a una falta de confianza en su alteridad tanto como a un rechazo de todo tipismo. Pero la preferencia pondaliana hacia los pinos esconde una sutileza adicional que apunta al olvido consciente de la tradición gallega: en Macpherson y Smith el roble está tan presente como el pino (véanse del primero “Oithona” y “Carthon”; en Smith “Dargo” y “Finan and Lorma”). Si Pondal hubiera deseado mantener ante todo la fidelidad a Ossián, no habría tenido problema en escoger el roble, ya que ambos árboles estaban igual de “disponibles” en el modelo escocés. El hecho de elegir al

pino y además hacerlo en castellano, debió ser el resultado de un intencional vaciado de la cultura gallega; en otras palabras, la elección del pino tuvo que ser porque el roble era más representativo de Galicia, y eso es lo que Pondal quería evitar. Con otros elementos ossiánicos sucede lo mismo. Por ejemplo, los corzos constituyen una especie minoritaria en Galicia, sin especial arraigo en el saber popular:

Los numerosos corzos que se mencionan en los versos pondalianos no pueden negar su resonancia ossiánica. Los corzos perseguidos o asaetados por ... Maroñas, la garrida Rentar, o la dulce Baltar, en tierras de Xallas son los mismos corzos ossiánicos que aparecen en las colinas de Morvén. (Montiel, 1974: 188)

Las escasísimas citas a “Galicia” apuntan a corroborar una postura deliberada, y singularmente en *Os Pinos*. Son alguna más de las que se suelen mencionar, pero apenas llegan a los dedos de una mano en toda la obra de Pondal ²⁸⁴. Lo mismo sucede con “gallego/galego”. En dos trabajos recientes, Manuel Ferreiro ha valorado la “vontade patriótica” de Pondal en la toponimia que desarrolló (2017b: 17), y cómo Bergantiños se convierte en una “metonimia da nación galega enteira” (2018: 172), pero también apunta:

En *Queixumes dos pinos*, a obra-mestra pondaliana, non achamos absolutamente ningunha ocorrencia da voz *galego* (*gallego* na lingua da época), que só se manifesta significativamente coa determinación *de Breogán* (*xente, fillos, raza... de Breogán*). ...

Dun modo moi similar acontece co etnónimo Galiza ou Galicia, que só acharemos nun único poema de circunstancias: o nome da patria aparecerá sempre coas metafóricas denominacións *Erín* (ou *Erim*) e *Suevia* (e *Celtia* nunha ocasión), ou, aínda máis frecuentemente, nomeada novamente a través de sintagmas do tipo *terra / fogar / nazón / patria... de Breogán*. (171-172; véase Franco, 2015)

Ferreiro califica este desplazamiento verbal como una “realidade elusiva” (2018: 172), mientras que Lama veía en Pondal un “lirismo elusivo, quizás plenamente intencional, si no patológico” (2001: 132).

²⁸⁴ “Galicia” aparece al final del citado “Canto de las Vírgenes Celtas” de 1868 (“Quien vive en tu seno, / Galicia, es feliz; / morir en tus flores, / es dulce morir”); en *Queixumes dos Pinos* (1886) “Vamos, mi buena Rentar”, donde describe la nostalgia de una joven gallega en Madrid por volver a la “dulce Galicia”; en el poema “¡Eles!” (1902) dedicado a una tuna de jóvenes portugueses que visitó Galicia, y que concluye con el verso “de Galicia a musa ardente”; y en un borrador para *Os Pinos* (“Galicia, nai chorosa”). Hay una quinta cita, en la colaboración que realizó Pondal para la recién nacida Academia Galega; hablando de A Furoca (Coruña), lugar natural con una fuente, Pondal exclama en una nota al margen que denota tanto aprecio por su tierra como rivalidad con Castilla: “¡Bendita Galicia, cuyas frescas y abundantes aguas, podrían convertir a la seca y polvorienta Castilla en un verdadero paraíso!” (Gómez y Arias, 1990: 44).

Henrique Samin ha comparado la construcción de la identidad gallega en Rosalía de Castro y Eduardo Pondal. Ambos autores adoptaron el mismo punto de partida—la percepción de la identidad gallega como algo que ya existe—pero tomaron caminos divergentes:

El idealismo pondaliano produce literariamente una Galicia proyectada en un futuro posible, mientras la afición rosaliana por la poesía popular, el territorio y la lengua gallega reclama que se los [les] conceda la valoración necesaria. (2006: 86)

El silenciamiento de la Galicia material por parte del bardo se inscribiría dentro de lo que Samin denomina duplicado (*duplo*) de Galicia:

Se, para a poetisa [Rosalía], o que interessava era realizar uma imersão no povo galego, em suas tradições e costumes, para Pondal o que interessa é este duplo da Galiza – um duplo que, na verdade, é o *fundamento* da própria Galiza, heróico, mítico e céltico. (101)

Al final hay dos Galicias: la presente-rosaliana (que se muestra como es, reivindicando su existencia), y la futura-pondaliana, imaginaria y ajena a la realidad gallega, o como apunta Rodríguez Alonso, “una Galicia ideal y heroica, que se superpone a la Galicia real” (2019: 4). Otros autores han subrayado esta dicotomía; para López Landeira los dos extremos están presentes en Pondal, aunque prevalece el segundo. En la lírica pondaliana habría dos mundos: “el real y el imaginario” (1965: 110). El primero estaría integrado por el mar, las aves y los pinos que forman la Galicia agreste y brava, pero fiel reflejo de lo que el poeta tenía a su alrededor. El segundo es pura ficción y choca frontalmente con la realidad gallega.

¿Fue la decisión de Pondal una cuestión de planteamientos estéticos o de posicionamiento político? Como en tantos aspectos relacionados con él, resulta difícil responder taxativamente, pero siempre antepuso la idea de España a la de Galicia, y prefirió una mitología de base nórdica a una de base gallega. Forcadela señala que descartó el modelo de la cultura “popular autóctona” y se decantó “con claridade” por el de la “cultura allea” (1995: 23). Las consecuencias fueron visibles. Los gallegos de su tiempo no se entusiasmaron con la idea de un brumoso reino celta regido por misteriosas leyendas y arpistas. Pero el mensaje de Pondal no falló porque no supieran comprender su poesía (que también esto sucedía), sino porque la empresa que proponía era en esencia imaginaria. Y es que “Galicia” no era una fantasía fuera de tiempo y lugar, ni sus habitantes guerreros celtas salidos de una fábula. Un siglo después, en plena era del ocio

y la ciencia-ficción, resulta más asimilable el esteticismo patriótico pondaliano, pero en su momento se adelantó demasiado a una Galicia dominada por imperiosas necesidades materiales.

En este sentido el compromiso de Pondal con Galicia puede remitirse al ámbito estético de la poesía, a un romanticismo mitificador, y a su personal visión del mundo, pero no al de la acción definida: en su obra “nunca se formula ningunha aspiración de carácter político” (Lama, 2001: 156). En este punto crítico, Hobsbawm era inflexible: “Nationalism is a political programme ... Without this programme, realized or not, ‘nationalism’ is a meaningless term” (1992: 4). Pondal de joven estuvo muy influido por los ideales de la revolución francesa, de la que sólo le separaba medio siglo (Rey Baltar, 1945), pero después, según Carballo, se volvió conservador y un “aristócrata” (1981: 253), permanentemente encerrado en su nube intelectual y literaria. Un momento crucial en que dejó clara su disidencia hacia el galleguismo militante fue al contestar a Veiga el 5 de abril de 1890, cuando el músico le propuso crear la letra de un “himno” para la “Patria” gallega, comparable “a la *Marcha Real* y a la *Marsellesa*”, de donde nacería *Os Pinos* ²⁸⁵. Pondal respondió rechazando la idea del “separatismo” y abogando por la unidad de “nuestra grande y gloriosa España” (véase el capítulo VI).

Dos décadas más tarde no había variado un ápice su postura; en una carta de 1909 dirigida a Jaime Solá—el influyente director de la revista viguesa *Vida Gallega*—sostenía que la bandera gallega debía aparecer en edificios y actos públicos subordinada a la española. Se le había preguntado cómo colocar las dos enseñas para un acto oficial, a lo que Pondal contestó: “muy sencillo. La bandera española sea el símbolo grande. La bandera gallega sea el símbolo pequeño. La bandera española figure encima. La bandera gallega figure debajo” (citado en Rodríguez Alonso, 2019: 25). Cuando la guerra en Cuba alcanzó su punto álgido, también tuvo claras las prioridades:

Prueba de que no debemos considerar a Pondal como un ideólogo independentista [independentista] es que el único soneto que escribió Pondal está dedicado al general Weyler (“A Valeriano Weyler” [²⁸⁶]); en él exalta la figura de este general por ser el único que no quiere regresar de Cuba, para allí seguir luchando para que la isla permanezca unida a España. (Rodríguez Alonso, 2019: 25; véase Casares, 1998)

²⁸⁵ ARAG, 68/74.

²⁸⁶ Pondal, 1972: 194.

De *Os Eoas*, un poema épico destinado a cantar la grandeza de España en la conquista de América, entresacamos estos versos citados por Ricón:

Libre España do xugo duro e ousado
Que o fero e bruto mouro imposto había,
Ó lábaro de Cristo sublimado
De Granada nos muros refulxía

Y en relación a la reina Isabel I (de la denostada “Castilla”):

Así xace dormida en brandas frores
De egrexios reis a filia escrarecida. ...
Así eclipsan teus máxicos fulgores
De España a estrela espléndida e garrida.
Sús, sú, pura Sabela, a fe te inflama,
O véspero te chama, o mar te aclama. ...
Por quen obtén a fama España ilustre ...
Sobre o pobo español con leda frente
Reinaba a fermosísima Sabela
Fulxindo sobre o hispánico horizonte,
Cal fulxir soe a matutina estrela. ...
Que de España nos ceos fulgurante. (1981: 275-277)

Morales subraya el “ideal hispánico” que preside *Os Eoas* (1983: 177), obra también impregnada de *Os Lusíadas* de Camões y la *Jerusalén Liberada* de Tasso.

Pondal posiblemente sometió la cultura y el pasado de Galicia a una claudicación ante lo que consideraba un vuelco histórico necesario para su redención, y que pasaba por la instauración de un orden poético-ideológico totalmente renovado. Para él, Galicia era la eterna Mesenia griega, esclavizada por Esparta e incapaz de alcanzar la libertad:

Fora abondo co oprobio pasado
Dun brando servir,
Madre escura de escuros ilotas,
Mesenia infeliz (1972: 96)

En el poema Galicia queda retratada como madre de tristes esclavos²⁸⁷. Si Pondal creía realmente en estas palabras, no debe extrañar la orientación ideológica de su trabajo,

²⁸⁷ Los ilotas fueron esclavos de los espartanos durante siglos, llevando una vida miserable y padeciendo toda clase de crueldades. La propia palabra significa “siervos”. Pondal conocía bien este pueblo por su formación clásica, incluyendo la relación con héroes suyos como Brásidas y Tirteo. Cabe apuntar que Mesenia protagonizó varias rebeliones armadas contra la tiranía espartana.

postergando en buena medida a su tierra y gentes. En “¡Desperta Polska!” empleó la figura de Cenicienta en otra metáfora de una Galicia vencida ²⁸⁸.

Os Pinos refleja estos posicionamientos de su autor, quien instauró como titular un árbol e idioma no gallegos y no utilizó el nombre de Galicia. El texto posee un gran valor literario y de aleccionamiento a la lucha, pero como canto nacional no es tan directo como el *Deus Fratresque Gallaeciae* (Dios proteja a Galicia), de Alfredo Brañas, o el himno de Cabanillas *¡En pé!* (en *Da terra asoballada*, 1917), más incisivos y de mensaje específico (véase el epígrafe 6.4). Por ello sorprende, en otra notable paradoja pondaliana, que Galicia y los gallegos fuesen los llamados a iluminar a la “caduca Iberia” (Pondal, 1886: 165). La actitud de Pondal debe comprenderse también en el marco de la España regeneracionista, en busca de su rehabilitación tras la larga decadencia de los siglos anteriores y pérdida del imperio colonial:

Pondal es consciente de la decadencia que vive no solo Galicia, sino también España y hasta la península Ibérica. No olvidemos que vive la antesala del 98, el propio 98 y las consecuencias del 98. Pondal profetiza nuevos tiempos para la península Ibérica, que debe recobrar la importancia que tuvo en los siglos de los imperios español y portugués. Pondal, como muchos de los miembros de la *Cova Céltica*, es un defensor del iberismo ... La Galicia céltica será la encargada de iniciar esta tarea de unidad de la península Ibérica, por su condición de puente entre España y Portugal. (Rodríguez Alonso: 19)

El liderazgo en tan alta misión se basaba en el principio de la superioridad *racial*, por ser los gallegos hijos del glorioso pueblo celta y por tanto el *pueblo elegido* para salvar al mundo ibérico. A la luz de estos planteamientos se comprende que en sus imágenes historizantes no se plantea un cambio de gobierno, no se menciona el contrato del foro como reducto medieval, ni a nobleza y clero como clases plenipotenciarias, ni a los caciques locales. Tampoco existen en la Galicia pondaliana el hambre, las epidemias, el analfabetismo y la emigración. Pondal más bien culpó a los propios gallegos—especialmente a las clases bajas como masa gris e ignorante—de todos sus males y de resignarse a la esclavitud que padecían, siempre en términos bíblicos y sin anclaje en la vida concreta.

Hay en Pondal una emoción sincera y profunda ante la tierra y el mar de Galicia, pero no hacia las gentes. De ahí que en sus poemas desaparezcan la gaita y la romería,

²⁸⁸ Sin embargo, para Boguszewicz, Pondal erró en su interpretación de la situación polaca: “Polonia ... no precisaba espertar. Estaba esperta todo o tempo. A que sí o necesitaba era Galicia” (2015: 264).

sustituidas por arpas y bardos. En cambio se extasiaba con los árboles, ríos y vientos, y su poema más conocido es a una campana. Su vida fue una permanente simbiosis con la naturaleza gallega, de la que disfrutó largamente, con paseos o practicando la caza, pero sin empatía hacia sus paisanos. Es Galicia pero no los gallegos lo que Pondal admira. Esta dicotomía latente recorre su vida y obra llevándole, por ejemplo, a postergar el idioma gallego en varios castellanismos medulares (empezando por el meta-sujeto de los pinos), y sin embargo a escribir mayoritariamente en gallego²⁸⁹. Fue un hombre “enfrentado coa súa terra, sentíndoa fundamente”, como captó Fernández del Riego (1956: 287). El suyo pudo ser un caso de talento puro combinado con una personalidad megalómana, que le habría conducido a un proceso de introyección respecto de ciertas influencias. No hay duda de su sincero amor por la tierra, empezando por Ponteceso y la “nobre maxestade” del río Anllóns (en “Ponteceso”, 1972: 141), que protagonizan un buen número de composiciones suyas. Decía Otero Pedrayo que “Pondal foi o primeiro que s’estremeceu ó sentir vibrar-a terra galega baixo os seus pasos” (1922: 2), en una sentencia asiduamente repetida. En esto hay una diferencia clave con Veiga, y es que Pondal vivió plenamente identificado con su región natal, al contrario que el compositor. En ambos cada tendencia se manifestó desde muy temprano. En Pondal el galleguismo (con los muchos matices que se pueden añadir) fue un fruto natural de su comunión con la tierra gallega, de la que nunca quiso salir, mientras que el regionalismo de Veiga da la impresión de haber sido transitorio, y socavado por los desencuentros personales. Adicionalmente, Pondal fue un “transgresor” poético, un vanguardista para su tiempo paralelamente al *enxebri* que Rosalía llevó a su máxima expresión y al realismo poético de Manuel Curros.

Recapitulando, la combinación de un declarado galleguismo y exaltación a la lucha para alcanzar la libertad, con la adopción del credo ossiánico y abrazo a la españolidad como marco político rector, hace de Pondal un autor de difícil síntesis. Ello se agudiza con el problema del lenguaje, al emplear el gallego pero sometido al castellano en choques significativos. La elusión de Galicia es aún mayor en su poesía céltica, donde los elementos importados reemplazan a los generalmente asumidos como gallegos, especialmente algunos términos clave. La Tabla 5 sintetiza los principales elementos temáticos transducidos del ossianismo en la obra de Pondal.

²⁸⁹ Y a instar con vehemencia a su uso, como en el poema “Falade galego” (1972: 135).

Tabla 5. Elementos transducidos en Pondal ²⁹⁰

| Galicia | Galicia ossianizada |
|--|-----------------------------------|
| Bergantiños, Galicia | Brigandsia, Erín, Suevia o Celtia |
| <i>Galegos</i> | Fillos de Breogán |
| Carballo, <i>piñeiro</i> | Pino |
| Apóstol Santiago, patrono o <i>santiño</i> local | Breogán |
| Tradición cristiana y pagana | Mitología celta |
| <i>Romeiro, contacontos, trovador, xograr</i> | Bardo |
| <i>Anduriña, pomba</i> | Cisne |
| Gaita, zanfona | Arpa |
| Orfeones, alalá, <i>aturuxo</i> | Cantos bárdicos |
| Hórreo, dorna | Escudos, lanzas |

Pondal restringió Galicia a Bergantiños; terminaba al norte en Coruña y al sur en Santiago. Pero el verdadero problema es que era una Galicia *vaciada*—tanto de contenidos vernáculos como físicamente despoblada de personas en escenarios yermos. Soto titula “paisaxe sen figuras” a la Galicia celta de Pondal, y observa una radical separación entre pasado (idealizado) y presente (denostado): “entre os celtas e os fillos dos celtas hai ruptura e non hai transmisión” (2019: 122). Otero fue quien más profundizó en la importancia del paisaje en Pondal, llegando a la controvertida afirmación de que de los grandes poetas gallegos del siglo XIX “ninguno llegó a la identificación de su poesía con el paisaje gallego como Eduardo Pondal” (1931b: 577). Y añadía:

[Pondal] huye de los hombres, desconfía de la energía ciudadana; ni aun la belleza de [Compostela] le arranca un poema de elogio o de saudade. Las piedras trabajadas en un estilo son mudas para él. Por eso busca en el yermo

²⁹⁰ De esta lista aclaramos que Pondal sí empleó “anduriña”, “carballo” y otros términos gallegos ocasionalmente, pero con marcada preferencia hacia los ossiánicos. Algunos como “gaita” nunca los usó. En efecto, Pondal no menciona la gaita, tenida por alma musical de Galicia; tampoco al gaitero, figura allí muy enraizada (Campos, 2007). Prácticamente lo mismo sucede con el alalá, la dorna, el hórreo, y el popular *aturuxo*. La *muiñeira* y el espacio de la *carballeira* aparecen muy rara vez. Esta recurrencia de elusiones no puede tratarse de mera coincidencia o cuestión de gustos. Pondal detestaba el tipismo y los recursos manidos, pero en su obra central más que ausencia de tal o cual elemento parece haber un veto a la cultura de Galicia.

y en el mar, en los pinares y en las rocas, la afirmación y la fe que su alma solitaria no puede encontrar en el hogar ciudadano. (578 ²⁹¹)

Galicia quedó engrandecida por una fantástica poetización sustentada por diversas culturas literarias en la obra de Eduardo Pondal, pero lejos de la Galicia humana de finales del siglo XIX. Carballo Calero expresó con sinceridad la separación entre el poeta y su tierra, describiendo el débil andamiaje historiográfico pondaliano, y la ausencia de vinculación y deuda por parte de la Galicia moderna:

Non puido ... Pondal, por falla de material lexendario, intentar unha épica ao xeito de Macpherson. Limitouse ás evocacións de hérois por il inventados, cuíos nomes teñen en xeral orixe toponímica ... Fixo ... unha especie de himno heroico disolto en lirismo, no que se alude vagamente a duros combates, esforzados feitos, algúns deles contra os románs. Móvense, pois, os hérois de Pondal, dentro dunha brétema de orixes. (1981: 271)

La base era falsa, y ello condicionaba el resto: “Ossián non é un poeta celta do século III, senón un prerromántico de fins do XVIII”; de ahí que “como ficción artística pódenos agradar o bardismo de Pondal”. En definitiva:

Como intuición histórica con tendencia política, non nos pode achar dispostos ao entusiasmo, porque se funda nun erro... Isa Galicia céltica que Pondal nos presenta, non é ... a verdadeira, é decir, a nosa. E non nos consideramos obrigados a sentir perante ela a emoción filial, isto constituiría unha grande farsa. (273)

El historiador Barreiro Fernández valoraba, no obstante, el propósito de Pondal de edificar una nueva Galicia, dado que su poesía “ten unha manifesta intención patriótica” (1986: 2). Carballo y Barreiro representan las dos respuestas más sustanciales a la derivación de Pondal: para Carballo es un constructo esencialmente ajeno a Galicia. Para Barreiro lo importante es que ya se ha incorporado a la cultura gallega.

3.7 Racismo y otras connotaciones

En la faceta racista e insolidaria de Pondal se advierte una vez más la huella de Murguía, quien en su *Historia de Galicia* se refería al campesinado gallego como

²⁹¹ No era un caso aislado en el contexto europeo, dado que el paisaje adquirió un aura casi mística en los primeros románticos, con los que Pondal se integra en gran medida; la siguiente valoración se le puede aplicar por completo: “inevitablemente, esa mayor atención que se le dedicaba a la ‘naturaleza’ se tradujo en una creciente autoidentificación del artista con su propio entorno natural” (Riley y Smith, 2021: 150). La edad de oro del pasado, el lenguaje vernáculo, y el sentido de sacrificio y lucha, son otros elementos constitutivos del nacionalismo romántico en las artes y la filosofía, plenamente presentes en Pondal.

“nuestras clases inferiores” (1865, vol. I: 258-259), y en 1891 a los españoles como “os homes do Korán, os semitas [que son] un perigo e un estorbo” (1891 ²⁹²). Al mes siguiente Emilio Castelar le respondió en el Congreso de Madrid, donde habló de “las regiones que constituyen esta hermosa Patria española” (3101 ²⁹³). En justicia, el racismo era moneda común en toda Europa, incluyendo al propio Macpherson. De hecho, el ossianismo original no propone una utopía a alcanzar, sino la proclamación de la raza celta como principio absoluto, y tanto el racismo como la indefinición de Pondal participan de esta postura:

Macpherson ... does not root his vision of a primitive utopia in either the rational propriety of Voltaire’s Eldorado or the sensuous fulfilment of Johnson’s Happy Valley. Ossianic idealism is built squarely upon the racial purity of the tribe. Macpherson points out that the Scottish Celts were an “antient and unmixed race of men”, and connects this conception of unadulterated Celtic ethnicity to an account of their linguistic hygiene, insisting that the Gaelic they spoke was both “pure and original”. (Mitchell, 1999: 166)

El racismo devino veneración hacia sus propios creadores, véase patriarcas gallegos y señaladamente Pondal. Manuel LUGRÍS describía así a su maestro:

Pondal era o prototipo da raza artábrica, unha das tribus célticas máis numerosa e arriscada que poboaba as terra que hoxe chamamos de Bergantiños ...

Era d’unha estatura mais que alta barudo forte, xentil, equilibrado. ... era un esteo perfeito. Peito sainte de bergantiñán, apostura de elegante cabaleiro ...

O seu rostro era belamente severo, moreno ...

O bardo galego tiña a beleza dos homes fortes, dos homes superiores, das xentes de Bergantiños, que ende xamais conosceran a servidume, nos tempos

²⁹² Murguía estaba muy influido por el racismo xenófobo teñido de celticidad de Ernest Renan, Thomas Carlyle, Matthew Arnold, y otros influyentes autores europeos.

²⁹³ Sabemos que Veiga era un rendido admirador de Castelar, su “eterno ídolo” según afirmaba Alfredo Tella Comas (1917. Véase el epígrafe 2.2). Emilio Castelar fue presidente de la Primera República y tuvo una fuerte vocación europeísta, pero siempre se mantuvo fiel a la idea de la patria española común. Dado que condenaba con esta claridad el regionalismo xenófobo de Murguía, es razonable pensar que Veiga tampoco simpatizara con esta corriente. Ello explicaría por qué Veiga tuvo escasa relación con Murguía, Pondal y la Cova Céltica. Para la compleja relación entre Rosalía, Castelar (quien fue el autor del prólogo a *Follas Novas* en 1880), Murguía y Pardo Bazán, véase Martínez González (2019a). El nacionalismo excluyente y racista era una plaga en toda Europa, y Galicia no fue una excepción; Pardo Bazán fue particularmente anti-semita (Dendle, 1970).

protoplásmicos da nosa historia. A súa aboenza parecía comenzar no rei Fingal, sendo lexítimo irmán do bardo Ossian. (1935: 263)

Como se puede observar la teoría étnica se llevaba al límite de distinguir una raza exclusiva de la comarca de Bergantiños, cuya superficie total no llega a la décima parte de Coruña provincia. La admiración del notable escritor Lugo Freire por Pondal le llevó incluso a afirmar que, a su lado, “Ulises, Aquiles, Diomedes eran imperfectos e desequilibrados físicamente” (263).

Como vimos en el epígrafe 2.3, Castilla era motivo de ataques intensos del bardo, con tintes racistas innegables. El poema “Da raza”, escrito en torno a 1891 (poco después de *Os Pinos*) rebosa xenofobia:

Seredes iberos, / Seredes do demo ... Vós sodes dos cingaros, / Dos rudos iberos, / Dos vagos gitanos, / Da gente do inferno; / Dos godos, dos mouros / E alarbios; q’aínda / Vos leven os demos ... Nós somos dos celtas. / Nós somos gallegos. (1972: 246-248)

En “Da raza” da la impresión de que Pondal se desquitaba de todo el españolismo que había expresado a Veiga el año anterior, y liberaba los truenos de un nacionalismo étnico y descalificador. Se trataba de un sentimiento de amor-odio que podía salir en cualquiera de las dos direcciones, dado que Pondal reverenciaba y detestaba por igual a “Castilla”, en otro contrasentido típicamente suyo. En el siguiente episodio Pondal queda en evidencia al alojarse en pensiones castellanas pese a sus opiniones y a que en estas lo trataban mal. Como señala Lugo Freire, Pondal “aparentemente” rechazaba lo castellano:

Pondal, aparentemente, non quería ben aos castelans. Mais d’ unha vez dicíanos con voz tonante: -Moito cuidado; os celtas deben vivir alerta, pois aló, tras das montanas de León, aínda nos asexan, cubizosos, os enemigos de trinta séculos. E o Bardo ... viveu sempre en fonda de castelans, onde o trataban do peorciño. (266-267)

La contradicción provenía de un protogalleguismo que no se decidía a soltar del todo las amarras con la patria común, y que le llevaba, en el mismo poema, a tratar de “bos galegos” a quienes con frecuencia insultaba sin miramientos.

En el menosprecio a sus compatriotas Pondal evidenciaba un racismo intelectual y moral, considerándolos necios, ignorantes y débiles (en su lenguaje). En “As almas escravas” (1972: 95) equiparaba esclavitud a debilidad mental y condición femenina; emergiendo el bardo como salvador de la patria. El bardo es, en efecto, al arquetipo opuesto al esclavo, un personaje semidivino por omnipotente, pues domina la poesía y la música, pero a la vez es el guerrero que conduce al pueblo a la libertad por la espada. En

esta faceta el bardo ossiánico resulta un personaje ilusorio por la abrumadora suma de perfecciones que acumula, y forma parte de la nueva religión que late en todo el constructo celta.

3.8 Una nueva religión

Otro elemento ossiánico de Eduardo Pondal, quizá relacionado con la vulneración de cánones establecidos, es el de la religiosidad soterrada o inconsciente, que ya anticipamos en el epígrafe 2.3 y otros lugares de este libro. Siendo él un cristiano firme en aquella Galicia católica, acaso sin pretenderlo sustituyó la idea de Dios por la de Breogán, pasando ser el bardo-sumo sacerdote de una nueva teología. Estamos sugiriendo una hipótesis complementaria para explicar la filiación celta de Pondal y el decisivo impacto que tuvo en su obra. Al igual que sucedió con la mayor parte de la Europa decimonónica, en el poeta de Ponteceso se advierte una tendencia hacia la dessecularización y re-encantamiento del mundo, como resultado del extremo racionalismo y consecuente revolución industrial que tuvo lugar entonces ²⁹⁴. Pondal no impulsó ni defendió el regionalismo exactamente, sino una nueva doctrina, la ossiánico-celta. Convirtió a los pinos en tótems sagrados, a héroes como Ossián y Breogán en deidades, y a la teoría celta en la biblia del nuevo credo ²⁹⁵. Es de resaltar que así como el legado pragmático pondaliano se diluye a raíz de sus propias contradicciones e imposibilidad de consecución—lo cual es un mal inherente de la teoría celta—en cambio permanece la espiritualidad compensatoria instalada en su obra desde su “conversión” en 1868. Macpherson, Goethe, Pondal, Arnold, Renan, Espronceda y muchos otros escritores estaban tratando de solucionar, posiblemente sin saberlo, un profundo dilema moral-religioso por establecer y mantener la identidad, que asaltó a su generación en el giro industrial y revolución laica consecuente. La literatura les brindó la oportunidad de crear nuevas cosmogonías, completas o parciales, que el público (desde Napoleón a humildes lectores) iba a asumir como dogmas bíblicos. Decía Ginger del poema más ossiánico de Espronceda: “‘Oscar y Malvina’ is ... pervaded by efforts to restore or maintain a fracturing unity of being, of an ancient mythical world” (2004: 343) ²⁹⁶.

²⁹⁴ Véanse Bowman (2000, 2007) y Campos (2012b, 2016).

²⁹⁵ “Ossian can be considered as a figure on the pagan-Christian cusp” (Macdonald, 2020: 10).

²⁹⁶ Esto acercaba a Ossián también al concepto de ciencia-ficción: “Ossian has much in common with science fiction: a self-reliant mythology; strange landscapes; themes of tribal supremacy; proper names whose sheer sound is exotic; the importance of travel and the feeling of isolation” (Charlton, 2000: 39).

Europa saludaba al nuevo Dios, y algunos adoradores lo proclamaron abiertamente; en un poema a Ossian de 1781, titulado “Passionerna” (Las pasiones), el joven poeta sueco Thomas Thorild aclamaba como héroes a Shakespeare, Homero, Goethe, Rousseau, Klopstock, y por encima de todos a Ossian (el único escritor no real de la lista):

Thus were you, O OSSIAN; raise me up, celestial agitation!
OSSIAN, king of the Bards! before whom nature stands obedient.
Ah! before whom Homer disappears and Voltaire is as nothing!
Milton opens his wings, becomes dizzy and cannot come up with you!
Who can follow you, BARD? Your harp echoes back from the stars
Together with those of the Immortals! The eternal harmony of the Heavens
Falls silent in amazement. O Ossian, Ossian!. (Citado en Graves, 2004: 202)

En palabras de Montiel: “aquel momento histórico del mundo necesitó la falsificación de Macpherson para engrosar los estratos que iban facilitando el avance de la pasión y el sentimiento contra el dominio tiránico de la razón y la frialdad neoclásica” (1974: 34-35).

En el himno Pondal mencionaba explícitamente la “redención” de Galicia, un término que abunda en la teología cristiana con el significado de liberar de la tiranía del pecado; véase, en purificar Galicia de su esclavitud-como-culpa y encaminarla a un futuro luminoso regido por Breogán. En su oscilación transhistórica entre el pasado (a vengar), el presente (a redimir) y el futuro (a construir) Pondal siente nostalgia por un paraíso gallego que pocos acertaron a vislumbrar y menos a comprender, porque realmente no existía fuera de su imaginación.

CAPÍTULO IV. VEIGA EN GALICIA

Tras el examen de la figura y obra de Eduardo Pondal, con la infinidad de facetas que presentan, pasamos a un seguimiento cronológicamente organizado de Pascual Veiga, el otro autor del himno de Galicia ²⁹⁷. No tan complejo como el anterior a escala creativa, sin embargo es un gran desconocido en numerosos aspectos, y su trayectoria conduce a lugares y coyunturas de gran interés en la música de los siglos XIX y XX, dentro y fuera de Galicia.

4.1 El contexto

Al visitar la Galicia del siglo XXI cuesta comprender cómo era la región hace dos siglos. De entrada, la hegemonía del medio rural, aún hoy notoria, era absoluta, con unas pocas ciudades de reducido tamaño. El conocido autor de *La Biblia en España*, George Borrow, calculaba que en Santiago de Compostela vivían unas veinte mil personas en 1837 (1970, capítulo 27). Conforme al Diccionario de Madoz, Lugo tenía, en torno a 1850, unos 4.436 habitantes dentro de las murallas, y 1.959 en los barrios exteriores (López-Calo, 1999: 105). Pobreza, atraso y miseria aparecen regularmente en los relatos decimonónicos describiendo los pueblos y aldeas de Galicia ²⁹⁸. Los índices de analfabetismo eran muy elevados: “la cultura campesina era una cultura de transmisión oral, en la que la lectura y la escritura resultaban intrascendentes para la vida cotidiana de los campesinos” (López López, 2012: 388). En 1900, en el medio rural, el 76% de los gallegos eran iletrados (si se trataba de mujeres casi el 90%), frente al 54% en las siete ciudades (63% femenino. Gabriel, 2013: 304). Estos datos no divergían mucho de la media española, pero en Galicia eran más acusados y tardaron más en subsanarse. Por ejemplo, en su recorrido por las escuelas gallegas en los años 1920-30, el panorama que el pedagogo Luis Bello se encontró era tan penoso que la de San Hierónimo en Santiago le hizo exclamar: “¡sórdida enseñanza!” (2010: 58), afirmando que “el libro es un lujo que no puede pagarse un maestro’ (102). La escuela de Vivero tenía en el piso de abajo la cárcel (109); algunos niños iban a clase descalzos (112), y Monfero tenía fama de

²⁹⁷ Retomamos en el presente capítulo el estudio sobre la etapa de Veiga en Coruña que habíamos presentado en el epígrafe 2.2.

²⁹⁸ Véase la recopilación de Arias (1980). A raíz del vaciado hemerográfico realizado para la elaboración de este trabajo, podemos constatar cómo a finales del siglo XIX eran habituales en toda Galicia las peleas, crímenes, alcoholismo, enfermedades, miseria e ignorancia. También se detecta un verdadero fervor regionalista, volcado entonces en los orfeones, y otros rasgos sociales positivos.

poseer la ‘peor escuela de España’ (146). En Ribasaltas (Lugo) y casi un siglo después del periplo de Borrow, Bello se encontró con la misma escena, de niños revolcados en el estiércol mezclados con los cerdos (84). Bello captó cómo el lastre derrotista de los gallegos arrancaba en la infancia: “Mundo inferior que desde la niñez siente ... el instinto de su inferioridad. ¡Tantas veneraciones, tantos siglos dominados por este castillo, por aquella iglesia” (72) ²⁹⁹. En contrapartida, Galicia también poseía una atractiva cultura tradicional que la hacía ganarse admiradores, caso del pintor hispano-francés Daniel Urrabieta, quien escribiendo de la fiesta del 25 de julio de 1880 en Santiago se refería a “cet admirable pays de Galice” (Dulin, 1987: 12).

Sin embargo, el país gallego creció mucho a finales del siglo XIX, con el despegue de la industria conservera, los astilleros, y el ferrocarril del noroeste. Aunque la economía no estuvo al mismo nivel que los avances culturales, el auge de los orfeones gallegos contó con un fundamento socioeconómico considerable. La Coruña sobresalía dentro de este panorama, con su gran puerto abierto a Europa y América, y una intelectualidad que lideró el ascenso del regionalismo gallego a partir de mediados de siglo. López Cobas alude al “pletórico período do Rexurdimento” (2013: 208). Los Juegos Florales de 1861 en Coruña ³⁰⁰ marcaron un hito histórico, siendo seguidos por la publicación de los *Cantares Gallegos* de Rosalía en 1863 (obra que tuvo una gran repercusión en el incipiente galleguismo). Fue el arranque de una fértil etapa de desarrollo de las letras y las artes:

As inquietudes dos historiadores tamén partiron deste punto de eclosión, sentándose as bases do futuro nacionalismo nas respectivas *Historia de Galicia* de Benito Vicetto e Manuel Murguía, ambas de 1865. Nos anos oitenta, esta revalorización da idiosincrasia galega a través da lingua e a cultura agromou en importantes obras literarias poéticas —*Follas Novas* (1880) de Rosalía de Castro, *Airiños da miña terra* (1880) de Manuel Curros Enríquez e *Queixumes dos pinos* (1886) de Eduardo Pondal—, culturáis coma *El idioma gallego* (1886) de Antonio de la Iglesia e mesmo políticas coma *El regionalismo gallego* (1889) de Manuel Murguía. A proxección política máis explícita deste movemento cultural estivo no rexionalismo, que cubre

²⁹⁹ Respecto de la postura religiosa en el mundo educativo, el célebre hispanista Gerald Brenan afirmaba que en el siglo XIX la Iglesia en España se alineó contra el liberalismo, en favor de las clases altas y obstaculizando la educación pública, por temor a la difusión de los ideales de la revolución francesa. De ese modo se divorció paulatinamente del pueblo llano (1962).

³⁰⁰ Siguiendo el ejemplo de los *Jocs Florals* que si habían celebrado en Cataluña en 1859, a su vez a imitación de los occitanos.

aproximadamente o período de 1885 a 1916, ano no que fundaron as *Irmandades da Fala* e dá inicio a unha nova etapa propiamente nacionalista. (López Cobas, 2013: 227)

A través de estos autores y obras, en combinación con el progreso industrial y mejoría de las comunicaciones, poco a poco Galicia se sacudía el lastre histórico de la *insularidad*, que decía Otero Pedrayo aludiendo metafóricamente a su aislamiento (1982: 16).

El contexto nacional también ejerció una gran influencia; en el documental de Carlos Oro (2017), el historiador Barreiro observa que el año 1874 fue determinante para el regionalismo gallego, al caer la Primera República y cundir el temor a que todo avance regional se hundiese al regresar la monarquía. Fue entonces cuando una joven intelectualidad gallega se activó en defensa de la cultura local. No obstante, las reivindicaciones locales existían con anterioridad; el redactor José Rodríguez Seoane en *El País* de Pontevedra escribía en junio de 1858:

Galicia está, si, desatendida, pero lo está, porque fuera de ella no se la conoce y se la injuria, vilipendia y calumnia; lo está porque sus hijos suelen ser apáticos e indiferentistas ... y se indignan y abochornan acaso de lo que más debieran envanecerse; esto es, de pertenecer a la leal y siempre invicta patria de los Feijoo, Sarmientos y Cornides. (Citado en Martínez González, 2019a: 134)

Pocos días después el mismo Seoane insistía enérgicamente:

Inculpaciones de todo linaje, bochornosos afrentas y satíricos dieterios vienen desde hace mucho tiempo formulándose sobre el país, usos, costumbres, lengua y carácter de los habitantes de Galicia. ... ¿Debemos confusamente humillarnos y renunciar a nuestro origen, cual si hubiésemos nacido bajo el terrible anatema de una descendencia impura, indigna y criminal? (134 ³⁰¹)

El empuje regionalista llegó a despertar la alarma de la elite política española, que adoptó diversas medidas para contrarrestarlo. Indirectamente pudo influir en la resolución de Linares Rivas en 1892 de imponer a Veiga en el Conservatorio de Madrid pasando por encima de todo obstáculo. Al margen de su admiración personal, en el entorno político posiblemente se veía con buenos ojos al mindoniense por ser un regionalista que se

³⁰¹ Seoane se hacía eco del enfoque entonces provincialista de Benito Vicetto y Manuel Murguía, según el cual: “cando Galiza foi ceibe, a cultura e a economía do país floreceron (período dos celtas, suevos e Idade Media); cando se produciu a centralización por parte dos Reis Católicos, o reino entrou en decadencia” (134).

afincaba en Madrid y por su éxito frente al deslumbrante vecino francés, como veremos más adelante.

Una nueva clase crecía imparable: “el fin del Antiguo Régimen condujo a una nueva forma de organización social, y fue la burguesía quien lideró todos los cambios” (Rey Majado, 2000: 15). La pujante burguesía convirtió la música en “mercancía intercambiable, negociable, rentable y consumible”, pero también más diversificada y accesible (Labajo, 1987: 16). En las agrupaciones corales—determinantes en la carrera de Veiga—se produjo una “paulatina secularización y democratización”, mediante las cuales llegaron a capas cada vez más amplias de la sociedad (Rey Majado, 2000: 15). Una dimensión de la música decimonónica que afectó a Veiga y en particular al himno, fue la de los nacionalismos emergentes, que conocieron un momento de eclosión y para los cuales la música significó un medio idóneo para expresar la identidad colectiva (Riley y Smith, 2021).

En España cada región experimentó los vaivenes políticos según su situación específica. La Galicia de Pascual Veiga evolucionó conforme a las demandas del nuevo tiempo, afectando directamente al papel de los músicos. En particular la transición al ámbito civil fue decisiva. A lo largo del siglo XIX:

Pasamos de una etapa ... marcada por el peso de la música sacra y, consecuentemente, por la casi absoluta inexistencia de música civil o profana, a una etapa en la que, si bien aquella sigue desarrollándose, comienza a tener más presencia e importancia la música civil en sus múltiples variedades. (Alén, 2007: 51)

A este nuevo contexto pertenecen eventos como el certamen coruñés de 1890 (para el que nació el himno gallego). López Cobas suscribe el análisis de Alén:

La segunda mitad del siglo XIX representa, para la historia de la música gallega, un importante inciso ... con el paso que se da de la música religiosa —que pierde su lugar fundamental debido a la merma paulatina de recursos— a la música civil (de banda, escénica y salón). (2013: 210)

Los músicos se unieron al *Rexurdimento*, “lo que los enfrascará en la búsqueda primero, y en la creación después, de una música que pretendía ser genuinamente gallega” (Capelán, 2018: 95). Ello tuvo lugar principalmente en las capitales gallegas, donde se generaron espacios para los espectáculos líricos y dramáticos, fundamentales para el naciente orfeonismo:

O pulo dunha nova clase social non só marcará unhas preferencias musicais concretas ... senón que fomentara a creación de novos lugares onde a música

interviña de xeito activo, coma nas sociedades instruto-recreativas ou nos cafés-concerto. Baixo a protección destes ambientes ... as orquestras, os orfeóns e as bandas de música ... acadaron unha grande proxección. (López Cobas, 2013: 210)

Era el total de la cultura gallega lo que estaba transformándose, en un tránsito que des-intermediatizó la música para la sociedad al desvincularse del control eclesiástico. De este modo los géneros no religiosos se emanciparon y adquirieron un peso específico autónomo, puesto que antes del siglo XIX: “conocemos unas cuantas obras de música profana, de las que generalmente son autores los maestros de capilla de las iglesias y catedrales, pero este dato no es suficiente para hablar de *música culta profana*” (Mosquera, 1997: 24). Mosquera se apoyaba en un destacado trabajo del padre López-Calo original de 1981, en el que desarrollaba la siguiente labor crítica:

Hasta finales del XVIII o comienzos del XIX fueron las catedrales quienes mantuvieron a Galicia al día en lo que a música culta se refiere ... con dos limitaciones importantes: que se trataba solamente de música sagrada, y precisamente de lo que en música sagrada se estilaba en España. Todo lo demás era, si no ignorado, sí muy poco practicado. ... Cuesta trabajo escribir una frase tan negativa como esta. Y sin embargo, al estado actual de nuestros conocimientos, esa frase es perfectamente exacta. (López-Calo, 1998: 48)

Faltaba la burguesía como clase social dinamizadora, y la nobleza no promovió la música. Por ello, prosigue López-Calo, “era imposible que se desarrollara en Galicia una música culta que no fuera la de las catedrales, o dependiente de ellas, de un modo o de otro” (49). Pero a finales del siglo XVIII se consolidaron la clase hidalga o pequeña nobleza y una clase media-alta con vocación hacia las actividades culturales, “y así nacieron—a través de asociaciones privadas o incluso de las entidades públicas—los varios movimientos musicales que se fueron sucediendo en los dos últimos siglos en Galicia” (49). López-Calo apuntaba a la irrupción de la ópera en las capitales gallegas como factor decisivo del giro hacia la música profana, y Mosquera coincidía nuevamente:

la verdadera eclosión de la música profana en Galicia y por tanto en La Coruña, está directamente relacionada con la llegada de las primeras compañías de ópera, puesto que sus representaciones impulsan a editar reducciones para piano, violín, flauta, guitarra, clarinete, etc ..., que se hacen rápidamente populares. (Mosquera, 1997: 25-26³⁰²)

³⁰² Esta expansión también se vio favorecida por el desarrollo de la imprenta.

Mosquera ponía fecha y nombre a la llegada renovadora de la ópera a Coruña: “de la mano de Nicolás Settaro en 1768” (26). De su análisis de la sociedad civil dejamos la siguiente reflexión:

Será esta nueva clase social [la burguesía], ligada, no a los rendimientos hereditarios de la tierra, sino a la producción de riqueza mediante la industria y el comercio, la que más claramente impulsará el resurgimiento cultural de Galicia, en muchos casos a partir de la creación de sociedades recreativas, culturales e incluso humanitarias, en las que fomentarán la creación de escuelas de todo tipo. (26)

En conjunto, López-Calo, López Cobas, Mosquera, Sánchez, Vicente, y otros autores confirman la tesis de una Galicia que a lo largo del siglo XIX se desligó del monopolio cultural de la Iglesia y nobleza, despertando a otras formas de hacer y vivir la música. En efecto, a finales de siglo la música profana creció notablemente. Además de la llegada determinante de la ópera, Vicente localiza tres espacios donde conoció un desarrollo público abierto y flexible: el café-concierto, la sociedad recreativa, y el salón burgués, destacando el “papel fundamental” que desde el siglo XIX desempeñó “unha nova burguesía” gallega, frente a la anterior clase dominante integrada por aristocracia y clero (2021: 154)³⁰³. Pontevedra y Coruña, que carecían de catedral por no ser sedes episcopales, desarrollaron con más libertad un estamento civil que lideró la nueva concepción y práctica de la música.

Eran años de “desinhibición popular”, como sostenía Mercedes Peón (Oro, 2017), derivados de la Revolución de 1868 e inicio del Sexenio Democrático, y nacieron focos de música pública como los café-concierto:

Os cafés-concierto eran espazos públicos onde moitos músicos galegos do século XIX e do XX debutaron como intérpretes e/ou compositores. Eran lugares de reunión para moitos intelectuais e xente anónima da sociedade burguesa. En moitas cidades galegas abundaban este locais, como o café Suízo de Coruña, o Colón de Vigo, La Unión de Lugo ou o Filarmónico en Santiago. No caso de Pontevedra, os máis representativos foron o café de Méndez Núñez e o Moderno, aínda que houbo moitos outros locais dedicados a estas actividades como o Café de la Perla ou o Español. (Vicente, 2021: 156)

³⁰³ Sánchez refiere el mismo giro a los teatros: “con su creciente peso social las actividades desarrolladas en los teatros señalan el punto de inflexión en el que las diversiones laicas poco a poco irán desplazando y sustituyendo a las religiosas” (1997: 360).

Otro enclave público para la música de la sociedad gallega fue el teatro, que se renovó mucho respecto de modelos predecesores. No sólo fue canalizador de vanguardias innovadoras, sino de una filosofía social más abierta. Su importancia hizo que la necesidad de construirlos resultara apremiante: “o teatro era un signo de progreso, idea clave do pensamento liberal, chegando a ser un indicativo para valorar a categoría dunha cidade. De feito, en moitas urbes erguéranse teatros antes que outras edificacións de interese social” (López Cobas, 2013: 253)³⁰⁴. En efecto, el crecimiento de la sociedad burguesa provocó el desarrollo de una arquitectura civil en la que el teatro destacó como espacio capital de encuentro de las diferentes clases sociales, con un fin educativo como trasfondo. En el análisis de Curtis para la Europa decimonónica, la música nacional se creó sobre tres componentes:

First, nationalist artists react against a perceived decline in the taste and artistic standards of the public. ... Therefore, nationalist artists demand education for the populace. The second component is institution building: it is part of the educational directive in that new, specifically national institutions such as a theater must be formed in order to enlighten the public. These institutions will also help to establish the national style ... Thirdly, these [composers] would create works of highest artistic quality that would serve as beacons of the national style. (2008: 42)

El primer factor fue distintivo en Pondal, arremetiendo sin piedad contra los gallegos por no vivir y luchar como *celtas* y ser incapaces de admirar lo sublime en el arte. De ahí la voluntad pedagógica de los regionalistas como él mismo y Murguía. Del segundo factor (*institution building*) destaca la importancia del teatro que estamos tratando, lo que en Galicia sucedió sin duda en el caso del certamen de 1890, como en tantos otros encuentros. Es importante que, siguiendo a Curtis, a través del teatro se establece el estilo nacional. En esto Veiga y Pondal coincidieron, ambos querían sacudir a los gallegos de su letargo y mediocridad generando un estilo local cosmopolita, universal y distintivo, sin caer en gallegadas y estereotipos manidos³⁰⁵. El tercer factor es una síntesis de los dos anteriores: crear una música de alta calidad para consolidar el estilo nacional y la unidad de la patria gallega. Si se admite la comparación, el teatro habría sido, antes del cine, la radio y la televisión, el gran medio de difusión del nacionalismo a través del arte.

³⁰⁴ En relación al Teatro Principal de Coruña, donde sonó por primera vez el himno gallego, véanse el epígrafe 4.6 y el capítulo VI.

³⁰⁵ Gallegada: término peyorativo, significando música vulgar y simple que ejecuta melodías gallegas conocidas mezclándolas toscamente para una audiencia acrítica.

El caso gallego tiene similitudes con la fundamental importancia que adquirió la construcción de Bayreuth para Wagner, y el Teatro Nacional de Praga para Smetana, en sus respectivos procesos de creación y expansión a todas las capas sociales de los nacionalismos musicales alemán y checo. Smetana, muy en línea con Wagner, llegó a afirmar que el teatro debería ser el “central focus of the entire domestic artistic world” (citado en Curtis, 2008: 127).

Los teatros conocieron un auge histórico en el siglo XIX de la mano de la nueva sociedad que emergía en Europa; Sánchez destaca “el gran salto cualitativo que se produce con la construcción de los principales teatros ‘a la italiana’”, que tuvo lugar en toda España “una vez instalada en el poder la burguesía con su explícita promoción del espectáculo y el edificio teatral como elemento de ocio y relación social” (1997: 17). En Galicia esta oleada llegó con retraso, pero fue determinante sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX. Se erigieron teatros en las principales ciudades gallegas, con una “eclosión” entre 1834 y 1911, una verdadera “edad de oro” (Sánchez 1997: 123)³⁰⁶. Muchos llevaron el nombre de “Principal”, para distinguirlos de recintos más antiguos y también para resaltar su papel central en la cultura de la ciudad. Estos edificios fueron clave en “la construcción de la ciudad burguesa” que tuvo lugar “con la desintegración del Antiguo Régimen tras la muerte de Fernando VII” (146).

Para completar esta breve aproximación a la arquitectura teatral gallega, cabe señalar que los teatros se construyeron “gracias al carácter de empeño colectivo con que fueron planteados, aunando sus esfuerzos los particulares de una parte y los poderes locales de otra”. Sánchez cita un artículo de Luis Rodríguez Seoane en 1865 como “hermoso testimonio” sobre los “valores preeminentes y colectivos que sustentaron la construcción de un teatro”, en referencia a la reanudación de las obras del Principal de Pontevedra (147-148). Realmente las ciudades gallegas se volcaron en tener su edificio teatral; era un espacio que resultaba indispensable para actividades de ocio pero también por razones más profundas, y el propósito común de conseguirlo fue sin duda un elemento socialmente cohesivo. Hay que destacar que estos teatros no fueron rentables en líneas generales, sino todo lo contrario lo que corrobora su importancia por encima del factor económico. El gesto de ofrecer gratuitamente el Teatro Principal de Coruña para la fiesta regionalista de 1890 es otro detalle significativo en la misma dirección (véase el capítulo

³⁰⁶ Una relación fechada puede leerse en Sánchez, 1997: 148. Sin embargo la fiebre teatral no se limitó a las capitales, sino que se extendió a toda Galicia: localidades como Ribadeo, Betanzos, Noia, Vivero, Tui, Ribadavia, y Monforte construyeron su teatro en estos años, como desarrolla el citado trabajo de Sánchez.

VI). En La Habana sucedió algo similar con la compra por parte del Centro Gallego del antiguo Teatro Tacón, que pasó a ser “Gran Teatro”, un soberbio edificio que actuaría como baluarte de la cultura gallega en la isla (capítulo VIII) ³⁰⁷.

Con el ascenso de la burguesía, en Galicia como en toda España, se produjo el triunfo de la sociedad civil sobre el estamento aristocrático/clerical. La música salía a la calle, se interpretaba en teatros, plazas y cafés, y florecían creadores e intérpretes a quienes la audiencia reconocía en un clima de participación pública ³⁰⁸. En los salones de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, fundada en Coruña en 1847, Pablo Sarasate “primero siendo aún un niño y posteriormente en momentos de pleno éxito mundial daría allí sendos conciertos” (Mosquera, 1997: 26). Fue en el Café Moderno de Pontevedra donde el violinista Manuel Quiroga hizo su primera actuación, en una larga serie de hechos equiparables. Además, estos locales servían de centro de reunión de los intelectuales, lo que fomentaba el debate y la divulgación de ideas. El Café Moderno de Pontevedra constituyó:

un dos lugares de reunión de primeira orde a principios do século XX, pois alí xuntábanse algúns dos intelectuais galegos máis importantes da época, como Castelao, Valle-Inclán, Losada Diéguez, Paz-Andrade ou Cabanillas, para participar en numerosos faladoiros. (Vicente, 2021: 158)

Pudo ser un equivalente de la Cova Céltica en Coruña, pero con música y entrada libre. Estos foros emanaban de una población de talante cosmopolita y abierta a los cambios de su tiempo, que impuso un canon progresista en las ciencias, las artes, y también en la política ³⁰⁹. La sociedad gallega desembocó en un proceso de liberalización musical como el descrito, dado que el triunfo del estamento civil constituía un paso necesario para el desarrollo de la nación, al igual que en el resto de Europa:

Únicamente cuando las ideas nacionales quedaron vinculadas a la noción de “el pueblo”, más que a la de un monarca o la aristocracia, fue factible el

³⁰⁷ Para esta aproximación al papel que desempeñó el teatro en Galicia a lo largo del siglo XIX ha sido muy valiosa la colaboración personal del catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Santiago de Compostela, Jesús Ángel Sánchez.

³⁰⁸ Claro está que la (alta) burguesía delimitaba sus privilegios como clase hegemónica, y la distribución de los teatros reflejó con estricta precisión la jerarquía social de la ciudad, con los palcos y platea para las familias y autoridades principales. Pero cualquiera que pagase una entrada podía ver la función, y aquí se produjo un salto cualitativo respecto del cerrado acceso a los medios escénicos de épocas anteriores.

³⁰⁹ Sin excluir un fuerte sesgo tradicionalista en muchos integrantes. El propio Pondal participó del tradicionalismo aislacionista que impregnó buena parte del galleguismo histórico.

desarrollo sostenido de la música nacional y esta pudo sumarse a la configuración de la nación. (Riley y Smith, 2021: 37)

En Galicia también fueron fundamentales las llamadas sociedades recreativas y los casinos. En Coruña el más antiguo de este tipo fue el citado Circo de Artesanos, fundado en 1847 (y hoy superviviente), pero muchos otros proliferaron a finales de siglo:

Eran lugares semipúblicos onde se daban concertos, conferencias, charlas literarias e bailes, entre outras actividades. Moitos dos encontros nestas sociedades eran de tipo literario, e foi neles onde se comezou a propulsar o Rexurdimento literario, que é lixeiramente anterior ao musical. Estes centros resultaron fundamentais para a proxección e a ensinanza das artes, e aquí a música tamén contou cun espazo propio. (Vicente, 2021: 158)

Otro centro importante fue el Liceo–Casino de Pontevedra, fundado en 1855 y que tuvo mucha actividad en materia de música y baile.

En el estudio de Vicente, el tercer gran foco de concentración cultural fue el salón privado. Se desarrolló con cierto retraso pero en consonancia con el mismo fenómeno. La alta burguesía se impuso progresivamente como mecenas de la música y protectora de las artes, aunque parte de la aristocracia supo adaptarse con rapidez a los nuevos tiempos:

Case todos os días da semana había espectáculos e cada casa repartíase os días para non solaparse ... No século XIX destacan as festas de salón dos Marqueses de Valladares, en Vigo: as de Carmen Méndez Núñez, en Pontevedra; ou as de Emilia Pardo Bazán na Coruña. (158)

Por estos salones pasaron José Baldomir y Pablo Sarasate, y actuaron mujeres pianistas—la figura de la época frente a la severa marginalidad femenina de etapas anteriores. El piano se impuso como rey de los instrumentos, y a este respecto no hay que olvidar que Veiga comenzó su carrera como organista, pero al final desarrolló su actividad instrumental sobre todo al piano.

En combinación con la expansión musical, el folklore cobró una creciente importancia para el regionalismo, a partir de iniciativas como la *Asociación del folklore gallego*, creada en Coruña en 1884 con presidencia de Pardo Bazán. Se inició la recolección del repertorio tradicional gallego, siendo pioneros Marcial Valladares, Saco y Arce, Pérez Ballesteros, Inzenga, y Hernández, a quienes siguieron Casto Sampedro y Ramón de Arana (López Cobas, 2013: 228). En suma, pese a los vaivenes y carencias, el final del siglo XIX constituyó una fase de neto crecimiento de la música gallega.

Cabe añadir que, como vimos en el epígrafe 2.1, el desarrollo musical gallego estuvo relacionado con la oleada romántica europea y construcción de la figura del *genio*.

Fue un fenómeno sociológico que pudo repercutir en la promoción de los orfeones. La pasión puesta en la música y volcada en los certámenes, derivó en alguna medida de este paradigma; la rivalidad entre Veiga, Montes y Chané reflejó la búsqueda del *elegido*, la *obra maestra*, la evidencia de pertenecer a una casta *superior*. El genio romántico está en estrecha relación con la imagen paralela del *héroe* como semideidad que trasciende a la humanidad corriente y de quien se esperan grandes obras ³¹⁰. Los propios Ossian y Breogán responden, un escalón por encima, a este nuevo arquetipo forjado en el seno del pensamiento eurocéntrico pos-ilustrado y su “búsqueda romántica de la identidad” (Rodríguez Barraza, 2008). Sustituyeron a los homéricos Aquiles y Héctor, y posiblemente a la figura del “santo” del Antiguo Régimen, reemplazada a partir del siglo XIX por el héroe romántico, y en el XX por el ídolo de masas.

4.2 Las limitaciones técnicas

Hay más magnitudes supraculturales a considerar para comprender la Galicia que vivieron Veiga y Pondal. Se ha recalcado que el *Rexurdimento* fue un movimiento sobre todo literario, y sin duda en este terreno tuvieron lugar los mayores logros. Dado que la literatura es el reino de la palabra, se podría abordar el *Rexurdimento* como un movimiento dominado por el *logocentrismo*, en el sentido de hegemonía de la expresión verbal sobre otras posibles, tal y como se utiliza en la escuela francesa de semiología. Es inevitable preguntarse qué razones tuvo la élite gallega para escorarse tan significadamente hacia la literatura en aquel proceso de descubrimiento de Galicia por sí misma, en detrimento de la música y otras alternativas, asumiendo que teatro, pintura, escultura y restantes disciplinas quedaban igualmente en un plano secundario. Vamos a sugerir dos principales: las limitaciones técnicas de los músicos, y el protagonismo de la palabra como eje capital del discurso. No se trató de un fenómeno aislado, sino que se observa en otros países de trayectoria coetánea comparable, caso de Irlanda (la eterna hermana del norte). White aborda la relación de la música irlandesa con el *Celtic Revival* literario (1840-1890): al igual que en Galicia, allí prevaleció la poesía, porque la música

³¹⁰ Véanse Sage (2009), y *The Bloomsbury Reader in the Study of Myth* (2019). La noción del músico como talento privilegiado es muy anterior al siglo XIX, por ejemplo en la aristocracia vienesa. Pero en la fase romántica adquiere una dimensión que trasciende la materialidad sonora hasta rozar la divinidad. Estrechamente relacionado estuvo el concepto del músico-como-héroe, que se instala con fuerza en la cultura occidental en el primer romanticismo, siendo Beethoven su más notable exponente y referencia obligada para las siguientes generaciones. El proceso de canonización del compositor alemán ha sido estudiado por autores como Fischerman (2004) y DeNora (1995).

y otras manifestaciones de cultura expresiva no estuvieron al mismo nivel (1995; véase Hueglin, 1986). La música fue gestionada dentro del espacio ideológico del movimiento, nunca sobrepasando la condición de símbolo asertivo, sin sustancia propia: “the ultimate condition of music in Ireland would only become clear with its failure to function within the otherwise abundantly fertile terms of the Celtic Revival except as a symbol of Irish cultural renaissance” (White, 1995: 217). La música requería de una formación y medios materiales menos al alcance de las clases medias irlandesas que la literatura, y en Galicia sucedió algo similar. En segundo lugar, hay que tener en cuenta que, tanto en el despertar nacionalista irlandés como en el gallego, la *palabra* era una necesidad imperiosa, para dar forma cabal a unos presupuestos teóricos que comenzaban a cobrar forma, y que la música no podía definir con la misma precisión. De ahí que fuesen los poetas de uno y otro país quienes encabezaran las respectivas corrientes. Y de ahí que en un análisis crítico la música que Veiga, Montes, o Chané hacían con los orfeones, pese a su tirón popular, permaneciera comparativamente en un segundo plano respecto de la literatura. Faltaban formación técnica y renovación estética: los músicos gallegos no tuvieron profesores de primer nivel, ni se instalaron en París ni conocieron a Dukas, Ravel o Debussy; tampoco se relacionaron con la formidable vanguardia artística española del momento ni accedieron a bibliotecas musicales amplias. Su obra adolece de cortedad y penuria en una etapa de extraordinaria ebullición en Europa. Y así lo constataron implacablemente en su día personalidades como Emilia Pardo Bazán y Jesús Bal y Gay. Sin embargo la pasión popular que generaron fue un factor determinante, y tal vez marcó una diferencia con Irlanda. En Galicia los orfeones sobrepasaron la barrera estrictamente musical y se convirtieron en un fenómeno de masas que movió a la región entera, y algunas obras específicas se instalaron de forma permanente en el gusto colectivo.

En líneas generales se localizan críticas coetáneas severas, que apuntan a que en el regionalismo musical se recuperó la tradición, pero faltó calidad. Capelán cita las diatribas de Pardo Bazán contra Montes y Veiga, estimando que “el Wagner gallego nunca llegó” (2015: 327). En varios momentos doña Emilia menospreció sin contemplaciones una música local que consideraba inferior y provinciana³¹¹. Por su parte, Bal y Gay, en su conocido libro *Hacia el ballet gallego* atacaba el folklorismo de las figuras entonces en boga (1924). Dos años después Bal cargó de nuevo contra el

³¹¹ Sería fuertemente contestada un siglo después por Méndez Ferrín (2004), aunque en cuestiones que se centran en literatura, idioma y política.

raquitismo de los compositores gallegos con nombres y apellidos, citando expresamente a Veiga en dos ocasiones (1926). En este artículo consideraba que la música del *Rexurdimento* “síntese soia”, al faltar la composición culta, y añadía cáusticamente que “non vai haber críticos onde non hai música pra criticar” (2). Por el contrario, Bal valoraba positivamente a Pondal, Rosalía y Curros, y reconocía el trabajo de los compositores para musicar sus poemas, pero en inferioridad manifiesta: “uns cantos músicos sinxelos e vountosos. sintíronse obrigados a poñer en música os versos dos poetas mais nosos” (2). No dejó duda alguna de su postura:

Mais non vaia a creerse isto que eu digo nun senso de loubanza pra a música que lles fixeron. A sua musica ... non pode lerse coma modelo pra as xenerazons seguintes - no que se di *musica*.

A técnica por eles empregada redúcese, esquematizando un pouco, á armonía do do-mi-sol e sol-si-re. É técnica zarzueira de unha tristeira probeza de medios. En canto á melodía -si é galega, amañada- e á composición en xeneral, poden decirse fillas de un italianismo de amibre, de un italianismo de romanza napolitana que fainos sentir ben axiña a presa de ir beber unha boa cunca da auga gorentosa do noso folklore. (2-3)

Como se ve, Jesús Bal sí defendía el folklore musical gallego, y por ello le indignaban las realizaciones de los músicos regionalistas: una “falencia de respeto pra a nosa fresca música nativa. ... Os músicos que tivemos non poden ser ... os nosos mestres” (3). Y a continuación estas demoledoras aseveraciones: “hoxe as cancións de Chané, Montes, Veiga, etc. non poden resistir un análisis como música culta ... Os músicos mentados. cheos de boa fe tanto como de miopía, non sintiron nas suas almas ise formento milagreiro. Cantaron como poideron e ficaron tranquiños” (3). También les acusó de falta de nivel compositivo y de sentido de superación, razones por las que no llegaron a culminar con éxito la tarea de poner en música los mejores versos gallegos: “a música de Veiga, a de Montes, a de Chané, a de Baldomir, non encheron a sua misión por escasedade de criterio e de técnica” (3) ³¹². Décadas después, entrevistado por Conde Muruais, mantenía la carga crítica:

-¿Tuvo el pueblo de Galicia, a través de su historia, una participación en la música, que pueda equipararse a la de cualquier otro país? Bal y Gay contestó:

³¹² Bal podía hablar alto. Fue un destacado compositor, periodista y crítico musical. Estudió en la Residencia de Estudiantes, fue coautor con Martínez Torner de un fundamental *Cancionero Gallego* (Coruña, Barrié de la Maza, 1973, 2 vol.), y formó parte del Centro de Estudios Históricos que dirigía Ramón Menéndez Pidal. Conoció a Poulenc, Ravel, Stravinski, Falla, García Lorca, Buñuel, y un largo etcétera de nombres relevantes. De todos modos estos escritos son de muy temprana juventud.

-No, salvo quizá en la Edad Media, por influencia de sus trovadores. Esto por lo que respecta a la música universal. En cuanto a la música culta gallega, a la vista está, dada la exigua labor y no menos exiguo número de compositores nuestros, que tal participación es realmente nula. (1969: 17)

Bal y Gay siempre permaneció al margen del neo-tradicionalismo de los Montes, Veiga, Chané y demás músicos regionalistas, a quienes rechazaba de plano. Escribió *Hacia el ballet gallego* con sólo 19 años de edad, y al final de su vida lo recordaba confirmando que era una crítica contra “lo cursi, lo endeble, lo tópico, lo antinatural, lo vulgar [que] estaban mellando las más serias y sólidas raíces de lo auténtico, del alma de lo popular” (Bal y García, 1990: 174) ³¹³. Él aspiraba a una renovación integral de la música gallega, encabezando la “generación de 1925”, en su propia expresión (véase más abajo), lo que implicaba jubilar a las “viejas” Irmandades da Fala, sus orfeones y coros, y un galleguismo que le resultaba rancio y esclerotizado. A juicio de Javier Gándara, Bal fue un “feroz crítico” en escritos como los citados; en los que consideraba a los compositores precedentes “figuras menores” (2020: 169). Muy diferente sería la valoración de López-Calo sobre aquéllos, hablando de “una espléndida generación de músicos gallegos que supieron traducir en música el alma gallega como nadie, ni antes ni después, supo hacerlo, excepto quizá Martín Códax” (1998: 157). No obstante, un musicólogo reciente como Garbayo coincide en buena medida con los análisis de Bal citados (2009: 124).

4.3 La llegada a Coruña

Retomando el relato biográfico, un giro decisivo fue la mudanza a Coruña. ¿Qué ambiente encontró en la ciudad, y qué papel desempeñó Veiga en el contexto que estamos contemplando? Coruña fue el epicentro de su quehacer musical durante casi tres décadas, e inicialmente se adaptó bien al entorno, más cosmopolita y renovador que el de otras capitales gallegas:

[Coruña] se consolidó como centro burocrático y portuario; además, hacia finales de siglo, la aparición de los nuevos avances tecnológicos como el telégrafo, teléfono, luz eléctrica, comunicaciones, tranvía urbano, etc., la convirtieron definitivamente en una ciudad moderna. Un factor que fue

³¹³ El terreno conceptual que transitaba Jesús Bal es complejo, pues resulta virtualmente imposible establecer una barrera rotunda entre lo *auténtico* y el remedo artificial en las culturas nacionales, aún más si la dicotomía tiene lugar en el resbaladizo terreno del folklore/folklorismo (Martí, 1996).

determinante para su expansión fue la llegada del ferrocarril en 1883, que la unía con Madrid. (Cancela, 2020, vol. I: 90 ³¹⁴)

Además Veiga arribó en los años siguientes a la restauración monárquica, que fueron los mejores en Coruña: “o máximo esplendor da cidade ocorre durante a etapa da Restauración (1874-1923)” (Gómez y Cancela, 2017: 41). En el plano musical, las posibilidades eran prometedoras. Cancela sitúa en 1875 el despegue del movimiento orfeonístico gallego, en relación al temor de que la Restauración de la monarquía derivara en una involución centralista; como resultado, en Galicia el orfeonismo creció bastante más que en otras regiones españolas (2020, vol. I: 96).

Frente al regreso de la monarquía, los jóvenes intelectuales opusieron una cultura reivindicativa, emigrando muchos a América, lo que junto con la recesión económica de la Galicia interior explica que los tres principales centros gallegos se fundaran simultáneamente en 1879 (en Buenos Aires, Montevideo y La Habana), que pronto alcanzaran cifras masivas de afiliación, y a más largo plazo que el himno se estrenara allí.

Aquella Coruña de las cuatro últimas décadas del siglo XIX fue un centro de enorme efervescencia cultural, y una ciudad “decisivamente marcada por el fenómeno orfeonístico” (Rey Majado, 2000: 9). Allí coincidieron diversos intelectuales preocupados por la cultura y por la recuperación del patrimonio gallego:

Fueron ellos quienes lideraron, desde las diferentes instituciones culturales, desde las empresas editoriales, los centros de enseñanza, los periódicos y revistas que dirigieron o en los que escribieron, un movimiento de renovación cultural de largo alcance, entre cuyos objetivos estuvo ... la recuperación del pasado cultural de Galicia: su historia, su arte, su lengua y su música. Esta corriente de romanticismo y nacionalismo cultural contó además con el apoyo de la burguesía comercial coruñesa y con el de una parte muy importante de quienes ejercían profesiones liberales. Así se entiende la gran acogida que la ciudad prestó reiteradamente a la idea de Veiga de crear orfeones que interpretasen las obras que músicos y poetas estaban produciendo desde hacía años en Galicia. (9)

Veiga fue afortunado al instalarse en Coruña (o acertó, si captó las posibilidades de la ciudad). Allí se encontró con un marco social idóneo: “la Coruña de la Restauración, viva,

³¹⁴ En efecto, en septiembre de 1883 se inauguró la deseada línea ferroviaria que rompía un histórico aislamiento gallego, favoreciendo el tráfico con Madrid. Cabe indicar que en 1591 Coruña era una aldea de 451 vecinos; en 1685 apenas pasaba de los 1.500 habitantes; en 1812 no llegaba a los 10.000. Sin embargo en adelante el crecimiento se dispara y “el número de publicaciones que ven la luz en la ciudad es enorme”. En 1877 Coruña alcanzó los 37.000 habitantes, y en 1897 los 43.000 (Mosquera, 1997: 12-21).

abierta, progresista y culta” (17). Se la denominaba “la capital de Galicia” o “la Barcelona del norte” (18³¹⁵).

Hay que valorar la diferencia de sustrato social de los orfeonistas gallegos y catalanes. En Cataluña había ya un desarrollo industrial avanzado a finales del siglo XIX, por lo que existía una clase obrera numerosa, cuyos hábitos de ocio intentó dignificar Clavé con los coros. Galicia seguía siendo masivamente rural en esta época, por lo que, conforme a Rey Majado, no había apenas obreros; en consecuencia, los miembros de los orfeones eran en su mayor parte jóvenes de clases medias-altas, muchos de los cuales contaban con base musical, originando agrupaciones que sonaban bien desde el principio.

Los jóvenes que integraron el primer orfeón y la sociedad coruñesa en general, poseían una preparación musical nada corriente. Sin esta preparación, la idea de Veiga hubiera tardado más tiempo en desarrollarse y los resultados hubieran sido otros. A Veiga le resultó fácil porque lo musical era, para determinadas familias coruñesas, un elemento fundamental de la educación de una persona. Las numerosas academias y clases particulares de música que a diario se ofertaban desde la prensa, así lo confirman. (27)

Además, Veiga tuvo un apoyo fundamental en el músico y empresario Canuto Berea. Según Majado, Veiga nunca hubiera podido “llevar a cabo su iniciativa [introducir en Galicia el fenómeno orfeonístico], ni llegar a los niveles que llegó, sin el aliento que le infundió y el apoyo que le prestó Berea” (143³¹⁶).

La Colegiata de Santa María fue el primer destino de Veiga en Coruña (Figura 9). Un dato curioso es que seguía sujeto a la disciplina eclesiástica, y en el acuerdo con el cabildo para incorporarse al nuevo destino, adquirió el compromiso de hacerse sacerdote, aunque no lo cumplió:

Su contrato incluía la promesa de ordenarse sacerdote, cosa que ratificó en aquella carta [pidiendo un aumento de sueldo, el 7 de diciembre de 1864].

Pedía al cabildo que sacase la plaza a concurso, y él se comprometía, de nuevo,

³¹⁵ Siguiendo a Rey Majado, en Coruña se interpretaba ópera y zarzuela regularmente, y aunque no demasiada música religiosa (no había catedral), abundaban las bandas militares, gaitas, y agrupaciones variadas de canto y baile. Poco a poco la conciencia de recuperar la cultura musical gallega creció, y en los certámenes gallegos de orfeones la progresión es clara a favor de los repertorios locales. Con estas reacciones la ciudad se repuso de la terrible epidemia de cólera que en 1854 diezmo a la población coruñesa, de la que se recuerda que hubo fases con más de 300 muertos diarios; hospitales y cementerios se colapsaron, en la mayor tragedia pandémica de la historia de la ciudad, una de las más castigadas de España en esta oleada de la enfermedad.

³¹⁶ La base teórica de Veiga y Berea en la creación de los orfeones gallegos fue francesa: el tratado de A. Louis Dessane en 1773 *École Primaire de Chant Coral [Choral]. Manuel d'Orphéoniste* (Rey Majado, 2000: 143).

a que en el plazo de un año tomaría los hábitos. Resultado: obtuvo el puesto de maestro de capilla, no se ordenó sacerdote y se casó con Clotilde Valenzano García hija única del vallisoletano Matías Valenzano Sierra. (24; véase Villanueva, 1983)

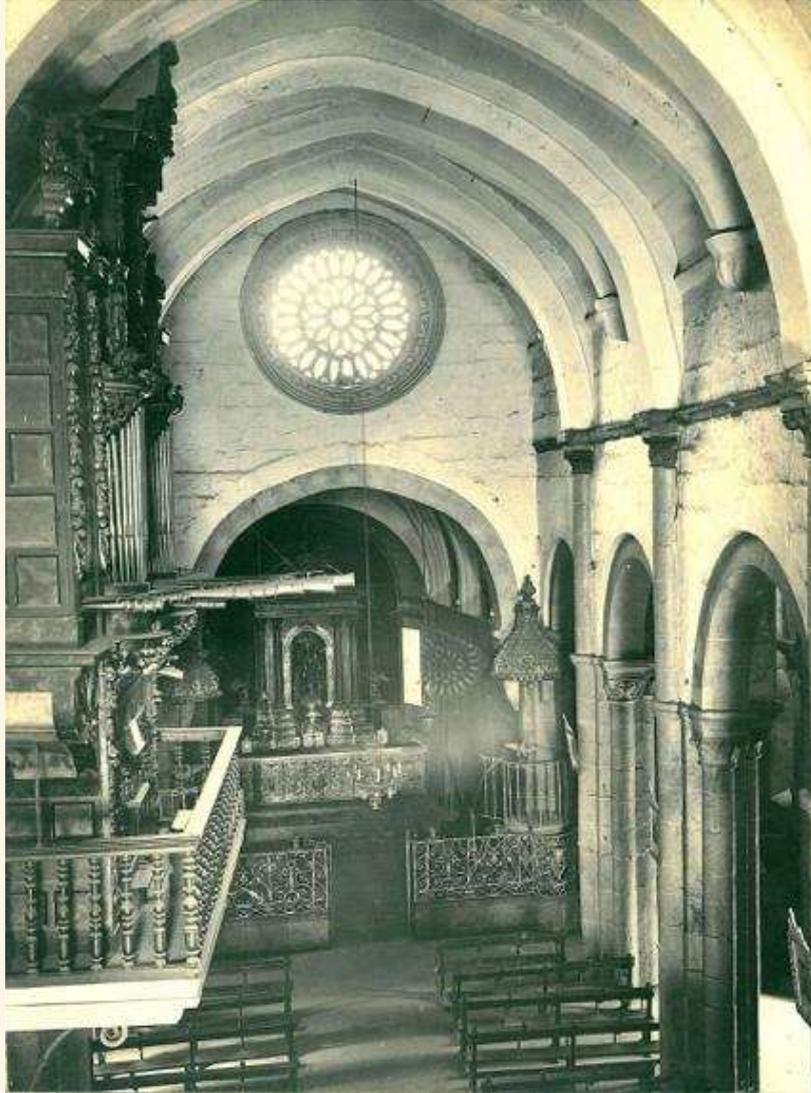


Figura 9. Interior de la Colegiata de Santa María del Campo, Coruña, ca. 1919 (el órgano fue vendido en 1955).

Imagen y permiso cortesía de Joaquín Vilas de Escauriaza.

Debía ser un joven ambicioso y dispuesto a trabajar; en Coruña “llevaría a cabo sus mejores proyectos y ... compondría su mejor música” (Rey Majado, 24). Como primer organista de la Colegiata se mantuvo hasta 1876, y al año siguiente fundó el Orfeón Brigantino.

Durante esos doce años se ganó a pulso una excelente reputación como compositor, como instrumentista, como director y como profesor. Su

actividad, además, se repartía en sus actuaciones con la orquesta del teatro, en los cafés, en los circuitos de recreo y en las clases que impartía. (24)

El vínculo con el estamento religioso se fue debilitando con los años, y Veiga acabó por tener vía libre para desarrollar la totalidad de su quehacer musical en el ámbito civil. Fueron los años de plenitud en Galicia, cuando formó (y deshizo) importantes orfeones, compuso la *Alborada*, y se ganó el sobrenombre de “Clavé gallego”³¹⁷.

A nivel personal, en Coruña se casó y allí nacieron todos sus hijos, quienes en su mayoría heredaron la vocación musical de los padres³¹⁸. La boda fue en la Iglesia Parroquial de Santiago, en Coruña, el 30 de enero de 1865, él con 22 años y ella con 24. Los Veiga ocuparon casas distintas en la ciudad, aunque en la calle del Garrote estuvieron un período largo desde al menos 1875; en aquella vivienda nacieron Pascual y Emilio, los menores, y en 1890 se mudaron a la calle de Porta de Aires (Oro, 2017). Hubo tiempo para que algunos hijos participasen en la vida musical de la ciudad; por ejemplo en 1886 Julio y Augusto se integraron en la orquesta del Teatro Principal, y poco después Julio ya era concertino de la orquesta del Círculo de Artesanos, pero en 1888 se fue a Madrid para proseguir allí sus estudios musicales. En marzo de 1891 Augusto asumió el cargo de “Maestro-Director” del Orfeón Coruñés nº 4, que tan intempestivamente había dejado su padre un año antes (Saurín, 2003: 237). En efecto, varios hijos de Veiga fueron músicos, destacando el brillante violinista Julio, quien también fue compositor y desarrolló una notable labor como crítico musical. El hermano mayor, Augusto, fue igualmente violinista, dirigió orfeones y abrió una academia de música en Betanzos³¹⁹. Pascual Veiga Valenzano fue pianista, compositor y director de coros y orquestas (como la Municipal de Ponteareas). El hermano menor, Emilio, fundó el orfeón Eco de Nieves en As Neves (Pontevedra)³²⁰, y entre 1902 y 1903 fue director de la Banda Municipal de Noreña, en Asturias (Fernández et al., 2011). De las dos hijas que llegaron a edad adulta—Adela y María—no consta que tuvieran inclinación hacia la música. El hijo extramatrimonial José Adolfo Veiga Paradís se dedicó de lleno a este arte, principalmente como director de banda, pero también fue compositor y crítico musical. Había nacido en Tuy en 1885, bastante más tarde que sus hermanastros, y pronto emigró a América. Los Veiga lo

³¹⁷ El grueso de la actividad musical de Veiga esos años se analiza en los restantes epígrafes del presente capítulo.

³¹⁸ El matrimonio Veiga Valenzano tuvo ocho hijos; alguno debió morir a edad temprana (faltan datos).

³¹⁹ *Gaceta de Galicia*, 253, 25 de noviembre de 1890, p. 2. Véase Rey Sanmartín (2020).

³²⁰ *La Correspondencia Gallega*, 11 de diciembre de 1906, p. 2.

conocían en calidad de “primo”. No queda resuelta la relación que mantuvo con su padre, a quien citaba con admiración, pero hay testimonios de diferencias entre ellos. Adolfo tenía una personalidad fuerte y desarrolló una activa carrera musical (Bárcena, 1928). De forma sorprendente, en 1926 proclamó rotundamente haber sido él el autor del himno gallego. Sostenía que lo había compuesto a los doce años de edad, y ello implicaría que su padre se lo robó. Esto es difícil de aceptar, porque Adolfo había nacido en 1885, y el certamen de Coruña fue en 1890. Sin embargo en sus artículos de prensa elogiaba largamente al padre: “aquel gran músico que Galicia no pagará nunca lo que por ella hizo” (1934).

Volviendo a la trayectoria del cabeza de familia, hay alguna confusión respecto de unas cátedras que había instituido la Academia de Bellas Artes de Coruña en 1887. En orden cronológico de fuentes, López-Acuña detalla lo siguiente:

A raíz de una proposición presentada por el diputado J. Fernández Latorre, basada en una R.O.M. de Fomento de 1887, por la que se autorizaba a las Academias de Bellas Artes a impartir clases de música, la Corporación Provincial coruñesa acuerda en 1888 crear dos cátedras de música: una de Solfeo y Canto, y otra de Instrumentación. Al año siguiente se divide la cátedra de Solfeo y Canto en dos, con objeto de premiar los méritos de Chané, y se elige profesor de Solfeo a Veiga, de Canto individual y colectivo a Chané y de Instrumentación a Joaquín Lago. (1974: 10)

En efecto, inicialmente la cátedra de Solfeo y Canto era una sola, lo que provocó una violenta batalla mediática ³²¹. Rey Majado señala que en 1889 Veiga era “profesor de solfeo en la Escuela de Bellas Artes de Coruña, y ganaba 995 pesetas anuales (2000: 24). López Cobas sitúa a Veiga como catedrático de solfeo para mujeres en 1890, porque las cátedras no funcionaron hasta el curso 1890-91 (2013: 278). Conforme a Cancela, en 1889 la Escuela de Bellas Artes de Coruña fundó una Escuela de Música, aunque sólo sobreviviría dos años; en ese tiempo tuvo como profesores a Joaquín Lago (viento); Manuel Berea (cuerda); Pascual Veiga (solfeo); y Chané (canto individual y colectivo. 2020, vol. I: 137). En 1892 se reabrió el debate de la necesidad de formar a los músicos a raíz de la competencia con el orfeón de Bilbao, gran rival de El Eco de Chané y un grupo experimentado en escritura musical. Por iniciativa del ministro de Fomento, Linares Rivas, se restablecieron en 1892 “las clases de música y canto en la Escuela de

³²¹ Véase el epígrafe 4.5 de la guerra de orfeones.

Bellas Artes de A Coruña” (137; véase el epígrafe 7.1). Al parecer eran cátedras no pagadas, y la ausencia de remuneración pudo contribuir a la decisión de irse a Madrid ³²².

Hay que constatar que Veiga fue profesor de música desde muy pronto. A pesar del panorama trazado por Rey Majado (véase más arriba), los orfeones gallegos también contaban con hombres que desconocían la notación musical, obligando a sus directores a introducir cada obra nueva por vocalización directa. De ahí que hubiera iniciativas por extender el solfeo entre los cantantes. Bajo la dirección de Veiga, en El Eco se implantó en 1884 un aula de música “como complemento a la actividad de la sociedad” (Cancela, 2020, vol. I: 136). De este modo se aspiraba a suplir las carencias técnicas de los orfeonistas ³²³. Con la combinación de enseñanza, dirección e interpretación, junto con los arreglos y eventual composición de obras nuevas, los orfeones constituyeron el núcleo central de la vida profesional de Pascual Veiga en su etapa coruñesa.

4.4 Los orfeones gallegos

El fenómeno del orfeonismo en España y en Galicia en particular merece un epígrafe propio, ya que fue el medio que más asiduamente transitó Veiga y en cuyo seno se gesta y explica el himno gallego. Los orfeones marcaron su vida, desde los primeros que formó en Coruña en la década de 1860 hasta el del Centro Gallego en Madrid, que abandonó en 1896 para no retomar la actividad nunca más. Como detallamos en el epígrafe 2.2, en su etapa gallega Veiga fundó o participó en la fundación de los orfeones de la Fraternidad Juvenil (1864), Liceo Brigantino (1877), Orfeón Coruñés (1878), El Eco (1882) y Orfeón Coruñés nº 4 (1889). Asentado en Madrid dirigió al Orfeón Matritense (1893-95), El Eco de Madrid (1895), y el orfeón del Centro Gallego en Madrid (1895-96). En conjunto dejan una estela de luces y sombras, porque en contra de la extendida creencia, Veiga fracasó más veces que triunfó en los certámenes, en los que el nivel interpretativo de sus cantantes fue muy cuestionado. Según los testimonios directos de Varela Lenzano, la calidad técnica de los orfeones en general fue deficiente (Costa, 1998a: 55). En relación a Veiga, las crónicas del certamen de Santander del 8 de agosto

³²² Del Archivo de la Deputación de Coruña procede la siguiente información del Acta Ordinaria del 5 de noviembre de 1891: uno de los acuerdos de la sesión fue agradecer que los profesores Pascual Veiga, Joaquín Lago, José Castro Chané, Gonzalo Brañas y Manuel Berea impartieran gratuitamente algunas clases de música. Las clases iban a darse en el recién inaugurado nuevo edificio del Instituto da Guarda, y el concepto retributivo es que los profesores serían catedráticos. Archivo Deputación de Coruña. Acta Ordinaria 05/11/1891, p. 79-80.

³²³ Según cada caso, las clases de solfeo podían ser de pago o lo contrario. Cuando en 1886 Chané accedió al cargo de director de esta agrupación, las clases pasaron a ser gratuitas.

de 1890 fueron desfavorables para el aclamado Orfeón Coruñés nº 4—tenido por vencedor en París un año antes—entre otras críticas similares a los grupos que dirigió ³²⁴.

Algunos de los rasgos de estas agrupaciones ya se han esbozado al inicio de este libro; a continuación los ampliamos, poniendo el punto de mira en los contenidos más directamente relacionados con los objetivos centrales del presente estudio. Eran coros de voces masculinas (a dos, tres o cuatro partes, según la distribución de tenores primeros y segundos, barítonos y bajos ³²⁵), siguiendo el modelo de Anselmo Clavé en Cataluña y su filosofía de fraternidad y recuperación del mundo anterior a la industrialización ³²⁶. Inicialmente fueron muy limitados, de “escasa calidad del repertorio” y con “falta de preparación técnica”, lo que no impidió que la actividad coral fuera considerada “un fenómeno de masas” (Fernández-Herranz, 2019: 151) ³²⁷. Podían tener carácter educativo, por su “enorme potencial como instrumento de adoctrinamiento” de las nuevas clases sociales (154). De hecho florecieron sobre todo en áreas urbanas en desarrollo, como en el norte de España (Cataluña, País Vasco, Asturias y Galicia), donde la industrialización fue más acelerada que el resto del país (en Galicia con algún retraso):

³²⁴ Véase en el epígrafe 7.3 el ocaso final de Veiga como director de orfeones.

³²⁵ Aún no se ha estudiado en profundidad el factor de la *masculinidad* basal de estas agrupaciones. Eran coros androcéntricos, quedando las mujeres excluidas de entrada y sin apenas excepciones hasta el paso al siglo XX.

³²⁶ En Cataluña tuvo lugar la primera generación de orfeones a escala nacional, a través del músico e ideólogo social José Anselmo Clavé y Camps, fundador del movimiento coral en España. Su propósito fue dignificar a las clases trabajadoras mediante la gestión educativa de su ocio. Clavé fue un filántropo, y un pensador avanzado para su tiempo, esforzándose por acercar la música a las clases bajas, que en aquella época apenas tenían acceso a una educación reglamentada. Republicano convencido, fue encarcelado por los motines y protestas a inicios de la década de 1840. En 1864 Clavé estrenó en Barcelona su cantata *Gloria a España*, con un elenco gigante de intérpretes; esta obra sería propuesta en 1931 como himno español. El Orfeó Català, fundado por Lluís Millet y Amadeo Vives en 1891, representó un giro relevante respecto de la era Clavé, reflejando el propósito de construir y engrandecer un folklore local que actuara como signifiante de la alteridad catalana. Desde esta agrupación se creó la *Revista Musical Catalana* (1904-1936), se promovió la construcción del Palau de la Música (1908), y se lideró el movimiento coral a través de la Germanor d’Orfeons. El propio Palau sería la sede del Orfeó Català, cuyo Acta fundacional precisaba el propósito de constituir una agrupación “per a l’únic i exclusiu fi de fomentar la música catalana, i encara alguna altra que no ho sigui, sempre que ... tinguin relació directa amb la nostra” (citado en Millet, 2004-2005: 141). También en 1891 se publicó en Barcelona el célebre manifiesto *Por Nuestra Música* de Felipe Pedrell, de contenido más amplio e inclusivo, con especial hincapié en la creación de una ópera nacional española (Bonastre, 1991). Enrique Granados fue un activo partícipe del nacimiento del Orfeó Català, pero cuando este adquirió visibles tintes políticos, se desmarcó en buena medida de su trayectoria (Hess, 2004-2005; 1991). Granados no fue contrario a esta corriente coral-catalanista, como asiduamente se ha argumentado en base a un pasaje de su diario cuya veracidad resulta dudosa. Antes bien, la apoyó, pero manteniendo la distancia con el extremismo.

³²⁷ El nivel musical, no obstante, fue alto en países como Inglaterra, Alemania o Suiza. “Sin embargo, en otros países, como Francia, la calidad de la música coral fue bastante desigual dependiendo de las épocas” (Fernández-Herranz, 2019: 152). El movimiento coral europeo se inició en Inglaterra en el siglo XVII, con “agrupaciones, exclusivamente masculinas, como clubes de reunión para caballeros en los que se cantaban *catches*” (152).

“los territorios eminentemente agrícolas quedaron al margen del coralismo por lo que resulta acertado afirmar que el fenómeno orfeonístico arraigó y evolucionó de la mano de la industrialización” (158).

La inspiración para el orfeonismo español provino de modelos europeos pioneros. Los orfeones recibían y expandían la identidad cultural de la comunidad en que se habían formado, y de ahí su particular dinamismo y existencia a veces breve. La proliferación de himnos en sus repertorios constituye un hecho relacionado, dado que, en definitiva, el himno es un acto de afirmación colectiva cantado por un *grupo*, que de ese modo encarna la unidad y capacidad de acción coordinada por parte de la comunidad. La confluencia de progreso, ecos del romanticismo, y empuje identitario de un regionalismo espoleado por la Restauración, tuvo un efecto sinérgico en los orfeones, que despertaron verdaderas pasiones en toda Galicia, especialmente en torno a determinados líderes, grupos y obras³²⁸. En las muchas crónicas de entonces hay sobreabundancia de epítetos como “atronador aplauso”, “delirante público”, e “interminable ovación”, hablando de “histeria” y “locura”. Es cierto que el periodismo era entonces propenso a la exageración, pero aun restando un grado de exceso a estas descripciones, es forzoso concluir que los orfeones gallegos constituían auténticos fenómenos de masas. Fueron precursores, si se permite la comparación, de la fiebre deportiva que más adelante generarían los equipos de fútbol, como catalizadores del sentir colectivo de la comunidad; hasta en el jurado (árbitro), que juzgaba los méritos y que provocaba encendidas reacciones según el veredicto. Especialmente polémicos eran los certámenes o concursos, normalmente para categorías repartidas entre interpretación y composición, y en los que entraba en juego todo el espíritu competitivo de cada coro y sus seguidores. Si el dictamen del jurado no resultaba favorable, eran muy frecuentes las acusaciones de mala intención y arbitrariedad, así como rehusar el premio concedido.

En nuestro tiempo, el fenómeno los orfeones ha generado diversas aproximaciones críticas. Villanueva desestimaba su alcance para Galicia:

Frente a lo que se ha dicho reiteradas veces, los grandes orfeones gallegos del último cuarto de siglo [XIX] no tienen una participación directa y definitiva en la evolución y tratamiento de la música gallega. Los grandes éxitos del

³²⁸ Tanto en positivo como en negativo, y no sólo en Galicia. Por ejemplo, la Sociedad Coral de Bilbao fue ruidosamente abucheada impidiendo que cantara en el certamen de Santander en agosto de 1890 cuando, como vencedora, inició su interpretación de despedida. Posteriormente en la calle sus miembros fueron apedreados por un público furioso al entender que el jurado les había dado injustamente el primer premio; tuvo que defenderles la policía, y hubo cargas violentas con heridos y daños materiales (Lema, 1907: 2).

Orfeón Gallego o del *Orfeón Coruñés*, en el marco de juegos florales y encuentros corales, en España o en el extranjero, se consiguen con interpretaciones del repertorio francés o de autores no gallegos. (1999: 53)

Ya hemos señalado las limitaciones de compositores y cantantes gallegos en esa época. Pero también que en general los orfeones despertaron furor en Galicia y contribuyeron a la formación y difusión de patrones estéticos *gallegos* (asumidos como tales), e incluso a la normalización del idioma gallego a través de canciones populares que lo propagaron extensamente, por lo que su relevancia social parece palpable. De ahí que coincidamos con el juicio de la tesis doctoral de Cancela: “el orfeonismo tuvo una gran importancia en el desarrollo y difusión de la música gallega del último tercio del siglo XIX y principios del XX” ((2020, vol. I: 352). En cuanto a los repertorios, los datos de que disponemos difieren de la autoría (no gallega) apuntada; por ejemplo, en la participación del Orfeón Coruñés nº 4 en la Exposición de París en 1889—la que mayor resonancia tuvo en toda la historia del orfeonismo en Galicia—la mayor parte de las piezas cantadas era del propio Veiga (véase el capítulo V). Al año siguiente, en el certamen del Teatro Principal de Coruña que vio nacer al himno, el contenido musical fue principalmente gallego, como correspondía a una fiesta regionalista (véase el capítulo VI). En Madrid, los memorables triunfos de *El Eco*—comenzando por el certamen de junio de 1887—se debieron en gran medida a su ejecución de la *Alborada* de Veiga. De este histórico orfeón, a lo largo del tiempo “las obras que en mayor número de ocasiones se interpretaron fueron la *Alborada gallega* de Pascual Veiga y *A foliada. Escena coral* de Castro Chané” (Cancela 2020, vol. I: 300). Músicos gallegos al frente de orfeones y componiendo para estos fueron:

Veiga, Chané ... Baldomir... Juan Montes, Felipe Paz Carbajal, Eduardo Dorado, Bernardo del Río, Santiago Tafall, Hilario Courtier, Manuel Soler, Manuel Valverde, Luis Taibo, José Gómez Curros, Fernández Vide, Paz Hermo y un largo etcétera. Estos compositores no solo realizaban arreglos o adaptaciones de diversas obras, sino que, además, componían música concebida para ser interpretadas por estas corales. Tras ser popularizadas por los orfeones, estas partituras eran reclamadas por las empresas editoriales para su edición (352).

De estos autores algunas piezas vocales resultaron perennes iconos del acervo musical de Galicia, como sucede con la tan citada *Alborada* de Veiga y diversas composiciones de Chané (véase “Unha noite na eira do trigo”, letra de Curros) y Montes (“Negra sombra”, sobre los versos de Rosalía), entre otras. Para Costa: “Pascual Veiga es sencillamente el autor de la *Alborada* y el *Himno Gallego*, y Juan Montes el de *Negra*

Sombra”. Estas obras fueron las más aplaudidas en la escena orfeonística, y bastaron para asegurarles un lugar privilegiado en la historia de la música gallega, marcando “el arranque de un nacionalismo musical gallego con caracteres diferenciados” (1998a: 62). La fuerza de las canciones citadas se localiza en muchos testimonios. Tres meses antes del estreno de *Os Pinos* en Cuba, el *Manifiesto para la Solidaridad gallega*, firmado en Coruña el 14 de septiembre de 1907 exhortaba a la unión apelando a “Negra sombra”:

Decid, pues: si ahora no es la hora de reflexionar hondo y resolverse firme para salir de casa y hacer la unión gallega, la de todos los gallegos que sienten un nudo en la garganta al escuchar *Negra sombra* y energía en su alma al oír un viva a Galicia... decid, ¿cuándo será? (Citado en Cores, 1986a: 103)

Los orfeones alentaron una conciencia de que la música popular podía subir al escenario, ganar premios y recibir ovaciones. Estos logros se incrementaron con las grandes corales gallegas a partir de la *Xeración Nós*, pero sobre la base de aquellas pioneras agrupaciones que se fueron extinguiendo tras el cambio de siglo³²⁹. Significaron la transición del Antiguo Régimen a la cultura urbana que vuelve la vista atrás para recuperar el legado tradicional. Dentro de su contexto, encarnaron en el ámbito musical el giro operado por la Ilustración y la revolución francesa hacia el triunfo de la burguesía, la ciudad y la privacidad de la cultura. En Galicia la emancipación del ámbito civil generó una nueva estética culta y popular, y fue al salir de la esfera eclesiástica cuando la música gallega creció realmente (epígrafe 4.1)³³⁰. Veiga encarnó en buena medida la ruptura con el pasado (su Mondoñedo natal) en aras de “la ciudad” (Coruña y después Madrid) como apuesta de progreso y futuro, y la transición de una sociedad dominada por el estamento religioso-aristocrático al laico-civil. Pondal se encerró en el apartado Ponteceso, pero su poesía se dirigió no al campesinado que le rodeaba, sino a una élite culta, básicamente coruñesa-urbana, imbuida de vanguardismo estético y político orientado hacia el futuro.

³²⁹ Para las Irmandades, el folklorismo de los orfeones socavaba la esencia de la cultura gallega al banalizarla.

³³⁰ En general la Iglesia gallega no simpatizó con la música popular-profana, aunque algunas piezas de Pacheco y otros detalles puedan sugerir lo contrario. Como botón de muestra, en 1768, en el recién concluido primer teatro de Santiago, se quiso prorrogar el contrato con el promotor italiano Nicolò Setaro hasta 1769, lo que contó con la aprobación del Concejo local, pero Setaro tuvo que pedir que le protegiesen “frente a los ataques verbales de algunos religiosos” que rechazaban sus óperas. “Esta situación todavía se agudizaría más con el paso de los meses y ya en el mes de octubre ... tras circular por la ciudad papeles incitando al pueblo a expulsar a los operistas, éstos se vieron obligados a emprender precipitada marcha en medio de un tumulto de cierta consideración que incluyó el apedreamiento de su casa” (Sánchez, 1997: 44-45). Un siglo después, cuando Veiga ingresó como organista en la Colegiata de Coruña, una de las cláusulas impuestas por el cabildo fue que tomase hábitos, con restricciones severas para desarrollar toda música no religiosa; al año siguiente fue admitido como salmista Emeterio March (futuro amigo y colaborador de Veiga), con la prohibición de cantar en el teatro (Rey Majado, 2000: 23-24).

Como sugeríamos más arriba, tanto *Os Pinos* como las canciones de Veiga, Chané y Montes se convirtieron en un potente medio educativo para el desarrollo y normalización del idioma gallego ³³¹. Fueron asimismo decisivos en la creación de una simbología política regionalista a través de la música. Pardo Bazán apuntaba que los orfeones desempolvaban una música tradicional que de otro modo no salía de la aldea: “estos cantos divinos, que nacen del alma de un país, acaso morirían encerrados en él, a no ser por los orfeones” (citado en Cancela, 2020, vol. II: 73). López Cobas constata su impacto: “foron uns dos redutos musicais de maior transcendencia en Galicia no último terzo da centuria” (2013: 267).

En un breve repaso histórico, cabe señalar que el movimiento coral gallego lo inició Isidoro Blanco, organista de la catedral de Lugo, en 1860 (Cancela, 2020, vol. I: 73), y el nacimiento de la pionera Sociedad Coral Euterpe en esta ciudad se debió a la iniciativa de José Piqué dos años después. En 1865 Veiga pasó a dirigir el orfeón de la Fraternidad Juvenil, aunque su creador, el año anterior, había sido el músico catalán Teobaldo Ruiz. Veiga sí fue el fundador de la “primera sociedad orfeónica [gallega] creada con la única finalidad del canto coral”, que fue el Orfeón Coruñés en 1878 (76; Rey Majado, 2000). El dinamismo de Veiga marcó la época: “es a partir de la década de los 70 cuando se documentan la mayoría de los orfeones más significados del XIX en Galicia” (Costa, 1998a: 54 ³³²). En un clima de intensa competitividad, sobresalieron las décadas de 1880 y 1890. En 1889 tuvo lugar la expedición de Veiga a París, que se recibió como la coronación del orfeonismo gallego, pero a finales de siglo la actividad decae. Es entonces cuando los coros gallegos adquieren vigencia, junto con las bandas de música (López Cobas, 2013: 272 ³³³). Tanto el índice de creación de nuevos orfeones—con el pico más elevado en 1880, diez en total—como el de mayor concentración de certámenes—en la década de 1880—coinciden con el auge del *Rexurdimento*, lo que prueba que el contenido nacionalista tuvo repercusión. La música estaba desempeñando un papel crucial como cimentadora de la alteridad cultural gallega, y fue en esta década

³³¹ En un artículo reciente Sparling, MacIntyre y Baker muestran cómo las canciones aumentan la visibilidad de un idioma y elevan su estatus (2022).

³³² Véase la extensa lista que aporta López Cobas (1993: 268-269).

³³³ Además de tratar la tradición oral con más atención etnográfica que los orfeones, los coros gallegos pronto desarrollaron la idea de una escenificación *enxebriata* que complementaba la música. Así lo narraba la periodista americana Ruth M. Anderson en su relato de 1924, cuando asistió con su marido a una función en Vigo del coro Queixumes dos Pinos (Plains of the Pines, como lo tradujo ella). En aquella ocasión no fue una representación exitosa; el teatro estaba semivacío, el *aturuxo* les espantó, y el marido se durmió mucho antes del final (Anderson, 1939: 25-28).

mágica cuando se publicaron algunas de las obras capitales de Rosalía, Pondal y Curros, siendo el himno, de alguna forma, el colofón natural.

Ampliando estos análisis, el orfeonismo en Galicia fue “un movimiento coral básicamente masculino en origen, que tuvo una importancia trascendental desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX” (Cancela, 2020, vol. I: 1). Por su dirección pasaron “las figuras más representativas de la música gallega; además, muchas de las obras más relevantes de esta época fueron concebidas para estas corales” (1). Eran sociedades vinculadas teóricamente a “fines educativos y moralizadores para la clase obrera”, formadas por “cantores amateurs ... sin más jerarquía que la del director, y que poseía un fuerte carácter identitario muy localista” (47). Desde sus orígenes hasta el final de la guerra civil española, consta la existencia de 165 orfeones en Galicia, y 31 en la diáspora (57). En cuanto a los repertorios, más arriba ya se han comentado algunos aspectos. Para El Eco en particular Cancela identifica dos grandes grupos temáticos, en un análisis que atañe al himno gallego:

El primero está integrado por obras de inspiración gallega, construidas sobre melodías extraídas o basadas en la música tradicional y que utilizan el idioma gallego. A este grupo pertenece ... de Pascual Veiga: *Alborada gallega*, *Himno regional gallego*, *Muiñeira*, *Alborada gallega nº 2* y *La escala* ... El segundo tipo lo constituyen las obras que siguen un canon academicista centroeuropeo, desposeídas de ese elemento característico regional y con texto en castellano ... En este apartado encontramos ... de Pascual Veiga: *La barca*. *Barcarola*, *A rosa*, *Mazurka* y *No me olvides*. (416)

Es discutible que *Os Pinos* pertenezca netamente al grupo “tradicional” que apunta Cancela. El hecho de que la letra sea un poema simbolista, y el tono solemne aunque melodioso heredado de la hímnica europea religiosa, apuntan al repertorio culto o semi-culto, que ocasionalmente podía participar de elementos tradicionales, sin llegar a una simbiosis total con estos. El himno gallego no es una obra del todo *popular*, ni sus autores lo pretendieron ³³⁴.

Como director de orfeones, Veiga fue básicamente inestable, abandonando a veces en menos de un año al grupo que fuere. Al frente de estas sociedades cosechó algunos galardones, aunque también sonados fracasos. En justicia los hechos apuntan a que fue su eterno rival José Castro (más conocido como Chané) quien dirigiendo El Eco

³³⁴ Véase el epígrafe 4.7.

de Coruña desde 1886 alcanzó un mayor nivel interpretativo y cosechó más aplausos. Con menos seguimiento mediático, hay que resaltar asimismo la calidad del Orfeón Gallego de Juan Montes, con sede en Lugo, también a gran altura. La Oliva de Vigo destacó en varios festivales, entre otros coros gallegos que conocieron momentos de auge. Veiga empezó exitosamente en las competiciones, pero hay que contar con un escaso nivel inicial de sus rivales. A partir de 1880 (año de la presentación de su *Alborada* en Pontevedra con el Orfeón Brigantino), los laureles se reparten cada vez más, y progresivamente serán La Unión Orensana, La Oliva, el Orfeón Gallego y El Eco los triunfadores en los principales eventos ³³⁵.

El gran escenario de las peleas y descalificaciones fueron sin duda los certámenes, en los cuales el carácter de Veiga solía llevarle a airadas protestas si el dictamen del jurado no era favorable. El primer fracaso que le hizo montar en cólera fue en Ferrol en 1879.

No Certame de Ferrol, inaugurado o 19 de agosto de 1879, Veiga participa co *Orfeón Coruñés*. A peza obrigada do concurso é *En el mar*, con letra de Suances e música de Francisco Piñeiro, que preside o xurado. Os outros participantes son o *Orfeón Lucense*, dirixido por Montes, e o *Brigantino*, por Martín Fayes. O fallo reconece unha inicial igualdade na execución e na interpretación entre os lucenses e os coruñeses, pero decide favorecer finalmente co premio ós primeiros, porque sostiveron mellor o ton cós homes dirixidos por Veiga. De tal xeito, o *Orfeón Coruñés* só merece un accésit. (Cora y Pardo, 1996: 16)

Veiga envió a los pocos días una dura carta al *Diario de Lugo*. En ella calificaba al veredicto de “grandísima falta”, debida a la “ignorancia más crasa” o a la “mala fe más punible” (Veiga, 1879). Se dirigía a Francisco Piñeiro (presidente), Isidoro Blanco y Francisco Oliva, los jueces del evento, quienes en su fallo habían manifestado que el orfeón de Veiga no sostenía bien el tono. Veiga comenzaba su alegato diciendo que “no repuesto aún de la sorpresa que me causó la lectura del acto-veredicto del Jurado”, tachando su decisión de “error mayúsculo [y] lamentable extravío” además de la mala fe reseñada. Para Varela de Vega, esa carta de Veiga contenía evidentes ultrajes y un componente calumnioso (Cora y Pardo, 1996: 17). Fueron expresivas las réplicas que recibió de Isidoro Blanco y Vizcaya Conde; el primero le contestó inmediatamente en el mismo medio. Blanco acusó a Veiga de lanzar “apreciaciones peregrinas”, entre otras descalificaciones (1879). En la discusión medió el profesor de instituto Atilano Vizcaya,

³³⁵ Es recomendable sobre este particular el pionero trabajo de López-Acuña, 1974: 9.

quien afirmó por carta que: “si el Sr. Veiga cree que por este camino se consigue la estimación y aprecio del público, está completamente equivocado” (1879: 3). Eso es lo que ocurrió en casos análogos, Veiga siempre creyó que se le valoraba por debajo de sus méritos, igual que le sucedió a Pondal y al revés que, por ejemplo, Juan Montes. En Galicia contó con un sector siempre fiel, pero a la vez levantó una imparable marea hostil. En Ferrol Veiga siguió protestando el fallo, el propio *Diario de Lugo* le contestó ³³⁶, y la agria controversia se prolongó todo aquel verano.

No es posible saber si las protestas intimidaron a los jueces, pero al año siguiente otra fuerte disputa con él involucrado tuvo lugar en el concurso celebrado en Coruña en el mes de julio. En esta ocasión el primer premio fue para el orfeón Brigantino que dirigía Veiga, y el escándalo fue formidable entendiendo los asistentes que no fue una decisión justa. Era un jurado de lujo, formado por Jesús Monasterio (presidente), Mariano Vázquez y Ruperto Chapí (vocales), y Marcial del Adalid (secretario. Rey Majado, 2000: 180). Al mes siguiente estrenó la *Alborada* en el certamen de Pontevedra, sin competir. Veiga se impuso con *El Eco* en el concurso celebrado en Vigo en agosto de 1883 ³³⁷. El 23 de julio de 1884 hubo un certamen en Santiago ganado por el orfeón Los Amigos, de Pontevedra, por delante de *El Eco* de Veiga ³³⁸, quien protagonizó otro desagradable cruce de pareceres mediante un comunicado crítico a la prensa. Esto provocó la réplica indignada de un anónimo cronista del *Diario de Lugo*: “así se hacen imposibles, así. Metiéndose todo el mundo a dar lecciones y a censurar a los jurados” ³³⁹. Rara vez faltaba en estos choques alguna voz que procuraba la distensión; en esta ocasión la *Gaceta de Galicia* se mostraba de acuerdo con la resolución del jurado, y contestaba a Veiga en tono amistoso diciéndole que “hay derrotas que honran”, y que todo se reducía a un “quebranto de ... poca importancia” ³⁴⁰.

En el certamen de agosto de 1888, celebrado en el Teatro Tamberlick de Vigo con motivo de los Juegos Florales de la ciudad y presidido por Jesús de Monasterio, se impuso el Orfeón Gallego de Montes. De 1889 hay algunas referencias cruzadas confusas, pero aparentemente los resultados no fueron óptimos para Veiga. El citado festival de

³³⁶ El 11 de septiembre de 1879, p. 2.

³³⁷ *Diario de Lugo*, 11 de agosto de 1883, p. 3.

³³⁸ El evento tuvo lugar en el Teatro Principal de Santiago, organizado con motivo del primer Centenario de la Ilustre Sociedad Económica de la ciudad.

³³⁹ “Recortes y noticias”. *El Diario de Lugo*, 27 de julio de 1884, p. 1.

³⁴⁰ “Noticias de Galicia”. *Gaceta de Galicia*, 26 de julio de 1884, p. 2.

Santander, el 8 de agosto de 1890 (por primera vez parte de la tradicional Fiesta Montañesa), fue tan importante como polémico. El Eco de Chané y el Orfeón Gallego de Montes parece que superaron claramente al Coruñés nº 4 de Veiga. Este revés debió ser muy duro para su orgullo, tras el éxito en París el año anterior—real o imaginario. El primer premio fue para la Sociedad Coral de Bilbao, el segundo para el Orfeón Gallego de Lugo, y el tercero compartido entre El Eco (de Chané) y el Coruñés nº 4. Veiga y su coro renunciaron al premio con una carta en prensa que incurría en graves descalificaciones: “ese tribunal no obró al emitir su veredicto, con la integridad y libertad que aconseja un acto tan formal”³⁴¹. La obra obligada había sido una escena de *Los Mártires* de Gounod y el presidente del jurado nuevamente Jesús de Monasterio, ya entonces una celebridad (Arce, 1994: 147). Veiga les ofendió pese a que su hijo Julio estaba estudiando en el Conservatorio de Madrid con él. Es bien posible que cuando Pascual Veiga fue nombrado profesor en este centro en 1892, Monasterio no recibiera con agrado la noticia.

El excesivo ardor y los choques desagradables en certámenes de orfeones españoles llevarían al músico y gestor cultural francés Laurent de Rillé a escribir una carta dirigida a estos coros que invitaba a la reflexión y la moderación:

Los concursos no deben ser objeto determinado de lucha pasional en la que crece solamente el amor propio. Son más: un medio de obtener el progreso por virtud de la emulación, no de la rivalidad. La rivalidad es estéril en cuanto la emulación es fecunda. Los orfeones no han de contender unos con otros para obtener una victoria efímera. La lucha debe circunscribirse contra las dificultades del arte coral para conquistar la verdad artística. (1904. Acerca de Rillé véase el capítulo V).

Chané obtuvo grandes resultados con el orfeón El Eco de Coruña, que Veiga había creado en 1881 y abandonado en 1886, en un clima de rechazo mutuo. Curiosamente, el gran éxito de Chané con El Eco en Madrid en junio de 1887 pudo beneficiar a Veiga, por la excelente imagen que dejó en la capital, si bien la obra que se impuso rotundamente fue la *Alborada* del segundo (como apuntamos más arriba); según un exultante Pérez

³⁴¹ “Regionales”. *El Eco de Galicia*, 14 de agosto de 1890, p. 3. Firmaban Veiga como director y Francisco Tettamancy como secretario. Parece ser que la decisión del jurado realmente no fue justa, y que los tres coros gallegos fueron superiores al bilbaíno, destacando sobre todo el Gallego de Lugo. El jurado estimó que bilbaínos y lucenses eran igual de buenos, y dieron el primer premio a los vascos sin aducir razones claras. Una amplia crónica de este certamen se puede leer en *El Mendo. Diario de Betanzos*, 13 de agosto de 1890, p. 2. Ya se ha comentado más arriba cómo el desenlace tuvo lugar en la calle a pedradas y con intervención policial.

Nieva: “Chané, la ha popularizado llevándola hasta la villa y corte, haciendo de la dulce pieza la favorita del orfeón coruñés por él organizado, admirable coro de hijos del trabajo” (2005: 203). Fue, por tanto, la confluencia de la inspiración de Veiga y la dirección coral de Chané lo que triunfó en Madrid ³⁴². Pero en vez de aunar sus trayectorias, se produjo o agravó entre ellos un cisma que ni prensa ni seguidores contribuyeron a solventar (véase el epígrafe 4.5).

En 1888 Chané se impuso con El Eco en un evento de la magnitud de la Exposición Universal de Barcelona ³⁴³. Los éxitos consecutivos en Madrid y Barcelona pasan por ser sus mayores logros, pero en París en septiembre del año siguiente dejó una magnífica impresión, algo que Veiga no había logrado allí un mes antes. El Eco que dirigió Chané contaba con 40 o más cantantes, y musicalmente debó ser superior a los orfeones de Veiga. Una amplia reseña del semanario barcelonés *La Ilustración* señalaba:

El orfeón “Eco Coruñés” se fundó en 27 de marzo de 1882 [³⁴⁴], bajo la dirección del distinguido maestro D. Pascual Veiga. ... En mayo de 1886 se hizo cargo de la dirección de “El Eco”, el joven y no menos distinguido maestro D. José Castro Chané, y desde esta época precisamente data el verdadero renombre de tan aplaudida masa coral. ³⁴⁵

La reseña enumeraba una lista realmente importante de éxitos de Chané con la formación, que superaba claramente los registros de Veiga. En sus memorias, el cantante Robustiano Faginas recordaba la forma de dirigir de Chané; se refería a la actuación de El Eco en el Retiro de Madrid, durante el certamen de noviembre de 1892:

Chané nos infundía aliento ... Antes de entrar al escenario nos dio el tono. ¡Qué seguridad la suya y la de todos aquellos muchachos! Formábamos semicírculo ante un público que no bajaría de 10.000 personas, y más de cinco minutos retuvimos la nota inicial sin perderla. (1912)

De ahí que a veces se diga que Veiga fue un buen compositor y un mal director, al revés que Chané.

³⁴² Veiga fue llamado a Madrid para publicar la *Alborada* tras la interpretación de Chané con El Eco (Cancela, 2020, vol. I: 126).

³⁴³ En Barcelona hubo dos competiciones para orfeones: el 16 de noviembre y el 5 de diciembre de 1888. El Eco compitió y venció en la segunda, obteniendo una ovación mayúscula, medalla de oro y un premio de 5.000 pesetas (superando a siete orfeones catalanes y franceses). Pero no estaba siquiera en Barcelona cuando tuvo lugar la primera. Véanse “El orfeón ‘Eco Coruñés’”. *La Ilustración*, 27 de octubre de 1889, p. 686; y *La Dinastía*, 6 de diciembre de 1888, p. 2.

³⁴⁴ Conforme al registro oficial de la entidad, el 18 de diciembre de 1881.

³⁴⁵ “El orfeón ‘Eco Coruñés’”. *La Ilustración*, 27 de octubre de 1889, p. 686.

El éxito más resonante de Veiga fue en el certamen de Pontevedra en 1880, en el que su *Alborada*, presentada fuera de concurso, provocó tales aplausos que compensó con creces no haber ganado la competición. Con todas las decepciones señaladas y la guerra de orfeones al final, seguramente los años coruñeses fueron los mejores en la vida de Veiga, aclamado como “el Clavé gallego”, triunfador en varios concursos, y autor de la *Alborada*.

4.5 La guerra de los orfeones. *O rudo encono*

Los problemas de antagonismo en el entorno vital de Pascual Veiga ya se han dejado ver en las páginas precedentes. Posiblemente arrancaron pronto, y llegaron a tener un peso determinante en su carrera. Además de la rivalidad con Chané—que pudo iniciarse en la década de 1870—su otro adversario histórico fue el músico coruñés José María Varela Silvari. Veiga como director y Silvari como violinista habían coincidido varios años en la orquesta de capilla de la colegiata de Coruña (Rey Majado, 2000: 65). Allí se fraguó su enemistad, y puede afirmarse que Varela Silvari fue el precursor de Chané en el *rudo encono* contra Veiga. En 1875 la orquesta participó en las fiestas de María Pita en la iglesia parroquial de San Jorge, dirigiendo Veiga. Recibió un durísimo varapalo en *El Telegrama* (6 de julio de 1875), que se sospechó venía de Silvari bajo seudónimo. Se citaban fallos de coordinación entre los instrumentos, voces defectuosas y desafinación general. Varela Silvari negó ser el autor, pero aprovechó la repercusión para mostrar su profunda antipatía hacia Veiga. El choque fue muy desagradable, y evidenció el eco social que la música iba adquiriendo entonces. A raíz de lo sucedido, Varela dejó la agrupación. Otro conflicto entre ambos tuvo lugar en 1883, por la puesta en marcha del Orfeón Galaico en Madrid, creado bajo la presidencia del escritor Enrique García Alemán. Parece ser que Varela Silvari había publicado un texto anónimo en la prensa madrileña atacando a este orfeón, lo que molestó mucho a García Alemán y Veiga, quienes trataron del asunto en un epistolario de principios de 1883³⁴⁶. En respuesta a una misiva de Alemán el 6 de enero de 1883, Veiga acusaba con dureza a Silvari sin nombrarlo, hablando de “aquellos que invocando el nombre de Galicia son sus mayores detractores”, quienes actuarían con “refinada hipocresía [y] pérfidas ... intenciones”. Seguía Veiga: “te veo y te conozco: el zorro podrá perder el pelo, pero las mañas nunca”;

³⁴⁶ El *Diario de Lugo* fue parte implicada en la polémica.

también aludía a un “necio orgullo” y “vana soberbia”³⁴⁷. En el episodio, además del temperamento del mindoniense se puede vislumbrar un temprano interés por Madrid.

Veiga tuvo problemas con sus orfeones. En 1886 fue destituido como presidente-director de El Eco por presión de los propios cantantes, siendo reemplazado por Chané. La relación entre ambos músicos no había sido cordial en el pasado, y se quebró definitivamente a raíz de este episodio³⁴⁸.

El motivo de la rebelión surge debido al régimen tan poco permisible que se había propuesto en el primer reglamento de 1882, que lo establecía [a Veiga] con el cargo de presidente y director perpetuo hasta la extinción de la sociedad. El 26 de mayo de 1886, en presencia del delegado del gobernador civil, los socios de El Eco convocaron la junta general con el objetivo de establecer una nueva directiva. Por unanimidad fue nombrado presidente Enrique Rodríguez Llamas y de director José Castro Chané. (Cancela, 2020, vol. 1: 120-121)

Veiga ejercía un monopolio unipersonal en sus agrupaciones, con poderes plenipotenciarios a través de reglamentos draconianos. El de El Eco—fechado el 15 de junio de 1882 en Coruña—tenía por Artículo 6º, “Del Director”:

Por virtud de un acuerdo espontáneo de todos los socios fundadores que crean este Orfeón se confiere el cargo de director al Sr. Don Pascual Veiga, con carácter de perpetuo, o sea hasta la extinción, si llega a ocurrir, de dicho centro, en cuyo caso los premios de honor que hubiere ganado el Orfeón, pasarán a su poder como justa recompensa a sus desvelos³⁴⁹.

El reglamento del Orfeón Coruñés nº 4—aprobado el 27 de febrero de 1889 sería un calco del anterior. Según el Artículo 9º:

[De] acuerdo espontáneo [sic.] de todos los socios fundadores, se confiere el cargo de Maestro Director al Sr Dⁿ Pascual Veiga con el carácter de perpetuo, o sea hasta la extinción de dicho Centro, en cuyo caso los premios de honor que hubiese obtenido, pasarán a su poder como testimonio de gratitud”³⁵⁰.

³⁴⁷ ARAG-PV, C-227-36-. Los años no debieron apaciguar la animosidad de Silvari, quien firmó en 1925 dos furibundos ataques contra el himno gallego (véanse los epígrafes 4.8 y 6.4).

³⁴⁸ “El orfeón de La Coruña”. *La Correspondencia de España*, 5 de noviembre de 1892, p. 2.

³⁴⁹ ARAG-PV, C-227-51-.

³⁵⁰ ARAG-PV, C-227-52-. Desde la etapa al frente del Orfeón Brigantino en adelante, Veiga estipuló por escrito severos reglamentos para sus sucesivos orfeones. Se han conservado los del Orfeón de Coruña inicial, El Eco, y Orfeón Coruñés nº 4, que prueban que Veiga ejercía una autoridad absoluta. También evidencian que se trataba de cantantes no profesionales, con quienes podía haber problemas de disciplina.

La insurrección de El Eco tuvo que ser un golpe fuerte para el mindoniense, quien seguramente nunca aceptó que un coro que le tuviera a él por director pudiera estar descontento. Además tuvo que intervenir la fuerza judicial ante acusaciones nada enaltecidas³⁵¹. Y para colmo se eligió a Chané por unanimidad como sustituto. Veiga tachó de ilegal la destitución, y dirigió una extensa carta el 24 de enero de 1887 a la nueva directiva de El Eco, con un vocabulario que incluía “complot”, “atropello” y “burda trama”³⁵²; alegaba que el acuerdo de constitución de la Sociedad fue firmado por los ahora disidentes, y que no había perdido validez³⁵³. Cancela estima que el episodio de El Eco era igual al acontecido en 1880: “la historia se repetía de manera casi idéntica a lo que había ocurrido en el caso del Orfeón Coruñés seis años atrás, tanto en la propia abolición del cargo de director-presidente perpetuo que Veiga ostentaba, como por el sucesor, que volvía a ser Castro *Chané*” (vol. I: 121-122). Veiga no quiso aprender la lección, y mantuvo su propósito de “gobernar unipersonalmente las sociedades, así es que cuando organiza el Orfeón Coruñés Número 4 (en 1889) mantiene sendos cargos” (139).

Con los cantantes la relación no debió ser buena desde el principio; hay un interesante manuscrito del Orfeón Coruñés a mediados de 1878, siendo Veiga presidente-director. No está firmado pero habla en nombre de los orfeonistas, quejándose de tener mucho trabajo “por imposiciones del Sr. Veiga el cual nada menos que agrega y quita notas a su antojo en el coro”³⁵⁴.

En 1889 las preferencias y tensiones que generaban los orfeones gallegos desembocaron en una contienda abierta entre partidarios de Veiga—y su Orfeón n° 4—y Chané—al frente de El Eco. El resultado fue una verdadera “guerra de orfeones” (nuestra denominación) que tuvo a la prensa como campo de batalla; las publicaciones implicadas fueron *El Anunciador*, *El Duende*, *El Telegrama* y *El Lucense*, con *La Voz de Galicia* y otros medios participando ocasionalmente. El conflicto pone de manifiesto la importancia

³⁵¹ El juez ordenó que se abriese por la fuerza un armario secreto en la sede del grupo cuya única llave tenía Veiga, quien se había negado en redondo a cederla. Tras la apertura se descubrió que faltaban los trofeos de oro y plata más valiosos. Veiga los tenía en su casa, y explicó los motivos (Cancela 2020, vol. 2: 34 y ss. En los Anexos Cancela incluye el Acta del notario Manuel Devesa y Gago, fechada el 7 de julio de 1886—p. 33-34).

³⁵² Cancela, 2020, vol. I: 121. Véanse los anexos correspondientes.

³⁵³ A pesar de este desenlace, cuando Veiga falleció, El Eco envió un representante a los funerales y demás actos de recuerdo a su fundador (Cancela, 2020, vol. I: 173).

³⁵⁴ Biblioteca del Círculo de Artesanos de Coruña. Carpeta “Orfeón Coruñés. 1878 – 1881”. Como director Veiga era enérgico. En la misma carpeta hay una nota firmada por él a un miembro del Orfeón Coruñés el 7 de mayo de 1879 avisándole que si falta a los ensayos se le expulsará.

que la música popular había alcanzado en Galicia, por delante de otras regiones ibéricas³⁵⁵. Estos coros llegaron a dividir Galicia³⁵⁶.

Francisco Migueles, socio del orfeón El Eco y corresponsal especial de *El Telegrama* en Madrid—donde escribía bajo el seudónimo de Fritz—estuvo en el ojo del huracán durante la fase más aguda de la crisis Veiga-Chané, posicionándose abiertamente a favor del segundo³⁵⁷. Sus encendidas diatribas contra Veiga llevaron la guerra de los orfeones a primer plano, comenzando por la fundación del Orfeón Coruñés nº 4:

Por aquí [Madrid] ha caído como una bomba la noticia dada por esa prensa respecto a la constitución de un nuevo orfeón en La Coruña ... No parece, sino que un genio maléfico ha invadido el cerebro de los coruñeses. No parece sino que el demonio de la envidia se ha apoderado de su razón. ¡Parece mentira que haya quien quiera parodiar a Saturno! ¡El Eco llevó a Galicia laureles disputados en un Certamen Universal [Barcelona, 1888], y la cuna en que nació lejos de recibirle y considerarle como amorosa madre, ¡conviértase en madrastra que con sus despojos quiere nutrirse! (22 de febrero de 1889, p. 1)

Esta columna desencadenó la batalla; además se publicó en primera página de *El Telegrama*, para mayor visibilidad. Continuaba con una velada alusión a Veiga: “una personalidad aguijoneada por los celos de la gloria ajena”, apuntando a un “ruin móvil que en el fondo se agita”. Más abajo Fritz acusaba a los coruñeses de dejarse seducir con mezquindad, y a Veiga (nuevamente sin nombrarlo) de soberbio e incapaz de triunfar:

Aquellos pueblos que se dejan influir por mezquina pasión, los que no tienen conciencia de sí mismos, y de los que puede decirse que solo gozan con el resplandor de la tea de la discordia, aquellos hacen lo que algunos mal aconsejados coruñeses; alientan rivalidades, y en vez de ayudar a elevar el pedestal de la propia fama, dividen las fuerzas, y en el insensato intento de crear un héroe [Veiga], minan la existencia del ya coloso [Chané]; húndese éste por la división surgida y a la par que el uno deja de existir, el ciego por la soberbia jamás escala la altura del templo de la Gloria.

³⁵⁵ Rey Majado señala el telón de fondo de la lucha política: “desde el primer momento *El Telegrama* se erigió en defensor y portavoz del *Orfeón Coruñés número 4*, que se convirtió en el símbolo de los republicanos, mientras que *El Anunciador* lo sería de *El Eco*. más identificado con el moderantismo de la Restauración” (2000: 206). Quizá se trate de un error, porque *El Telegrama* y su corresponsal Fritz fueron los enemigos más encarnizados de Veiga y el Orfeón nº 4 en esta guerra.

³⁵⁶ Podemos dar fe personal de que en 2021 aún permanecía en Coruña algún rescoldo de animadversión hacia Pascual Veiga.

³⁵⁷ Al residir en Madrid, la distancia le permitía escribir con más libertad de temas controvertidos en Galicia. Estuvo envuelto en disputas con el diario *El Duende* y otras entidades y personas. Fue un entusiasta narrador de los triunfos de El Eco en la capital de España.

La causa contingente fue la fundación del nuevo orfeón de Veiga, lo que Fritz asumía como un ataque contra El Eco y Chané promovido por la envidia: “hoy más que nunca debiérase aunar el esfuerzo común para que El Eco viva vida robusta ... Más en vez de esto, créase una sociedad rival”. Fritz también tomaba cartas en el asunto de las cátedras de música en la academia de Bellas Artes de Coruña (véase el epígrafe 4.3), que debió agudizar el choque entre Chané y Veiga. Posiblemente esta fue la razón más determinante del alegato:

Acción digna de la más dura censura, es el intentar empañar su potente brillo artístico [de Chané], removiendo heces que cual más, cual menos, no deja de tener, y trabajando, cual lo hace un harto desacreditado diputado provincial, para que se le arrebatase a este hombre [Chané], la cátedra que, si se pidió su inmediata creación, fue para otorgarle en forma digna la recompensa que el mundo del arte conceptúa debe concedérsele.

Llegado a este extremo, finalmente mencionaba a Veiga, reconociéndole méritos pero afirmando que “nunca sacaré de una masa coral el fruto de Chané. ... se puede ser un maestro en una cátedra de composición y, sin embargo, no dar luz como compositor y ser una calamidad al frente de una orquesta”. El martillo de Fritz no se apartaba un instante del objetivo, que era inclinar la cátedra en favor de Chané. Tachaba a Veiga de no ser buen profesor de un conjunto vocal: “le faltan dotes, que por aclamación unánime están reconocidas en Chané. ¡Tendría gracia que los ojeadores levantaran la caza para que la cobrase un cazador furtivo!”. Los insultos contra Veiga son manifiestos, y compararle con un cazador furtivo podía tener un peso adicional, ya que era una figura muy conocida en Galicia. Estos pasajes de Fritz fueron el arranque de la guerra en voz alta, y acaso el detonante para que Veiga decidiera lograr un éxito definitivo que acallara todas las voces críticas (véase triunfar en París). A largo plazo esta guerra fratricida también habría provocado el certamen de 1890 y abandono final de Veiga de Coruña para instalarse en Madrid. La ciudad pudo acabar siendo un infierno para él, con repercusiones negativas para su familia y vida privada. De hecho, pese a haber nacido y vivido bastantes años allí, de todos sus hijos ninguno permaneció en el futuro en Coruña. Madrid, Argentina, Burgos, Asturias y el sur de Galicia serían sus destinos. También Chané dejó Coruña, al año siguiente de irse Veiga ³⁵⁸.

³⁵⁸ Desde su marcha a Cuba en 1893 Chané estuvo muy pendiente del repertorio de su antiguo rival (Capelán, 2018), y tuvo una destacada participación en el homenaje a éste en la velada del estreno del himno gallego el 20 de diciembre de 1907 (véase el capítulo VI). Chané también se significó en el homenaje a Curros Enríquez el 15 de septiembre de 1910. Véase Pinheiro, 2008: 106-107.

La réplica no tardó en llegar desde *El Lucense*, que hizo causa común con Veiga, a fin de cuentas nacido en la provincia y en buenas relaciones con Juan Montes, el ídolo local:

En nuestra patria, resulta que la provisión de una plaza de profesor de música en la Escuela de Bellas Artes de La Coruña es el acontecimiento de mayor trascendencia en el cual tiene fija la mirada.

Así al menos se desprende de la última carta dirigida por un corresponsal de Madrid al periódico *El Telegrama* [en la cual] en favor de cierta gloria considerada como *nacional* [Chané] se invocan sus vestigios amenguando los de otra personalidad distinguidísima que honra a Galicia [Veiga].

Más abajo *El Lucense* exponía logros concretos de Veiga:

¿Quién ha organizado los orfeones en la región gallega? ¿Quién les dio vida y quien consiguió para los de La Coruña sus primeros lauros? ¿Ignora Fritz que así El Eco como el primitivo Coruñés son producto de la pericia indiscutible del Sr. D. Pascual Veiga? ³⁵⁹.

El artículo concluía con la propuesta de que la cátedra en Coruña se dirimiera por oposición ³⁶⁰. *El Regional*, también de Lugo, calificaba de “ridículo” al controvertido texto de Fritz, acusándolo de dar “exagerados bombos” a Chané y El Eco ³⁶¹. En esta fase fue la prensa de Lugo, más que la de Coruña, la que defendió a Pascual Veiga, aunque *La Voz de Galicia* y otros medios le apoyaban. *El Anunciador* coruñés intervino en la batalla, lo que provocó más réplicas y contrarréplicas entre los diarios de ambas capitales ³⁶². También se sumó el semanario satírico *El Duende*, de Coruña, arremetiendo contra Fritz el 24 de febrero. Al poco respondía este con un ataque directo a la *Alborada* de Veiga por la cuestión de la autoría y deficiencias técnicas:

La *Alborada* es una transcripción en que su transcriptor o arreglador (no autor) ha reunido con muy buen efecto, cantos gallegos sin excluir LAS FALTAS ARTÍSTICAS que muchos de nuestros cantares populares tienen. ³⁶³

³⁵⁹ “Una reparación justísima”. *El Lucense*, 28 de febrero de 1889, p. 1.

³⁶⁰ Véase el epígrafe 4.3.

³⁶¹ “La ciudad”. *El Regional*, 3 de marzo de 1889, p. 3.

³⁶² Por ejemplo, *El Telegrama* calificando de “periodiquito” a *El Anunciador* (“¡¡Pobre Anunciador!!”. *El Telegrama*, 23 de agosto de 1889, p. 2).

³⁶³ 11 de marzo de 1889, p. 1; mayúsculas originales. Acerca de los plagios en la *Alborada*, véase el epígrafe 4.8.

El *rudo encono*, tan propio de la Galicia cainita y verso de *Os Pinos*, se desbocó en el choque. Escribía Fritz: “si tan mala hierba se ha sembrado, no ha sido por mano mía sino por otras que muy bien conoce *El Duende*”. Y deploraba la creación del nuevo orfeón de Veiga, “precisamente en los momentos que El Eco, era portador de los más preciados laureles que se ha disputado en nuestra patria. ... no parece, sino que la envidia o el despecho han sido el móvil”. *El Lucense* respondió a los dos días.

En mayo Veiga se decidió a intervenir personalmente, a través de un comunicado en *La Voz de Galicia*. Con su habitual prosa refinada, mostraba su extrañeza por los artículos de Fritz en *El Telegrama*. Veiga abordaba en concreto la reciente acusación de Fritz de que en París le habían concedido permiso para cantar en el Palacio del Trocadero (en la venidera Exposición Universal de 1889) porque confundieron su orfeón con El Eco. Veiga aclaraba que no fue invitado, sino que aceptaron su solicitud de participar:

En 11 de marzo último [1889] me dirigí al Presidente de la Dirección general y Comisión de audiciones musicales [de la Exposición Universal de París] en nombre del Orfeón Coruñés núm. 4, cuyo sello figuraba al margen de la comunicación, permiso para dar dos audiciones en la gran sala de fiestas del Palacio del Trocadero. ... fue concedido el permiso apetecido para dar dos audiciones en la gran sala de fiestas del Palacio del Trocadero los días 20 y 23 del agosto.³⁶⁴

El 24 de mayo Fritz contestó a sus oponentes, Veiga incluido. Esta vez no hubo paños calientes. Sostenía que entre todos le habían tachado de mentiroso y de promover la discordia. De Veiga insistió en que había sido injusta y vanamente encumbrado, afirmando que “el único interés que puede tener al ir a París, será colocarle sobre la *campaniña* de la torre *Eiffel*” (24 de mayo de 1889); le imputaba que, en sus respuestas en prensa, Veiga revelaba “más soberbia que cultura”. Y también el carecer de un alma elevada, ser capcioso, mentiroso, avieso y “digno de compasión”. Como remate Fritz le negaba haber sido el fundador de los orfeones en Galicia y sí su destructor sistemático, y de actuar bajo la envidia y el despecho. El periodista llegó a escribir a París para esclarecer si habían aceptado la participación del Orfeón nº 4 por confundirlo con El Eco. Tras estas afrentas públicas se comprende que para Veiga triunfar en París debió ser cosa de vida o muerte.

³⁶⁴ Veiga, 8 de mayo de 1889; véase el capítulo V.

Unos días después, en la crónica de una cena de El Eco, un anónimo periodista de *El Telegrama* (probablemente Fritz), se refería al momento imparable del orfeón “a pesar de algunos que se denominan gallegos y no son otra cosa que reptiles que se arrastran por el suelo y pretenden manchar con su baba el brillante esplendor de la luciérnaga”³⁶⁵. Las soflamas de Fritz tuvieron diversas réplicas, en una escala anímica que iba desde la mayor temperancia hasta una visceralidad extrema, pero con tendencia al alza. En el verano de 1889 los insultos en prensa no conocieron límite (rastrero, envidioso, canalla, bastardo, reptil, ponzoña ... se pudo leer), y sin duda mantuvieron muy entretenidos a los coruñeses, tanto veiganos como contrarios, pero el ambiente en la ciudad debió hacerse irrespirable para los protagonistas. El viaje a París de ambos con sus orfeones—en agosto y septiembre de 1889—no alivió el problema y en determinados aspectos lo agravó. En justicia, hay que constatar que muchos coruñeses (prensa incluida) en todo momento propugnaron el aplauso y apoyo por igual a ambos músicos y sus agrupaciones como un motivo de orgullo y no de enfrentamiento para Galicia.

Cuando Veiga y su Orfeón nº 4 se dirigían a París, la reseña de *El Lucense* al paso del tren evidenciaba la discordia de los últimos meses:

¡Vaya con Dios el Sr. Veiga! Pero créanos que al despedirle así, lo hacemos animados por el vehementísimo deseo de que el éxito más completo corone sus esfuerzos, que en nosotros no pueden ocultarse nunca las malas pasiones de ciertos espíritus exclusivistas para quienes todo propósito digno de loa responde siempre al ruin sentimiento de la envidia³⁶⁶.

El mismo diario, tras el regreso triunfal de Francia, daba un dato preocupante:

En cuanto al conato de silba de que fue objeto el Orfeón [de Veiga] al llegar a la Coruña, casi no lo sentimos porque al fin es el mejor elogio que de su campaña pudieron hacer ciertos elementos convertidos por una desmedida ambición en detractores del Sr. Veiga³⁶⁷.

La “desmedida ambición” se refería a Chané. Los silbidos al llegar a Coruña no pasaron inadvertidos. Una semana después, el director del *Álbum Literario*, Luciano Cid Hermida, redactaba una larga queja acerca de la guerra de los orfeones, con un regionalismo perjudicado como telón de fondo:

³⁶⁵ “Un banquete”. *El Telegrama*, 17 de junio de 1889, p. 3.

³⁶⁶ “Sección Local”. *El Lucense*, 16 de agosto de 1889, p. 3.

³⁶⁷ “Sección Local”. *El Lucense*, 1 de septiembre de 1889, p. 3. Por el contrario, el día anterior—29 de agosto de 1889—en Lugo la acogida fue apoteósica. *Gaceta de Galicia*, 31 de agosto de 1889, p. 2.

Mal ferido anda estos días el regionalismo en Galicia por unos cuantos follones y malandrines, como diría el inmortal autor de el Quijote, los cuales malandrines entienden á su manera esta palpitante cuestión y no dudan en promover discusiones, odios y pugilatos entre los que nunca deben olvidar que son hijos de la región gallega. (8 de septiembre de 1889: 3)

Cid mencionaba “ruines pasiones; sin comprender la gravedad de la herida que infieren a la deseada unidad de pueblos hermanos, y el desprestigio que sobre Galicia arrojan”. Y defendía con vehemencia a Veiga:

Veiga, el insigne Veiga; el autor de la inmortal alborada que tantos aplausos y lauros ha proporcionado á las masas corales gallegas; el verdadero fundador de los orfeones en Galicia, se vé zaherido y maltratado por los hijos de ese mismo pueblo que debía enorgullecerse con poseer á tan ilustre maestro. (3-4)

Denunciaba que “se llevan los antagonismos, los odios y los pugilatos hasta el vergonzoso extremo de enviar cartas a personajes importantes de París denigrando al orfeón creado por Veiga y preparar hábilmente el terreno para un fiasco” (4); la alusión a las cartas iba dirigida a Fritz, y los enemigos de Veiga eran en esencia los partidarios de Chané, estuviera Chané detrás de ellos o no. Cid trataba de contemporizar: “[y] todo esto, como si fueran incompatibles dos glorias tan legítimas, tan grandes como las alcanzadas por los orfeonistas que dirige el maestro Veiga y los que dirige [sic] el inteligente Chané” (4). No es fácil saber qué postura mantenía en el conflicto Chané, un hombre sobrio y poco dado a manifestarse públicamente. Pero un dato revelador es que en todas las actuaciones de Chané con *El Eco* durante el largo verano de 1889, en ninguna cantaron una sola pieza de Veiga, ni siquiera la *Alborada*. Cid Hermida concluía la crónica atacando a varios periodistas, sin dar nombres. Debieron ser los mismos que poco después publicaron una columna abiertamente ofensiva contra Veiga en *El Danzante*, diario satírico-republicano coruñés, que provocó la réplica no menos insultante hacia Chané desde *El Lucense*. En *El Danzante* aparecieron estos versos:

Los premios—doquier se ve—
llévanlos de esta manera:
cuando él no asiste, *cualquiera*;
cuando él concurre, Chané!³⁶⁸

³⁶⁸ Citado en “El último número”. *El Lucense*, 3 de octubre de 1889, p. 1.

La cursiva de “cualquiera” era original y obviamente referida a Veiga. *El Lucense* catalogó como “incalificable ofensa” y “desdichado engendro” a los versos, a los que respondió con los siguientes:

Los premios—créalo usted—
gánanlos de esta manera;
cuando hay JUSTICIA, cualquiera
menos el señor Chané.³⁶⁹

De modo que los ánimos estaban caldeados tras el regreso de Francia, y estas diatribas con seguridad no fueron indiferentes a Veiga. Pero los medios más influyentes le amparaban; por ejemplo, el *Album Literario* publicó un mes después del asunto de los versos un artículo anónimo (seguramente de Cid Hermida) que, en alusión a París, hablaba de “gloria, triunfo grande ... ¡no hay más que un Pascual Veiga! ... genio”³⁷⁰. También mencionaba “mal intencionadas personalidades que intentan sembrar ... de un modo rastrero, infinidad de especies y murmuraciones que nunca resultarán en descrédito ni perjuicio de la justa fama alcanzada por el orfeón de Veiga”.

El año siguiente estuvo salpicado de tiranteces y ataques hasta el certamen de agosto (véase el capítulo VI). Poco antes de celebrarse, *El Lucense* (recogiendo datos de *El Telegrama*) informaba de un altercado en el quiosco El Relleno, en Coruña, lugar habitual para los conciertos al aire libre. Sucedió en la velada musical del 3 de agosto de 1890, destinada a recaudar fondos para que el coro asistiera al inminente certamen de Santander. Cuando el Orfeón Coruñés nº 4 subió al estrado, fue silbado por algunos. A lo largo del recital, cada ovación a los cantantes fue seguida de una pitada cada vez mayor, terminando en escándalo y bochorno generalizados. El periodista preguntaba “¿Quién ordena esas manifestaciones?”³⁷¹. Hasta aquí todo podía encajar en el clima antagónico que rodeaba a Veiga. Lo sorprendente es que en la redacción de *El Telegrama* se personó inmediatamente un hermano de Chané indignado por la crónica:

Muy lejos estábamos nosotros de sospechar, al escribir estas líneas que preceden, que, al poco rato de publicarse, habría de acercarse a nuestra redacción un hermano del Sr. Chané en formas poco atentas en demanda de satisfacción o de explicaciones del suelto.

³⁶⁹ Mayúsculas originales. “El último número”. *El Lucense*, 3 de octubre de 1889, p. 1.

³⁷⁰ “Premio al verdadero mérito”. *Album literario*, 24 de noviembre de 1889, p. 7.

³⁷¹ “Sección Local”. *El Lucense*, 5 de agosto de 1890, p. 3.

¿Acerca de que habían de versar esas satisfacciones o explicaciones? ¿Por qué se considera lastimado ese señor si nadie se acordó de él ni de ninguna persona de su familia al escribir el suelto?

No lo comprendemos. Nosotros hemos censurado y seguimos censurando el hecho salvaje que ayer tuvo lugar en el Relleno al subir el Orfeón Coruñés número 4. (3)

Cabe concluir que José Castro, Chané, y su entorno personal estaban al límite de la tensión nerviosa que una batalla diaria como esta tuvo que suponer. Queda la duda de si promovía deliberadamente la rivalidad o no. El arranque impulsivo de su hermano, la supresión de obras de Veiga en sus conciertos, la alusión de Waldo Álvarez³⁷², y diversos sucesos y recortes de prensa, sugieren que Chané no contribuía a menguar la inquina contra Veiga, quien seguramente correspondía. De un incidente ocurrido en Madrid en 1892 durante la interpretación de la *Alborada* han quedado dos crónicas; una menciona las “antiguas rivalidades artísticas” que les habían separado³⁷³. La segunda afirma textualmente que “Chané y Veiga no eran amigos”³⁷⁴ (se comentan en el epígrafe 4.8). De Chané decía el periodista Isidoro Guede en 1955: “era independiente, altivo, silencioso, hosco, especialmente nos últimos tempos” (citado en Gómez y Cancela, 2017: 112). También consta que, a diferencia de Veiga, los cantantes de sus orfeones le apreciaban mucho.

Entre las rivalidades de Veiga a veces se ha querido involucrar al compositor lucense Juan Montes, pero no parece que hubiera conflicto alguno entre ellos, al menos por parte de Montes. De Veiga consta su desagrado cuando compitiendo en concursos, aquél le superaba. El mejor momento entre ellos fue en 1890; Lopez-Calo (en base a Varela de Vega) escribía sobre un eufórico Veiga al regresar de París:

Veiga, en un telegrama enviado a Lugo el mismo día del triunfo, enviaba expresamente un abrazo para Montes, y en otro telegrama desde Venta de Baños, ya de vuelta a casa, vuelve a encargar al destinatario que abrazasen “al buen amigo Montes”. (1999: 149)

³⁷² Se comenta más abajo. Álvarez Insua (1890).

³⁷³ “El orfeón de La Coruña”. *La Correspondencia de España*, 5 de noviembre de 1892, p. 2.

³⁷⁴ “El maestro Veiga” [necrológica]. *El Norte de Galicia*, 17 de julio de 1906, p. 1.

Cuando se anunció que a Veiga le habían concedido la cátedra de Canto en Madrid, hubo una carta de enhorabuena del Orfeón de Lugo firmada por Juan Montes el 2 de mayo de 1892 ³⁷⁵.

Las instituciones no fueron ajenas a la guerra de orfeones. La relación de Veiga con el Circo de Artesanos (decano de las asociaciones culturales coruñesas), no fue buena, como se desprende de la narración de Félix Estrada, el principal cronista de la entidad (1930). Es significativa la negativa del Circo a colaborar en las fiestas de María Pita de 1890, que incluyeron el certamen organizado por Veiga, dado que solía hacerlo cada año ³⁷⁶. También es revelador que en dicho certamen no asomó la figura de Chané en momento alguno. Por el contrario, la relación entre el Circo de Artesanos y Chané es excelente en toda la documentación examinada. Otro dato es que de Veiga hay escasas referencias en diversos centros documentales coruñeses; apenas dejó nada tangible. Por ejemplo, entre las partituras del Archivo Canuto Brea (conservadas en la Deputación de Coruña) sólo hay dos de Pascual Veiga, y una es un arreglo. En cambio, de su hijo Julio hay tres; y de Chané nueve (Liaño, 1998).

Es obligado preguntarse si Pondal fue un espectador más en todos estos litigios. Al menos en dos ocasiones participó en alguna medida, y constituyen prácticamente los únicos puntos de intersección entre los autores del himno tras el certamen de 1890; también destacan porque Pondal apenas dedicó atención al orfeonismo y sus guerras. Uno fue indirecto, en el poema “Á memoria de Xan Montes” (1972: 160), en el cual el poeta dejó claras sus preferencias por este músico a su muerte en 1899, gesto que no tuvo cuando falleció Veiga. Pondal incluía a Montes entre las “almas sublimes” de las cuales “o grande sonido” “non pasa, non morre” (aquí rebrotaba la obsesión pondaliana por la inmortalidad); por el contrario, “dos necios e pigmeos / morre o estrépito indigno” (160), pasaje donde Pondal no perdió la ocasión de deslizar algún insulto.

El segundo punto de encuentro entre Pondal y los orfeones se localiza en el poema “Pois que tanto os bóos ceos vos depararan” (Pondal, 1972: 212-213). Tuvo como motivo un festival en Santiago con participación de los orfeones de la Sociedad Artística de Pontevedra (que se acababa de constituir) y la Unión Artística Compostelana, el 11 de

³⁷⁵ ARAG-PV, C-227-12-. Véase el epígrafe 7.2.

³⁷⁶ Otro grupo documental de interés del Circo de Artesanos es el formado por las actas de sus reuniones. A destacar que tras la muerte de Veiga ni lo nombraron en las siguientes sesiones. Sin embargo estas actas sí reflejan cómo el Circo se significó a las muertes de Chané, Pondal y Curros. Cuando se realizó el traslado de los restos de Veiga en 1912 a Mondoñedo, el Circo tampoco puso una sola línea en sus actas, y eso que dedicaba frecuentes menciones a los actos funerarios.

diciembre de 1904; todo indica que con la mayor cordialidad y mutuo aprecio ³⁷⁷. Tal vez fue esa concordia lo que Pondal celebraba en su poema, tras haber sido testigo durante años de toda suerte de rencores y recriminaciones. Pondal hacía una llamada para un “abrazo”, y resulta llamativo el tono conciliador desde el primer verso. Es el poema en que Pondal más se acercó a lo que había sido el mundo de Veiga y, aunque los protagonistas eran otros, acaso iba destinado a superar los enfrentamientos: “dádevos un abrazo estreito e nobre ... xuntos cantade nobremente”. En el poema, Galicia figura como Erín y como la “escrava cenicienta” que los “sublimes e máxicos cantores” redimirían con sus valientes voces (212-213). La crónica del evento en la *Gaceta de Galicia* fue muy amplia, y deja algunos detalles de interés ³⁷⁸. Destaca la abundancia de términos de aprecio: “estrechar relaciones”, “cariños”, “elevados sentimientos”, “simpatías”, “familia galiciana”, y “ciudad hermana”. Hay un par de alusiones a superar la guerra de orfeones, como cuando habla de “tiempos mejores” (2). Y otra a Pondal, al referirse a “esta familia galiciana que duerme siempre arrullada por los rumores de los pinos” (2). Otro punto de interés es que a este recital fueron muchos obreros, y es que los orfeones eran aún populares. Filgueira Valverde rescató este poema de Pondal entre los legajos sin clasificar del Museo de Pontevedra, junto con los de Galo Salinas y Antonio Noriega para la ocasión. El de Salinas comenzaba con las palabras: “Son os brazos do arte que se unen” (citado en Filgueira, 1970: 119). Filgueira relacionaba el abrazo de Pondal con el tradicional abrazo al apóstol Santiago en la catedral: “coido que a idea da aberta pode vir, de certo xeito, ligada á visión do abrazo ritual ao Apostolo, en lugar ‘Sagrado e antigo’. Erín, como Galicia, responde á liña celtista do poeta” (121). En suma, Pondal, Salinas y Noriega pusieron su pluma al servicio de este encuentro orfeonístico, en lo que parece un gesto en pro de la fraternidad intragallega. Aún hubo un posible postrer acercamiento de Pondal a Veiga, con este ya fallecido, en el enigmático poema “A sirte turbulenta e prolongada” (1972: 210; se comenta en el capítulo VII).

Como hemos visto, el ambiente orfeónico en Coruña se degradó definitivamente en 1889 y 1890. Estos coros levantaban pasiones, la rivalidad era moneda común, involucrando a la prensa y clase política de las ciudades implicadas y pasando fácilmente a mayores entre los seguidores. El viaje de Veiga a París le valió las más altas aclamaciones, pero también un recrudecimiento de los ataques por parte de sus

³⁷⁷ “La excursión del orfeón a Santiago”. *Gaceta de Galicia* (Santiago), 2 de diciembre de 1904, p. 1.

³⁷⁸ “Pontevedra y Santiago”. *Gaceta de Galicia* (Santiago), 12 de diciembre de 1904, p. 2-3.

detractores. La eclosión de esta espiral tuvo lugar en el certamen de 1890 que dio origen al himno gallego. Veiga acabó “noxado” (asqueado; Filgueira 1991: 14) y en 1892 dejó Galicia. Del enfado de Veiga y abandono de su orfeón decía Cores filosóficamente: “Parece que ... Veiga quedó descontento del certámen y que dimitió de su cargo en el Orfeón, pero esto es tan natural en este país que hay que darlo por supuesto” (1986a: 106).

4.6 La música de Pascual Veiga ³⁷⁹

Pascual Veiga no fue un autor brillante ni prolífico. Sin embargo tuvo una etapa fértil y en determinadas ocasiones mostró una fina vena lírica impregnada de *enxebri*smo que generó un puñado de piezas fundamentales para Galicia, en especial la *Alborada* y el Himno. En los epígrafes 4.7 y 4.8 se analizan las acusaciones que recibió por la supuesta condición plagaria de estas obras, pero adelantamos que, desde nuestra perspectiva, sus mayores logros le pertenecen por completo y tienen una importancia histórica que está por encima de detalles menores.

Un detalle importante de la producción de Veiga es que, hasta donde es posible rastrear sus composiciones, la mayor parte fue escrita en Galicia. Anticipamos como explicación el declive físico y anímico que experimentó en Madrid, siendo entonces musicalmente inferior al Veiga de la etapa gallega. Pese a ello, en total compuso más de lo que parece, y sus coetáneos no dudaban en este punto. El primer problema para un estudio en profundidad es que falta una catalogación sistemática y fiable de su obra, que permanece en el siglo XXI fundamentalmente en el olvido más allá de un puñado de piezas. La lista más extensa es el inventario documental de partituras de Pascual Veiga del ARAG; consta de 126 títulos, si bien muchos son repetidos, arreglos, y particellas, y alguna obra no es suya ³⁸⁰. A veces se mencionan o interpretan composiciones como la muñeira *La Escala*, las cantatas *Os Ártabros* y *A Fiada*, la opereta *Gallegos ¡A Nosa Terra!*, su segunda y tercera alboradas, diversas piezas instrumentales menores, y alguna obra religiosa de su primera etapa. En conjunto evidencian una actividad que, con mayor o menor calidad y resultados, fue intensa en sus inicios, pero que Veiga no mantendría en años posteriores. Constituyen un repertorio a estudiar por la musicología gallega.

³⁷⁹ Para los análisis que se realizan en este epígrafe ha sido muy valiosa la colaboración de la doctora Adela Presas Villalba, directora del Departamento de Música de la Universidad Autónoma de Madrid.

³⁸⁰ Véase la lista que ofrece Cora (2002: 83-84), calcada salvo un mínimo detalle de Cora y Pardo (1996: 59-60). Véase asimismo Wonenburger y López (2006). Los *Apuntes* del Centro Gallego en La Habana tienen una relación estimable de obras de Veiga (1909: 200).

En cuanto a su técnica compositiva, en el epígrafe 4.2 veíamos las duras críticas de Pardo Bazán y especialmente Bal y Gay. No fueron los únicos; su discípulo y amigo personal, Tirso Lorenzo, sostenía que Veiga no era un compositor de “técnica severa” (1923), y unos años después el académico Trapero Pardo señalaba que “no por la técnica depurada ni por el número de sus composiciones musicales, Pascual Veiga hace destacar su nombre” (1929). Es indudable que, pese a poseer una extensa formación escolástica, Veiga fue un compositor y arreglista modesto, fiel seguidor de su maestro Pacheco. Su escritura es sencilla, con carencias sistemáticas ³⁸¹. Dentro de una penuria que parece afectar por igual a la técnica que a la inspiración, se podrían señalar, por ejemplo, faltas concretas en sus dos obras más conocidas: la *Alborada* y el Himno gallego, pero baste decir que Veiga escribía con un estilo no canónico, sino muy elemental. En este sentido, cabría achacarle no tanto las deficiencias que pudieron derivar de su aprendizaje en el seno de una tradición escolástica falta de renovación, sino el no haberlo ampliado ni prestado atención a la monumental revolución musical que tuvo lugar en Europa a lo largo del siglo XIX.

La técnica compositiva de Veiga fue consecuencia directa y de por vida de su formación en la catedral de Mondoñedo, donde desde finales del siglo XVIII se introdujo algún elemento popular en un repertorio hasta entonces puramente litúrgico:

En el año 1794, Angel Custodio Santavaya, maestro de capilla de la catedral de Mondoñedo, incorpora el personaje del pastor gallego entre los protagonistas del tradicional villancico de Navidad. El modelo lo toma de la catedral compostelana, de donde Santavaya recibía las letras para sus villancicos. (Villanueva, 1999: 50-51) ³⁸²

Villanueva desarrolló sobre este punto de partida la teoría de que el villancico gallego constituyó el “caldo de cultivo de los compositores nacionalistas, tanto en la ambientación

³⁸¹ En sus obras, Pascual Veiga manejaba los acordes de sexta aumentada y de dominante de la dominante, e introducía apoyaturas y retardos, entre otros recursos técnicos, pero siempre en un nivel básico.

³⁸² En otras regiones españolas esto ya se hacía con anterioridad, y de hecho la llegada de la figura del pastor gallego al villancico en Galicia es tardía, como señalaba el propio Villanueva (1994: 26 y ss). Una curiosidad es que los maestros gallegos citaron en varias obras la gaita, pero nunca llegaron a introducir físicamente el instrumento en la partitura, como sí lo hizo el padre Antonio Soler en el villancico fechado en 1762: “Villancico â 6 con Violines, Gaita y Psalterio / Ciego y Lazarillo / Al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo” (Real Biblioteca del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 118-1), en el cual la gaita llega a tocar unos breves pasajes. Hay que precisar que, en el conjunto español, los villancicos barrocos introdujeron regularmente personajes populares y una jerga que incluía hasta latín tosco, así como tonadillas, danzas, arias y recitativos, acompañados por instrumentos variados. Por este motivo fueron motivo de censura y prohibición.

del personaje como en la elección y tratamiento de los temas gallegos que se recreaban” (51)³⁸³. En las nuevas composiciones gallegas:

no sólo está representada en los *villancicos gallegos* la lengua de la comunidad, sino, y sobre todo, su música. Los temas y el tratamiento que de ellos se hace proceden de esta *arcadia* pastoril: que recrea, en definitiva, un ideal de Galicia que respiraron, siendo niños de coro, Pascual Enciso, Pascual Veiga, o Juan Montes, figuras de gran relevancia en el movimiento nacionalista gallego y que, posteriormente, representaron los principios básicos del *Rexurdimento*. (51)³⁸⁴

Sin embargo, y distinguiendo entre lo que es un legado técnico práctico y un barniz folklorizante puntual, este giro renovador quizá llegó tarde, porque a partir del arranque del regionalismo y con el desarrollo de la era industrial, los músicos como Veiga y Montes abandonaron el ámbito religioso para desarrollar su obra en el campo civil—donde la interacción con la cultura popular era lógicamente más inmediata y asidua—mientras que otros se formaron lejos del espacio eclesiástico. Siguiendo el análisis de Villanueva, José Pacheco fue el más influyente de los maestros de capilla en los jóvenes compositores. Sin duda su estilo está presente en las obras de Veiga, y la formación en la catedral de Santiago debió contar por ejemplo en la carrera de Luis Taibo. Pero en Juan Montes la influencia de las enseñanzas musicales eclesiásticas fue muy reducida, y en la mayoría de los compositores gallegos del siglo XIX (Adalid, Chané, Baldomir, Gaos ...), nula. Por el contrario, la sociedad civil tuvo un peso decisivo en la cultura musical gallega del citado siglo, configurando un modelo social y estético renovador, con sus cafés-concierto, teatros, salones, bandas, orfeones, certámenes y recitales públicos, en sintonía con el proceso de modernización y emergencia regionalista que aconteció en el país. En cuanto al pastoralismo en música, se trató de un rasgo característico de los movimientos

³⁸³ Esta teoría de Villanueva tendría seguidores, como Luis Costa en su tesis doctoral (1999).

³⁸⁴ En su volumen de 1994 Villanueva ya planteaba la idea de los villancicos mindonienses como “el antecedente del movimiento musical del *Rexurdimento*”; y añadía que “los temas de muchas de las obras de Chané, Montes, Freire, o Veiga están perfectamente reflejadas en otros tantos motivos populares que, *a lo sagrado*, se escucharon en la Catedral de Mondoñedo y que aparecen en algunos de los *villancicos*” (1994: 31). El problema es que Villanueva ni en este volumen (excelente en muchos aspectos) ni en otros trabajos ha llevado a cabo la necesaria labor de comparación obra por obra y detalle por detalle que daría consistencia a su postulado, que así queda sin soporte. Por el contrario, hay datos objetivos que no lo corroboran, como que Gustavo Freire nació en Lugo en 1885 y malamente puede entrar en esta generación. Enciso tomó órdenes y permaneció siempre dentro del ámbito eclesiástico. De Montes señala López-Calo que musicalmente fue “completamente autodidacta, incluso en la armonía y composición” (1999: 103). Adicionalmente, tras cursar los estudios en el seminario de Lugo, Montes dejó la carrera religiosa para dedicarse a la música; es decir, hizo lo mismo que Veiga y a la misma edad.

nacionalistas decimonónicos en toda Europa, y tuvo por base las revoluciones liberales y presión de la nueva sociedad por reificar sus principios estéticos e ideológicos ³⁸⁵. El himno gallego, que fue la principal materialización del movimiento regionalista, nació en la secularizada Coruña en un evento del Teatro Principal, un local de origen y espíritu plenamente burgueses, en el que también se celebraron incontables bailes, reuniones y eventos escénicos:

Hay que hacer hincapié en el hecho de que la construcción del teatro [Rosalía de Castro] fuera promovida por una clase social muy determinada, la burguesía, primero a través de las instituciones locales bajo su control—Junta de Beneficencia y Ayuntamiento—y luego directamente mediante la suscripción individual de acciones (Sánchez, 1995: 84. Véase el capítulo VI)

³⁸⁶.

En conjunto no podemos suscribir el juicio del villancico eclesiástico como cuna de aquella pionera generación de compositores regionalistas; el género no parece haber sobrepasado el umbral de un número muy reducido de autores y obras, permaneciendo al margen de los principales cauces de creación y difusión de la música gallega. A esto hay que añadir que los villancicos eran de contenido ingenuo y devoto, sobre el motivo universal de la Adoración, y sin relación con la carga ideológica del regionalismo.

Todo ello no es óbice para que la apropiación de lo popular desde lo religioso se transmitiera y fuese visible en alguna obra concreta de Veiga. De Pacheco destacaron varios rasgos formales. En primer lugar:

un esquema plenamente funcional en el que a ese primer cuerpo, siempre precedido por unos pocos compases de orquesta, sigue una respuesta coral, generalmente al unísono, y las *coplas*, contestadas con la misma respuesta antedicha. La sistematización del género llega a ser total: número de compases, recursos melódicos, esquemas rítmicos, células, etc. (Villanueva, 1999: 52)

La regularidad estructural es visible en varias obras de Veiga, y parcialmente en *Os Pinos*, aunque en esta última el formato del género Marcha fue un condicionante de base. Otra faceta de Pacheco es que “mantiene sin excepción el modo *mayor*”, con ocasionales pasajes en modo menor y frecuente uso del pedal armónico sobre tónica o dominante

³⁸⁵ Como se analizó en la Introducción y epígrafe 4.1.

³⁸⁶ Una muestra de la relevancia que alcanzó el Rosalía para Coruña y Galicia es que en su escenario, sobre una gran mesa cubierta con la bandera gallega, se celebró el 4 de junio de 1931 la asamblea en que se aprobaron las bases del Estatuto gallego.

(52). También esta característica abunda en Veiga: la célebre *Alborada* (en modo Mayor, cambiando la tonalidad según la edición) comienza con un pedal de tónica, pero en *Os Pinos* (en Sol Mayor) se cambia al modo menor en la respuesta al período inicial. Quizás en Pacheco los bajos pedales—sobre grados fundamentales como el primero y el quinto—evoquen el bordón de la gaita, un instrumento que cita en varias ocasiones aunque no llega a introducirlo en la partitura (como sí hizo Soler en 1762, véase más arriba). Por otra parte, Pacheco solía ceñirse a una plantilla constante y limitada, principio que siguió generalmente Veiga. Villanueva también resalta en el maestro las “melodías de ámbito corto, simétricas, diatónicas punteadas, ceñidas por esquemas rítmicos sistematizados, con ... empleo de esquemas rítmicos muy definidos” (53), rasgos que también se pueden encontrar en varias obras de Veiga, aunque en *Os Pinos* la melodía es de ámbito de onceava—bastante extenso—y el estilo más *cantabile* (como decía Filgueira) que punteado. Otras composiciones se apartan de este esquema.

La formación en Mondoñedo experimentó una interacción temprana con toda suerte de estilos profanos en la etapa coruñesa, donde el folklorismo regionalista y la sociedad civil tuvieron una incidencia especial, apartándole de la tradición religiosa. Pero como músico no amplió sus estudios ni mejoró la técnica que había adquirido en la infancia. No obstante, y como ya se ha señalado, dos de sus creaciones destacan sobremanera sobre el resto, no por poseer una densidad musical extraordinaria o una gran originalidad, sino porque calaron con enorme fuerza en la audiencia: primero la *Alborada*, y con el tiempo el himno gallego. Enrique Cal Pardo, deán de la catedral de Mondoñedo, sintetizaba así sus mayores logros, en una opinión de la que pocos especialistas se alejarían: “tuvo ... a sorte de acertar plenamente nesas dúas composicións, Alborada e Himno Galego, que sintonizan á maravilla coas máis íntimas fibras musicais da alma galega e son suficientes para inmortalizar a un músico” (citado en Santiago y Linares, 1992: 18). Tirso Lorenzo abundaba—con cierta retórica—en la dimensión *enxebrista* de sus obras gallegas, incluyendo una clara alusión al final a *Os Pinos*:

la música de Veiga ... desecha otro pentagrama que el de la naturaleza: pero
la naturaleza privilegiada de Galicia ... en que el mar brama y la fuente riela
... el ruiseñor canta y el sauce llora, los prados sonríen y los pinos murmuran
quejumbrosos. (1923)

Respecto de su evolución como compositor, se aprecian en Veiga cuatro fases temáticas principales, empezando por una inicial en torno a la música religiosa con que se formó en Mondoñedo, con predominio de polifonía vocal de cámara—como un *Te*

Deum a cuatro voces y órgano, y algunos villancicos—en un estilo sin excesiva complejidad armónica ni contrapuntística. “A los 13 años compuso la primera de sus obras de la que se tiene noticia, *Septenario á Virxe das Dolores*, para tres voces y orquesta” (Wonenburger y López, 2006: 2), que además es la única composición suya que se conserva en la catedral de Mondoñedo³⁸⁷. En estos años Veiga demostró vitalidad creativa, llegando a completar una producción religiosa apreciable. La segunda fase, ya afinado en Coruña, se caracterizó por la composición de mazurcas, barcarolas, y otras piezas ligeras inspiradas en la literatura europea de moda, en donde Veiga no destacó particularmente. La tercera, iniciada en los mismos años, corresponde a la dimensión popular y folklorizante de su producción, en la que creó o incorporó música *gallega*, dotándola de un cierto ropaje clásico. Fue en este repertorio donde el músico alcanzaría una mayor proyección y visibilidad, conforme con la sensibilidad social y estética de la época y la difusión que proporcionaba la dirección de los orfeones. Finalmente, la etapa de Madrid conllevó el abandono del referente temático gallego y un progresivo apagamiento vital. En suma, Veiga partió de una escuela religiosa, practicó géneros en boga internacionales, y finalmente se impregnó de regionalismo, para terminar en el silencio de los últimos años. En sus creaciones de inspiración local y labor como director de orfeones se lleva a cabo la transición de la rica y variada música tradicional gallega al espacio de la música semi-culta, igual que sucede con Juan Montes y otros compositores de la época.

Os Ártabros es posiblemente la obra más representativa del sustrato regionalista de Veiga. Se trata de una cantata escénica en nueve partes fechada en 1880 (a la vez que la *Alborada*), a modo de homenaje a los antepasados celtas que lucharon contra Roma. López Cobas señala en esta obra un coro que recordaría al himno gallego:

Os Ártabros (1889) era un peza ambientada nos arredores da Coruña no tempo de Xulio César e está estruturada en varias partes a xeito de relato, que inclúe: coro de guerreiros, coro de druidas, o pobo, a batalla, despois da batalla, invocación á lúa, pregaría, vitoria e himno á independencia. Mais é probable que unha das pezas corais que máis sona acadara no futuro fose o actual *Himno Galego*. (2013: 295)

³⁸⁷ Especial Pascual Veiga. *Amencer*, 97 (9 de abril de 1992).

La partitura conservada en la Real Academia Galega es un arreglo autorizado por Veiga “para música militar” a cargo de Francisco García Oliva en 1889 ³⁸⁸. No es sencillo reconocer la música de *Os Pinos* en ningún fragmento, y Cobas no especifica a qué pasaje se refiere; acaso al tiempo central *Moderato con Orgoglio*, pero forzando mucho la comparación. Por lo demás *Os Artabros* constituye en conjunto una música asertiva, tonalmente elemental, con cierto aire militar, y de un marcado tipismo gallego. En conjunto es una narración breve y simple tanto el tema como la música. Esta última es triunfalista con frecuencia, cambiante, con acentos marciales, breves progresiones, algunos adornos, y de un regionalismo populista. Respecto del locus ossiánico, en la obra el único posible vínculo es que sus protagonistas son textualmente “celtas”. Es decir, lejos del refinamiento vanguardista de Pondal.

Os Ártabros fue obra de obligada ejecución en el certamen de Coruña en 1890 que vio nacer al himno gallego, y también fue interpretada en La Habana en 1907 cuando este se estrenó. El arreglo para banda de Oliva fue presentado en 2014 como “estreno” de una obra “inédita” de Veiga; fue con ocasión del Día das Letras Galegas, que se celebra cada 17 de mayo ³⁸⁹. La letra de Francisco María de la Iglesia está en gallego y fechada en Coruña el 30 de diciembre de 1880; se conserva en ARAG y fue publicada en *A Gaita Gallega* (1885) ³⁹⁰. La obra refleja el regionalismo algo superficial y triunfalista que predominaba en los círculos coruñeses de finales del siglo XIX, con el cual Veiga comulgó plenamente mediante este tipo de composiciones. La acción tiene lugar de noche alrededor del dolmen encendido, y aparecen celtas, druidas y combatientes. Es indudable que Iglesia conocía las temáticas entonces en plena expansión en Galicia, tal vez tras haber leído los *Rumores de los Pinos* de Pondal ³⁹¹.

Una pieza bastante interpretada de Veiga es la muñeira vocal *La Escala*, una de las piezas que llevó a París en 1889. Puede chocar que un género típicamente instrumental

³⁸⁸ ARAG-PV, CARP-247-1-.

³⁸⁹ “A Banda Municipal de Música estrea unha obra inédita de Pascual Veiga no Concerto do Día das Letras Galegas”. *Concello de Santiago*, 5 de mayo de 2014. <https://bit.ly/3COv3Y7>.

³⁹⁰ Carballo (1981) dedica algunos pasajes a este escritor y sus colaboraciones con Veiga. Cancela ofrece una relación de las partituras de Veiga con letras de Iglesia (Cancela, 2020, vol. I: 149). Otro literato frecuente para Veiga sería Constantino Fernández.

³⁹¹ El argumento es convencional dentro de esta literatura: los Druidas comienzan exhortando a los “artábricos leós” a enfrentarse a los romanos. Los Guerreros contestan que van a “o romano felón destrozár”. Después interviene el Pobo (pueblo) en sintonía con los anteriores. Los Druidas prosiguen “É millor sucumbir que cadeas levar” y que no haya paz “co Senado tirán”, exclamando “!Honor ó celta bravo!”. Al final los gallego-celtas derrotan a los romanos y acaban en apoteosis triunfal. Una aproximación rigurosa al pueblo de los Ártabros puede leerse en González García (2003).

figure para orfeón a tres voces, pero tampoco era inusual. Refleja al Veiga más enraizado, con bajo bordón, polifonía sencilla, alguna breve progresión, y un deje popular. La música de *Os Pinos* merece un epígrafe propio.

4.7 La música del himno gallego y el *Ossianic Manner*

El himno gallego ha sido bastante estudiado en las facetas literaria, lingüística e histórica, pero menos en la musical, por lo que, tras examinar la música de Veiga en general, es el turno de analizar su partitura para el texto de Pondal, la única ocasión en que ambos colaboraron. Partimos de lo analizado en el capítulo I, y el *Ossianic Manner* que ahora presentamos constituye un postludio musical al capítulo III. Determinados detalles técnicos de la composición se comentan más abajo, y se añaden a los vistos anteriormente.

Respecto de la oleada ossiánica que se extendió por la Coruña regionalista, no consta que Veiga participara en los procesos de aculturación que conllevó—más allá de los inevitables tópicos celtas y pseudoarqueológicos que circulaban entonces—pero sí se observa en el himno gallego un cierto bucolismo que lo aparta del estilo enérgico propio del género. Veiga fue un regionalista devoto, conocía la esencia de la teoría celta para Galicia y participaba de ella, como demostró en *Os Ártabros*. Adicionalmente, coincidió en el tiempo con la Europa de los nacionalismos musicales (ruso, checo, noruego, alemán o español ³⁹²). Aunque modestamente, el himno gallego se integra en el conjunto, como emblema musical de un incipiente nacionalismo. Una cuestión distinta es que Veiga lo concibiera en sintonía con los trazos formales del ossianismo en música que eran comunes en la Europa decimonónica, de entrada por ignorarlos. Es difícil demostrar este desconocimiento taxativamente, pero Veiga tenía una cultura musical circunscrita a lo que había conocido en Galicia, y más antes de 1890. Sin embargo le sedujo la idea de un brumoso pasado celta y la imagen asociada de melancolía y mansedumbre. Porter define este estilo como “gentle melancholy” (2019: 4), muy característico del ossianismo musical y coincidente con la estética del regionalismo gallego, lo que pudo hacer de su himno una pieza singular en el género ³⁹³.

³⁹² Whittall, 2001, especialmente el capítulo 9: 129-151.

³⁹³ Sin embargo, *Os Pinos* tampoco es un himno folk (*folk anthem*), en la categorización de Boyd (1980: 47); Boyd asume los himnos folk como típicos de países colonizados, incluyendo instrumentos indígenas y gestos específicos.

Hay diversas locuciones acuñadas en torno a los estereotipos culturales que emanaron del mito de Ossian, como “Ossianic mode” para la pintura (Boime, 1990³⁹⁴); “Ossianic ethnotype” para el nacionalismo (Leerssen, 2018); y “Ossianic manner” para la música. Esta última fue introducida en 1984 en el estudio de Larry Todd sobre Mendelssohn, al que siguieron el de Daverio sobre Schumann en 1998 y, más recientemente, los de Christopher Smith (2004), Moulton (2005, 2008), y Porter (2019). En general el eco del ossianismo en música fue considerable: “while *The Poems of Ossian* had a great impact on the visual arts, in particular during the Romantic period, the influence on European (and American) musical composers appears to be even greater and of a much longer duration” (Kristmannsson, 2018). Moulton lo denomina “a general Ossianic style” (2005: 43), y considera que “the *Ossian* text and the music that responded to it have had a far-reaching impact on Romantic music in general” (VI), en sintonía con la opinión de James Porter y otras autoridades en la materia. Transcribimos de Kristmannsson el siguiente amplio pasaje, que resume a los principales autores y obras que integran el ossianismo musical. Aun si fuera un compositor más conocido, Veiga no debería figurar en la lista pero, como muchos otros, fue partícipe de un paradigma prácticamente universal en su momento:

While *The Poems of Ossian* had a great impact on the visual arts, in particular during the Romantic period, the influence on European (and American) musical composers appears to be even greater and of a much longer duration. Both well-known and lesser-known composers drew inspiration from Macpherson’s works. Franz Schubert (1797–1828) set several passages to music; Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) was inspired by a visit to Fingal’s Cave on Staffa to write his celebrated overture *Die Hebriden* (*The Hebrides*, 1830). Jean-François Le Sueur (1760–1837) wrote the most important opera based on Ossian (*Ossian, ou Les bardes*, 1804), much to the delight of Napoleon. The Danish composer Niels Wilhelm Gade (1817–1890) made his name with the overture *Efterklange af Ossian* (1840), a work which became part of the Danish national heritage. The Frenchman François-Hippolyte Barthélemon (1741–1808), who lived in England, drew on Ossian for *Oithona*, a “dramatic poem” in three acts (1768). Among the many other musicians to adapt the material, some composed only one small piece, others

³⁹⁴ La iconografía sobre motivos ossiánicos merece un estudio monográfico; además de Boime véanse Kristmannsson (2018), y Okum (1967). Los cuadros de Duqueylar, Gérard, Girodet, e Ingres atestiguan el impacto del bardo escocés en Francia.

whole ballets and operas. Composers such as Joseph Haydn (1732–1809), Gaetano Donizetti (1797–1848), John Wall Callcott (1766–1821), Johannes Brahms (1833–1897), Georges Bizet (1838–1875), Camille Saint-Saëns (1835–1921) and even Arnold Schönberg (1874–1951) belong to the illustrious circle of artists inspired by Ossian. Apparently these intermedial approaches show how the bard took on a life of his own within the musical world. The *Poems of Ossian* proved not only to be transnational but also transdisciplinary. (2018)

La relación no es fija e inamovible. Se echa de menos a Beethoven, aunque solo fuera por sus canciones irlandesas y escocesas, legado directo del ossianismo ³⁹⁵. Moulton agrega piezas de Borodin, Sibelius y Smetana, y de Wagner destaca *Der fliegende Holländer* (2005: 81-82). En un trabajo posterior analiza cómo Escocia pasó a ser un tema recurrente en la ópera italiana, concretamente en Rossini (*La donna del lago*) y Donizetti (*Lucia di Lammermoor*. Moulton, 2008: 107). Por nuestra parte nos atreveríamos a señalar que el libreto de Emanuel Schikaneder para *La Flauta Mágica*—que utilizó Mozart en su ópera de 1791—está lleno de fantasía, hadas, exotismo, medievalismo, aparece una serpiente-dragón y hay elementos en el límite de lo sobrenatural; aunque carece de valor literario, como telón de fondo se adivina perfectamente el eco del ossianismo. En Estados Unidos sintieron entusiasmo por Ossián autores como Walt Whitman, Fenimore Cooper y Henry Longfellow; este último imitó a Ossián en su poema épico *The Song of Hiawatha* (1855), que fue una de las bases temáticas de Dvorak para su *Sinfonía del Nuevo Mundo* (1893, op. 95 ³⁹⁶). Asimismo, es poco probable que Wagner pudiera haber compuesto la tetralogía de *El Anillo del Nibelungo* sin la inspiración de Ossián. Hay constancia de su presencia en algunas de sus óperas, vagamente proyectadas sobre las sagas nórdicas (Porter, 2019: 300). Hasta Arnold Schoenberg practicó el ossianismo musical; véase su *Darthulas Grabgesang*, de 1903.

Porter propone para la transición del medio literario al musical en el ossianismo el concepto de *transmediation*: “a term derived from semiotics [as an] adaptation or transference from one medium to another in the creation of a different genre” (2019: XIV). Es decir, como añade Porter, convirtiendo la poesía en una forma musical, ya sea monodrama, ópera, cantata, poema sinfónico u obra para instrumento solista. La

³⁹⁵ En agosto de 1809 solicitaba desde Viena a sus editores en Breitkopf & Hartel que le enviaran las obras completas de Goethe y Schiller, añadiendo que “these two poets are my favourites, as are Ossian and Homer”. Citado en Ch. Smith (2004: 386).

³⁹⁶ Análisis basado en Beckerman, 29 de junio de 2019.

transmediación en las realizaciones ossiánicas se realiza siguiendo básicamente dos tendencias: la cita literal, y la inspiración indirecta. Del primer caso es buen ejemplo el lied de Brahms “Gesang aus Fingal” (op. 17, n° 4, de 1860, sobre texto del primer libro de *Fingal*), para dos sopranos, contralto, dos trompas y arpa³⁹⁷. La ópera de Le Sueur—*Ossian, ou Les bardes* (1802)—es la más reconocida del grupo, y utiliza doce arpas. Hay más autores que nombran a Ossián en el título (como las dos “Ossian Ballades” de Gottschalk). Las obras de inspiración indirecta—sin citas evidentes—son más numerosas pero más difíciles de reconocer con certeza. En total James Porter localiza una larga serie de composiciones ossiánicas en cuatro fases y reuniendo géneros diversos; sumarían alrededor de trescientas, y extienden sobremanera la lista de Kristmannsson (2019: 313-321).

Existe consenso en separar las dos formas de transmediación descritas. La “literal” se identifica mediante parámetros formales específicos, y la “indirecta” a través de generar un ambiente nostálgico ligado al tropo pastoral y su larga tradición en la música occidental. Esta última es más sutil, basada en la evocación desmaterializada, y recuerda la esencia de la música programática. El primer grupo puede incluir elementos como el compás en 6/8, tonalidad en Fa o Sol mayores, escalas pentatónicas, melodías campesinas, acompañamiento de bordones, presencia de arpas, efectos onomatopéyicos y alguna pincelada de primitivismo/exotismo. Porter cita específicamente la “5-6-1 cadence” (2019: 19), una forma de cadencia plagal menos usual que 4-1, y que en realidad es una cadencia rota 5-6 que asciende a la tónica directamente. Todd añade: “beginning in the low strings, frequent octave doublings, disjunct lines, and open spacings ... sequential bare fifths ... to capture the primitive, the unconventional” en la *Sinfonía Escocesa* de Mendelssohn (1984: 152-153; véase Gelbart, 2013)³⁹⁸.

No es arriesgado afirmar que Veiga carecía de la influencia del *Ossianic Manner* detectable en Mendelssohn, Le Sueur, Gade, Schubert y otros compositores; seguramente desconocía esas sofisticadas tendencias. Sin embargo, Ossián fue muy leído y su

³⁹⁷ Texto que ya inspiró a Schubert en 1815 la composición de “Das Mädchen von Inistore”, D. 281. El arpa fue el instrumento ossiánico por excelencia, pero la trompa tenía una larga tradición como icono pastoral.

³⁹⁸ Tanto Mendelssohn como otros compositores a caballo entre el pastoralismo y el romanticismo nacionalista, practicaron un ossianismo relativamente superficial, a la vez motivo y síntesis de los dos ismos citados, pero el paisaje y la historia ya se habían instalado con fuerza en sus obras, pasando página a las citas bucólicas del siglo XVIII, por bellas y sugerentes que pudieran ser. Ahora la evocación pastoral se desarrolla como argumento autónomo, que atañe a la formación de la patria en un escenario bucólico idealizado.

repercusión traspasó con creces los límites de la literatura, afectando a la formación y desarrollo de un repertorio tan fértil como el de la música romántica, cuyos ecos llegarían también a Galicia. Así, la influencia de Ossián en Veiga habría sido indirecta, pero real y tangible, con impacto en *Os Pinos*.

Abordamos a continuación específicamente la música del himno, que penetró con lentitud en Galicia pero nunca dejó de crecer en el gusto popular. Cores atribuía el éxito a su carácter contagioso: el himno de Taibo y Brañas “es más mayestático y tiene más pretensiones de solemnidad, pero es mucho menos pegadizo y asequible para los gustos comunes” (1986a: 113). En un trabajo anterior, Cores daba una versión igualmente positiva—destacando el espíritu popular—y evidenciando que en los años del desarrollismo el himno de Pondal y Veiga ya estaba muy implantado en la sociedad gallega, aunque no fuera oficial todavía:

[Es un himno] cheo de armuñas lizgairas [ingeniosas], de rexos [recios] ecos que fan que os galegos espoliados por todol’os ventos d’a rosa, cando poden escuital’o póñense de pe i-as frebas [fibras] d’o seus corazóns treman a tremar [vibrar]. (1961: 14)

Que la música de Veiga en *Os Pinos* constituya una de sus más inspiradas obras también puede responder a un imperativo derivado de la importancia de los himnos en esta etapa, puesto que el nacionalismo implica creatividad, llevando a veces a los artistas a dar lo mejor de sí. En el siglo XIX “nationalism ... inspired some of the most gifted creative minds of the century, deeply impacting both their artistic works and their engagement in society” (Curtis 2008: 3). Curtis subraya “the incredibly consistent goals, techniques, artistic output, and achievements of nationalist composers all the way from Spain to Russia (10).

Si se examinan los parámetros formales, es complicado establecer si *Os Pinos* se basa en una o varias melodías populares gallegas, como apuntan Filgueira (1991) y Cancela (2020, vol. I: 416. Véase el epígrafe 4.4). Esto no se ha demostrado de manera convincente, y hay quien opinaba lo contrario, como el musicólogo Varela Lenzano, quien localizaba tres “himnos regionales” de Veiga, en los cuales:

[Veiga] alienta la incertidumbre de que contengan alguna de las propiedades específicas, giros, ritmos, desinencias, de la música aborígen, valiéndose, cuando menos, de simples imitaciones o pasajes episódicos de que en el Himno oficial se ha prescindido, y no ciertamente por ignorancia del autor. (Varela Lenzano, 1931: 391)

La música del himno gallego sí puede contener cierta esencia local distintiva, con su melodía fluida basada en grados conjuntos diatónicos, el carácter cantable y una sencilla armonización tonal. Adopta un recurso característico de la música gallega al alternar por cambio directo el modo mayor y el menor sobre la misma tónica (Sol en este caso), que se oye en muchas piezas populares ³⁹⁹. También es cierto que no recurre a ningún giro galleguizante propio del tipismo/ruralismo en música. La cuestión es compleja, por ser la noción de *música popular gallega* imprecisa y discutible.

No obstante, al huir de fórmulas típicamente asociadas a Galicia, Pascual Veiga actuó de forma concordante con el poema, generando un atractivo sincretismo música-letra, pues Pondal detestaba sin ambages los estereotipos manidos. Posiblemente Veiga también quería apartarse de los tópicos regionales y no caer en la gallegada, y quizás advirtió en los versos de Pondal una gravedad que requería una música acorde ⁴⁰⁰. En conjunto *Os Pinos*—música y letra—es un himno sin referencias directas, evitando todo costumbrismo o pictorialismo, tanto en las imágenes literarias como en el desarrollo musical. Tampoco hay efectos de morriña/saudade ni otros modismos étnicos ⁴⁰¹. Sin embargo, comienza con el acorde de tónica (Sol mayor) en primera inversión, en lugar del estado fundamental (el normal para comenzar un himno). Esta anomalía provoca una sensación inicial de inestabilidad, suspensiva, despertando una expectativa en el oyente, que percibe una pregunta por responder. De este modo, la música arranca en perfecto sincretismo con la pregunta del poeta a los pinos. No es posible saber si este recurso fue un golpe de inspiración conscientemente dirigido a evocar el texto, o se trataba tan sólo de sorprender al oyente, pero en otras obras de Veiga no se advierte esta rareza, y los himnos en general son rotundos en el arranque. Por una otra causa, constituyó un singular acierto, aunque sin duda la intencionalidad le conferiría mayor mérito. Otro refuerzo de la unidad literaria-musical se localiza en la modulación directa a Sol menor cuando en el poema los pinos comienzan a responder; con este recurso Veiga resaltó musicalmente el cambio de interlocutor, acaso sugiriendo con el modo menor la gravedad y trascendencia

³⁹⁹ Como la *muñeira* de Chantada y la de Cabana, por citar dos obras muy conocidas.

⁴⁰⁰ Claro está que si Veiga tenía ya prevista la música para esta Marcha regional—hipótesis que barajamos en este estudio—todo fue afortunada coincidencia, pero parece demasiada casualidad. Aún si Veiga compuso el himno antes de contactar a Pondal, tuvo tiempo sobrado para hacer cuantos retoques creyera oportunos.

⁴⁰¹ De las tres afinidades entre letra y música presentes en *Os Pinos*, ésta es la más reconocible como deliberada por parte de ambos autores. “Galicia” no está retratada sino acaso en abstracto, y esta anomalía en un himno nacional no pudo deberse al azar.

de la respuesta. A continuación veremos cómo hay una cuarta concordancia objetiva de la música de Veiga con el texto de Pondal al soldar el mismo subtema musical al eco “... de Breogán”. Pero quizá el principal factor sincrético sea el propio carácter que desprende la música y que se acopla a la perfección a un texto poético que invita a la contemplación, lo que Veiga supo comprender. *Os Pinos* sería muy criticado por la supuesta falta de empuje, ignorando el valor inherente de estas singularidades.

Como en la mayoría de los himnos nacionales, *Os Pinos* repite sin variar un esquema cíclico—alternando Sol mayor y menor—y modificando únicamente la última entrada para cerrar en la cadencia final. La estructura, juego polifónico, métrica y timbre también son tan sencillos como suelen en el género. Las estrofas pares comienzan con dos versos en Sol menor por modulación directa, recurso que no abunda en los himnos de los países más influyentes, según la teoría sistémica de Cerulo (1993), aunque sí resulta familiar en Galicia y otras regiones. El cambio de tono va seguido de una breve enfatización de la dominante, esta sí muy corriente en el himnario. Como en otras obras, Veiga abusó del acorde de quinta disminuida sobre la sensible, en vez de escribirlo en primera inversión o bien añadiendo la fundamental (Re), que le daría la necesaria potencia armónica; así aparece en la tercera parte del compás tercero de cada ciclo (Fa#-La-Do). Otro detalle es que en la cuarta parte de cada segundo compás del ciclo, Veiga deja el acorde de tónica con quintas y octavas al aire (Sol-Re), sin tercera, lo cual se traduce en una sonoridad arcaica que tampoco parece buscar el autor. Como indicamos en el epígrafe 4.6, estas realizaciones deben provenir de una formación determinada y no de una estética intencional, ya que no mejoran la escritura ni el efecto sonoro. Pese a ello el resultado fue una pieza musical fácilmente comprensible para la audiencia, y no hay que olvidar que los himnos son un género muy básico destinado al canto colectivo.

Estructuralmente, el ciclo de *Os Pinos* es bitemático y está integrado por 32 compases para cada dos estrofas. Se basa en dos ideas musicales (A y B), con una breve introducción de ocho compases (sólo al principio) a la que sigue el tema A (estrofa impar) subdividido en dos períodos cada uno de ocho compases, sobre tónica (a1) y dominante (a2). En el compás 17 (25 con la Introducción) se pasa al tema B con el cambio a Sol menor (estrofa par), que en ocho compases (subtema b) realiza una breve enfatización de la dominante (La → Re) para regresar al subtema a2, desde el que se retorna al tema A inicial para la siguiente estrofa (impar de nuevo). Se concluye con una breve coda de seis compases (solo al final). El recordatorio de a2 como terminación del tema B confiere una firme unidad temática al ciclo, y es una destacada concordancia de la música de Veiga

con el texto de Pondal, pues éste repite en casi todas las estrofas la conclusión “... de Breogán” (sobre el citado subtema a2, que es el motivo recurrente). Este eco recurrente impregna el canto con un sentido de unidad y hermanamiento de todos los gallegos como hijos de Breogán. El remate viene precedido por un ascenso triunfal de la voz a la tónica. En total cada ciclo consta de 32 compases que abarcan dos estrofas (16 +16), repitiendo el esquema bitemático A (a1 + a2) B (b + a2) cinco veces (dos en la versión oficial) con toda regularidad, salvo la Introducción y la Coda.

El himno de Veiga, tal y como lo envió a Fontenla poco antes de morir, muestra una disposición con tenores (primeros y segundos, casi siempre en terceras), bajos, y piano acompañante. Empleó algunos retardos y otros recursos conocidos, con las limitaciones citadas, pero captó perfectamente que en un himno deben prevalecer la claridad y la sencillez, un tempo moderado estable, el estilo vocálico-silábico, y la facilidad de interpretación para personas no entrenadas, todo lo cual está presente en la música de *Os Pinos*. En la actualidad hay hasta tres versiones oficiales distintas de la obra, provenientes de otras tantas instituciones gallegas: la del *Boletín Oficial de Galicia*, la de la Xunta de Galicia, y la del Parlamento gallego. La partitura oficial basada en la Ley de 1984 es casi nota por nota la que José Fontenla utilizó para el estreno en La Habana, tal y como venía en la carta póstuma de Veiga, aunque se introdujeron dos pequeñas modificaciones a cargo del pianista y diputado del Parlamento gallego Ramón Castromil. Por tanto, respetó en buena medida la música “original” (no se conoce la partitura de 1890), si bien ni ésta ni el texto primero de Pondal son los mismos que los actuales. La primera modificación fue un pequeño retoque para posibilitar que se cantaran cuatro estrofas, puesto que el arreglo gráfico de Fontenla conducía tras la segunda estrofa directamente al final (faltaba el enlace de transición de la segunda a la tercera). Castromil insertó un sencillo recurso de repetición con “1ª y 2ª vez” que resuelve el problema, pues permite repetir los 32 compases que siguen a la Introducción instrumental cuantas veces se desee. Hay otro añadido: en el final Veiga realizaba solamente al piano la cadencia conclusiva, sin voces. Así, la parte cantada concluía en el Sol de la segunda línea de la clave, no en el agudo. La partitura oficial de 1984 sumó la voz en ese giro conclusivo, a modo de plenitud colectiva para conferir más rotundidad musical y simbólica al himno, en octavas al unísono y con trémolo del piano. La idoneidad de este remate deja dudas, dado que el final de Veiga era menos típico de un himno, pero posiblemente tenía más elegancia y sonoridad de escuela. Ofrecemos a continuación la partitura oficial completa del himno de Galicia, tal y como se publicó en el *Diario Oficial de Galicia* y en el *Boletín*

Oficial del Estado, conforme a la Ley 5/1984, de 29 de mayo, de símbolos de Galicia (Figuras 10 y 11).

LETRA
DE
EDUARDO PONDAL

MUSICA
DE
PASCUAL VEIGA

TENORES
1.^o e 2.^{os}

Aire marcial

BAIXOS

PIANO

f *f.f.*

p

Que din-os ru-mo-ro.....sos Na nos-ta ver-de-ren.....te. Ao....
Os bos-e xe-ne-ra.....sos A no-sa voz-en-ten.....den. E.....

ra-ia tras-pa-ren.....te Do prá-ci-do lu.....ar? ¿Qué din-an al-tas
con-a trou-bo-a ten.....den o no-so con co.....son. Mais sóo ús i- tas
no

dol

dol

Figura 10. Partitura oficial del himno de Galicia, 1984 (1)

co.....pas O'les cu ro arume ar- ga.....do. Co seu ben compa- sa.....do, Mo.....do...to...no fun
ran.....tes E.....fe-el- dos.....E.....do.....ros I: In: be- ci- les ees cu.....ros non.....en...ten den

gar? *Ou teu verdor cin qui...do E de benignos as...tros. Con fin dos ver...des
non os ten...pos...sancho ga...dos dos bal...dos...do...os que es vo...tu...va que

can.....tens E va.....le...to...so chãu Non das á esquerda...men...to da líx...sur ría n fudo en...
de.....des cum...do...fin se ran Póis son de quez as...pin...to A.....mã se voz pre...

gan de bre-o gan

Figura 11. Partitura oficial del himno de Galicia, 1984 (2)

Hino galego

Hino da Galiza / Galician hymn

(Partitura oficial - Official score)
(ISWC: T-041.542.005-1)

Texto: Eduardo Pondal Música: Pascual Veiga / Rogelio Groba

Aire marcial (♩=84)

© 1985 by Rogelio Groba © 1999 for all countries by Arte Tripharia, Madrid.
6 www.artetripharia.com AT-CMG.0010D

Figura 13. Orquestación de Rogelio Groba del himno de Galicia (1985: 1⁴⁰³).

Por último, la página web oficial del Parlamento de Galicia ofrece la versión de Maximino Zumalave para orquesta sinfónica y coro a cuatro partes⁴⁰⁴, que también tiene personalidad propia, empezando por la indicación metronómica negra = 80. La igualmente sofisticada adaptación de Rogelio Groba (Figura 13) es otra realización para

⁴⁰³ Pondal, Veiga, y Groba (adaptador), 1999.

⁴⁰⁴ <https://bit.ly/3SaWe5Z>, última visita en septiembre de 2023. Este sitio ofrece la partitura para la orquesta y coro (SATB) y totalidad de particellas por separado.

orquesta sinfónica y coro mixto completo de 1985⁴⁰⁵. Las versiones de Zumalave y Groba son similares pero diferentes. Ambos músicos se toman algunas licencias, pero respetan el original (salvo en el timbre), en sendos ejercicios de virtuosismo orquestal destinados a cultificar y ennoblecer el himno de Galicia.

Compárese cualquiera de las partituras anteriores con la de Pascual Veiga en 1906, la más antigua conocida (Figura 14), y se podrán verificar las semejanzas y diferencias indicadas en cada caso. Fontenla recortó cuidadosamente la letra y otros detalles y los pegó sobre la partitura; como litógrafo estaba acostumbrado a trabajar con materiales gráficos. Entregó el resultado a la Banda Municipal de La Habana para que hicieran los arreglos pertinentes y se tocara en el homenaje a Veiga (véase el capítulo VIII, que incluye la partitura del arreglo que se ejecutó).

La música de *Os Pinos* muestra más facetas de interés, como el momento en que Veiga la compuso, y los rivales y alternativas que tuvo (véase el capítulo VI). Una cuestión espinosa fueron las acusaciones de plagio, verdadera lacra cuya sombra llega a nuestros días. En concreto sobre su popular *Alborada* recayeron duras imputaciones de fraude (véase el epígrafe 4.8, donde exponemos nuestro punto de vista al respecto). Tampoco se libró la música del himno, que experimentó un similar proceso de desacreditación una vez que empezó a ganar audiencia.

Entre los detractores de Veiga, Varela Silvari se significó especialmente. En 1925 escribió dos rotundas diatribas descalificándole (1925a y 1925b). La segunda era fulminante: “el mal llamado ‘Himno gallego’—sébase de una vez para siempre—no es más que una ‘Letanía’ escrita en la Coruña por D. Santiago Peralta en 1864” (1925b). Silvari alegaba que se compuso con motivo de una celebración a la Virgen María en el ex convento de Santo Domingo, afirmando que no cabía la menor duda, que él mismo tuvo las partituras (para voces y órgano) por ser entonces amanuense de Santiago Peralta, y que no era un “himno” sino una “letanía”. Silvari citaba nombres de los presentes, como la niña Emilia Pardo Bazán con su madre, los hijos de Peralta, y Augusto de Paiva—quien habría afirmado en *Faro de Vigo* que el Himno gallego “es una antigua canción que todos recordamos”. Respecto de la letanía de Peralta:

⁴⁰⁵ Esta proliferación de partituras en fechas coincidentes tuvo que obedecer a la aprobación de la ley de símbolos en 1984. No entramos en la interminable lista de versiones del himno gallego que hoy en día se pueden escuchar en cualquier parte, incluyendo la red. *God save the Queen* fue interpretada en estilo punk por los Sex Pistols en 1977, y a partir de ese momento no cabe escandalizarse en materia de himnos nacionales.

HIMNO REGIONAL GALLEGO

LETRA DE EDUARDO PONDAL MUSICA DE PASCUAL VEIGA

TENORES 3^ª y 2^ª *Aire marcial*

BAJOS

PIANO

Qué dín - os - mo - ro sos Na - ver - de - cen te,
 Os bós e xe - ne - ro sos A vo - sa voz en - ten den, E
 ra - yo tras - pa - ren te Do prá - ei - do lu ar? ¡Qué dín as al - tas
 con a rroubo a ten den O vo - so rou co son; Ma is só os igno

Figura 14. Adaptación de José Fontenla del himno enviado por Veiga en 1906 ⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ ARAG, 1/130-79-2.

Se recordó y cantó públicamente en la Coruña durante muchos años a manera de canción o popular burlesco sonsonete; ... improvisada años después en “Himno”, por mano extraña, valía muy poco como obra musical, pero se extendió y popularizó. (Varela, 1925b)

Varela concluía que la obra de Veiga era “incolora, vulgarísima y ESTUPENDAMENTE MALA” (mayúsculas originales). El problema es que los datos que da Varela Silvari son difíciles de contrastar, y no han sido refrendados que sepamos ⁴⁰⁷. Por ende, Veiga había muerto veinte años atrás y no podía replicar. Pero si toda Coruña cantó durante largos años esta melodía (como dice Silvari), cuando pasó a ser himno, en buena lógica mucha gente la habría reconocido, máxime viniendo de un compositor que fue blanco favorito de esta clase de acusaciones.

En 1931 Varela Lenzano, en respuesta a las imputaciones de plagio, se refería a la “calumniosa especie de la paternidad”, mencionando una “cruzada ... arremetiendo despiadadamente contra la música del Himno” (389). En el texto aludía sin dar nombres al libro de Jesús Bal y Gay en 1924, al afirmar que la crítica “no se limitó a ensañarse en el Himno. A los compositores [gallegos] de los veinte últimos años del siglo XIX, los ... acusó de insuficiente preparación técnica [o de ser] músicos puramente intuitivos” (389).

Filgueira Valverde opinaba que Veiga se basó para el preliminar del himno gallego en la *Marcha do Antergo Reino de Galicia*: “coido que Pascual Veiga puido tela presente ó escolle-lo tema do ‘Himno Galego’, asinalado no moi fermoso limiar que precede ó coro” (1991: 9; véase Filgueira, 1981: 220-221). La apreciación era arriesgada; algunas células motívicas y el aire apacible y melodioso pueden considerarse vagamente semejantes, pero no más. Lo paradójico es que el mismo Filgueira, hablando unas páginas después de los detractores de Veiga, señalara que “ata discutiron a paternidade do Himno” (1991: 14). En *Segundo Adral* abundó en el respaldo a la originalidad de Veiga, con alusiones a Silvari:

Convén lembrar que o músico que dou a Galicia dúas das obras máis soadas do XIX fose maltreito polos eruditos e polos rivales: uns porque os temas eran collidos de este ou de aquel gaiteiro; outros porque non eran de todo populares; que si o seu gran coral era inspirado nunha ladaíña coruñesa de Peralta. (Filgueira, 1981: 224)

⁴⁰⁷ No hemos logrado localizar el texto de Paiva (periodista y gestor musical en Portugal) ni la citada letanía. De Santiago Peralta han quedado pocos datos: tenía una tienda de pianos en Coruña y era profesor de música; falleció en 1885.

En el epígrafe 4.3 describimos el caso de Adolfo Veiga Paradís—hijo ilegítimo de Pascual Veiga—reclamando en 1926 ser el autor del himno gallego, y cómo su apelación adolecía de falta de credibilidad. También hemos comentado la correlación del himno con un pasaje coral de *Os Ártabros* sugerida por López Cobas⁴⁰⁸; de ser cierta, no mostraría sino que Veiga empleó un recurso universal, utilizado por todos los compositores. No obstante, tras examinar la partitura conservada de esta cantata no apreciamos con claridad la analogía indicada.

Otra sospecha de plagio fue la expresada por José Travieso Quelle, un incisivo periodista de Vivero, quien señaló como raíz del himno de Veiga el “Canto amoroso” de Giuseppe Sammartini (no confundir con su más conocido hermano Giovanni Battista)⁴⁰⁹. Travieso apuntaba: “la influencia de los cantos italianos en nuestro acervo musical también ha sido notable ... Dígalo sino ... nuestro himno gallego, cuya fuente puede estar ... en el llamado ‘Canto amoroso’ del compositor italiano Giuseppe Sammartini” (1981). Al año siguiente Travieso abordó la *Alborada* de José Ayne y su popularidad en Mallorca⁴¹⁰, y volvió al asunto de Sammartini y el himno:

Hace algunos años ... me permití lanzar a los vientos la noticia de que había hallado un disco en Pontevedra, una de cuyas canciones, interpretada al violín y piano, no es otra cosa que las notas de nuestro himno gallego, con algunas leves variaciones, pero que se trata ni más ni menos que la fuente de la melodía de “qué din os rumorosos”, original del compositor italiano Giuseppe Sanmartini [sic]. (Travieso, 1982)

Y sumaba dos piezas gallegas muy conocidas a la acusación de fraude:

Sería una irreverencia por mi parte asegurar que Pascual Veiga se dedicó al plagio, pero los hechos están ahí, mientras no se demuestre lo contrario. ... No olvidemos que “Negra sombra”, de Juan Montes Capón, según el criterio del maestro Echevarría Bravo ... es el plagio de una danza prima asturiana. Y lo que se puede asegurar sin lugar a dudas, es que la famosa Rianxeira es copia íntegra de una canción castellana.

Lo último es cierto, la *Rianxeira* fue en origen una canción popular segoviana (Pico, 2008). Respecto del “Canto amoroso”, Sammartini no le dio tal nombre, sino que este provino del arreglo de Alfred Moffat para violín y piano editado por Schott en Mainz en

⁴⁰⁸ En el epígrafe 4.6. López Cobas (2013: 295).

⁴⁰⁹ Travieso sabía música y tocaba el violín. Entre otras obras compuso el himno de los antiguos tunos, y la conocidísima canción “Catro vellos mariñeiros”.

⁴¹⁰ Véase el epígrafe 4.8.

1909—con Veiga ya fallecido—al que siguieron otros. Parece que Sammartini se basó en una antigua canción de amor italiana. No sin bastante trabajo hemos logrado localizar el original, que es la Sonata para Flauta en La menor, op. 1, nº 4 de Giuseppe Sammartini; Moffat y demás arreglistas redujeron el tercer tiempo (Andante - Minuet Affettuoso – Andante, en La mayor), a un Andante (sin minuetto) rebautizándolo como “Canto amoroso”, y así romantizándolo (Figura 15).



Figura 15. Giuseppe Sammartini - Kammer-Sonaten. Arreglo A. Moffat para violín y piano. Fragmento inicial ⁴¹¹.

Tampoco se ve claro en esta ocasión que Veiga se inspirase en obra ajena para el himno, sobre todo por el factor cronológico. Hay un cierto parecido entre ambas piezas en el arranque de la melodía, aunque insuficiente a nuestro juicio para una inculpación. Sobre todo, habría que preguntarse cuándo tuvo Veiga la oportunidad de acceder a esta obra, cuya popularidad nació con el arreglo citado en 1909 ⁴¹². Y de haberla conocido y tomado de la misma alguna célula melódica, ello no habría tenido importancia. Más aún, en determinados casos estas apropiaciones admiten una lectura en positivo, especialmente si la idea posee algún parentesco socialmente significativo, como sucede con el repertorio nacional(ista). Por citar un ejemplo bien conocido, el poema sinfónico *Finlandia* de Sibelius (1899, revisado en 1900) constituye un himno a la patria contra el dominio ruso; según Riley y Smith:

El hecho de que Sibelius pudo haber tomado prestadas algunas de las primeras frases de este himno de una obra coral patriótica de la década de 1880, cuyo autor era el compositor finlandés Emil Genetz, solo refuerza sus connotaciones nacionales y, en este caso, nacionalistas. (2021: 240)

Por el contrario, es sintomática la desconfianza que inspiraba Veiga como compositor, imputado hasta tres veces de plagio en la música del himno de Galicia: por Varela Silviri,

⁴¹¹ (1909-12). Mainz, Schott's Söhne: 6.

⁴¹² Acaso en el viaje a París en 1889, en algún concierto ocasional, o en visita a biblioteca, pero son posibilidades remotas, y el parecido con el himno es muy reducido y limitado a un breve pasaje.

Filgueira Valverde, y Travieso Quelle (más el autoplagio apuntado por López Cobas y el pretendido “robo” a su hijo Adolfo), sin que se vean pruebas concluyentes en cada caso. Ofrecemos más información sobre plagios achacados a Veiga en el siguiente epígrafe.

4.8 La “Alborada de Veiga” y los plagios

La “Alborada Gallega”, “Alborada nº 1” o directamente “Alborada de Veiga”, fue la composición más conocida y exitosa de su autor, y también la que más acusaciones de plagio recibió de las muchas que se lanzaron contra él. Fue estrenada fuera de concurso el viernes 13 de agosto de 1880 en el certamen de las fiestas pontevedresas de La Peregrina, en la sala Edén⁴¹³. Aquel año se celebraron los Juegos Florales de Pontevedra, y Veiga la presentó dirigiendo al Orfeón Brigantino. La obra le supuso el éxito de su vida desde el primer momento. La recepción fue de instantánea admiración y entrega, Veiga triunfó por completo en este certamen. Años más tarde compuso una segunda y tercera alboradas, pero la primera se convirtió en *la* alborada por antonomasia de Galicia. Esta obra sería la llave que más puertas le abrió, a gran distancia de otras composiciones suyas, porque el himno posee hoy en día una relevancia comparable o incluso mayor, pero tuvo una expansión tardía. Como botón de muestra, toda celebración de gallegos en Madrid a partir de la década de 1890 incluyó necesariamente la *Alborada* de Veiga, tradición que se mantuvo en los años de ocaso de su autor. Llegó a erigirse en “símbolo de la galleguidad” en la capital, con una capacidad de cohesión emocional que sobrepasaba largamente a la de cualquier otra composición gallega (Rodríguez Lorenzo, 2018: 539).

No hay duda del prestigio que proporcionó a su autor: “Pascual Veiga fue considerado el padre del orfeonismo en Galicia, sin duda en parte gracias a la difusión que tuvo la Alborada gallega, también conocida como la Alborada de Veiga” (Cancela, 2020, vol. I: 361). En otras ciudades españolas y con gran intensidad en la diáspora americana, esta *Alborada* fue desde su nacimiento el icono musical por excelencia de Galicia, categoría que mantiene hasta la actualidad. El motivo literario es la aurora, que todo campesino gallego vive a diario y que, poetizada a través de la realización de Iglesias y Veiga en el marco renovador del regionalismo, se convirtió en una tematización metafórica del nuevo día para Galicia, su porvenir, como bien intuyó Manuel Curros en 1907 (véase el capítulo VIII). El escritor Luis Peña Novo entendía la *Alborada* como un canto para la regeneración de Galicia en tono luminoso y feliz, frente al lamento

⁴¹³ *El Domingo*, 26 de diciembre de 1880, p. 4.

representado por “Negra sombra” de Montes (1892)—símbolo de la Galicia oscura y vencida (véase Cora y Pardo, 1996: 22) ⁴¹⁴.

Al margen de alguna incorrección técnica, una armonización elemental y una fuerte dispersión temática, la *Alborada* de Veiga resignificó la música popular gallega, instaurando un nuevo canon que permanece hasta hoy. Perdió la condición de repertorio oral y anónimo, y pasó a tener nombre y apellidos; abandonó la aldea para subir al escenario; sustituyó la cultura de la autarquía por la de los medios y el cosmopolitismo, y la ropa de faenar por el traje regional; accedería a la grabación y el formato fijo de la imprenta; y no se improvisaría, sino que obedecería el dictado del pentagrama, incluyendo la afinación temperada y recursos como el populismo musical y el tipismo. De este modo se establecía un campo simbólico estable de la Galicia popular a través de la música.

Respecto de las ediciones, existen dos de 1887 y muchas posteriores, pero pudo haber alguna anterior. La *Alborada* fue publicada en Coruña en la imprenta de Canuto Berea, en 1887, y el mismo año en Madrid (Veiga, 1887). La notación más antigua—seguramente la original—es un manuscrito que presenta una disposición para orfeón típico de la época, a cuatro partes de voces masculinas: tenores primeros y segundos, barítonos y bajos (Figura 16).

Pérez Nieva tributó el obligado homenaje a la *Alborada*. En el texto se aprecia que en Madrid, a la altura de 1896 (fecha del escrito original), Veiga seguía siendo el símbolo de la mejor Galicia, a pesar de todos los sinsabores y fracasos que vivió en la capital. La magia de la *Alborada* lo compensaba todo:

La música popular gallega cuenta con una figura de gran relieve. Son las alboradas una de las notas más dulces de la lira gallega. La alborada es el instante indeciso que precede á la salida del sol, en que canta la alondra, y se despierta el bosque. ... su cantor [es] el maestro Pascual Veiga. (2005: 202-203)

⁴¹⁴ Sobre la alborada como género véase Díaz Pazos (2016). A Peña Novo se atribuye también la conocida expresión “Veiga non chora” (Veiga no llora), que se refiere tanto al talante positivo de la *Alborada* y otras obras, como al carácter indómito y exigente de su autor.



Figura 16. Partitura probablemente original de la *Alborada* de Veiga, primera hoja ⁴¹⁵.

Fue la pieza predilecta de su propio autor, quien supervisó detenidamente tanto publicaciones como ejecuciones de la misma. Se llegó a decir que había prohibido cualquier uso sin su consentimiento expreso, lo que al parecer no es exacto: “solamente en el caso de que alguna persona se permitiese hacer en la partitura cualquier variación caprichosa, haría uso de su derecho” ⁴¹⁶. Veiga hizo un viaje a Madrid expresamente para publicarla, y allí la inscribió formalmente en la Dirección general de Instrucción Pública entre julio y septiembre de 1893, cuando ya residía en la capital ⁴¹⁷.

Hay un curioso episodio entre las actuaciones de El Eco dirigido por Chané en Madrid tras el certamen de octubre de 1892. Puede interpretarse de distintas formas, pero sin duda refleja la estima de Veiga por su *Alborada*, y quizá un deseo de superar la reciente guerra de los orfeones. Sucedió durante un recital de El Eco en la sede del diario *La Correspondencia de España*. El orfeón, dirigido por Chané, cantó diversas piezas, entre gallegas y adaptaciones de clásicos, y la *Alborada* de Veiga. Al final:

⁴¹⁵ ARAG-PV, C-228-1-1.

⁴¹⁶ “¡A Barcelona!”. *Crónica de Pontevedra*, 29 de noviembre de 1888, p. 3.

⁴¹⁷ *Gaceta de Madrid*, 2 de noviembre de 1893, p. 346.

Entre el público que subió á los salones había un caballero que oía al orfeón con vivísimo interés. Su presencia había pasado inadvertida en medio de los invitados. El caballero suplicó á nuestro director que el orfeón cantase *La Alborada*, de Veiga. Se comunicó el deseo á los orfeonistas y éstos fueron tan amables que volvieron á interpretar tan inspirada melodía.

Dicho señor la oyó profundamente conmovido.

—¿Quién es ese caballero?—preguntó nuestro director.

—El maestro Veiga, el verdadero fundador de los orfeones en Galicia y el autor de la popular *Alborada*.

Muchos de los orfeonistas corrieron á saludar á su antiguo maestro, abrazándole mientras los demás aplaudían.

Después le condujeron delante del maestro Sr. Chané, y ambos, olvidando antiguas rivalidades artísticas, que los separaban hasta entonces, se dieron un abrazo de concordia entre los aplausos y aclamaciones de sus discípulos.

La reconciliación se selló con un brindis por la fraternidad artística de los gallegos ⁴¹⁸.

Existe una versión ligeramente variada del episodio en *La Voz de Galicia* y reproducida por *El Norte de Galicia* a la muerte de Veiga. En ella, el director de *La Correspondencia*, Andrés Mellado, pidió a Chané que cantasen como despedida la *Alborada* de Veiga; al terminar se oyeron sollozos al fondo de la sala, y “á poco se vio á Mellado que avanzaba hacia Chané, trayendo de la mano, casi á la fuerza, á un hombre que mal contenía las lágrimas. Era D. Pascual Veiga”; el cronista señala que “Chané y Veiga no eran amigos, pero la situación se ofrecía solemne para que lo fuesen. ... Y abiertos los brazos, Veiga y Chané, los dos artistas ilustres, fundiéronse en una *aperta* [abrazo] fraternal, larga, sincera, mientras los aplausos atronaban la sala” ⁴¹⁹. Faginas lo denominó el “abrazo de Vergara”; en su versión, Veiga terminó dirigiendo su obra: “D. Pascual acabó por plantarse en medio de la rueda y dirigir la *Alborada* en medio de atronadoras aclamaciones” (1912).

Al valorar la *Alborada* es ineludible la cuestión de la autoría. Ya hemos comentado las acusaciones de plagio vertidas contra la música del himno, pero las relativas a esta pieza fueron más y de mayor intensidad. Lo primero que llama la atención en términos comparativos es la muy distinta recepción de la figura de Eduardo Pondal. El

⁴¹⁸ “El orfeón de La Coruña”. *La Correspondencia de España*, 5 de noviembre de 1892, p. 2.

⁴¹⁹ “El maestro Veiga” [necrológica]. *El Norte de Galicia*, 17 de julio de 1906, p. 1.

poema *Os Pinos* es un compendio de *Queixumes dos Pinos*, volumen que, a su vez, recogió la mayor parte de los poemas provenientes de *Rumores de los Pinos*, lo que se reconoce universalmente sin menoscabo hacia el autor. Y si ello pertenece al terreno de los préstamos “internos” (que todos los clásicos realizaron), lo cierto es que Pondal copió sin paliativos una cantidad ingente de imágenes, personajes, giros y rasgos tanto temáticos como morfológicos de una larga serie de clásicos nacionales y extranjeros—entre grecorromanos renacentistas y coetáneos—y en particular del Ossián escocés, nada de lo cual negó. El ossianismo pondaliano podría contemplarse si no como un plagio, sí como una adopción determinante. Sin embargo Pondal emerge incólume de este complejo de apropiaciones; no es que no recibiera críticas, que fueron a veces encendidas (como veíamos más arriba), pero apenas en materia de originalidad. Por el contrario, a Veiga no se le ha perdonado la presencia del menor vestigio (real o imaginario) de composiciones ajenas o simplemente de melodías populares. El caso del propio Macpherson es interesante: fue violentamente rechazado cuando se descubrió la falsedad en la autoría⁴²⁰. Sin embargo en las últimas décadas está siendo reivindicado como un excelente poeta, en un proceso de rehabilitación académica encabezado por Howard Gaskill y Fionna Stafford:

An article by Howard Gaskill [1986] set the ball rolling by suggesting that the authenticity of the poems was largely irrelevant to the importance of Ossianism as a cultural phenomenon. Gaskill argued that previous studies of Macpherson had been far too severe, and fresh examinations of Ossian’s wider impact on British literature and culture were required in order to adequately assess the poems’ true historical significance. (Worth, 2012: 2)

En un segundo trabajo sobre la cuestión, Gaskill subrayaba la importancia histórica por encima de la autoría. “Whatever [Ossian’s] status as ‘translation’, whatever its intrinsic merits ... there can be no doubt that it is historically extremely important” (1991: 1). Es decir, se valoró por primera vez la aportación histórica y literaria de James Macpherson, que fue excepcional.

En Pascual Veiga las pruebas tangibles de plagio son reducidas y no afectan a la esencia de la obra que fuere. Téngase en cuenta que todos los compositores practicaron en mayor o menor medida el préstamo de ritmos, melodías, recursos varios, temas generales o simples motivos. Basta con revisar, por ejemplo, la obra de Bach, quien copió

⁴²⁰ Véase por ejemplo Porter, 2001.

obsesivamente a otros músicos para mantenerse siempre aprendiendo, o las ideas extraídas del folklore musical en Schubert, Beethoven, Brahms, Falla y Bartok ⁴²¹. No tiene mayor relevancia que Veiga incorporase alguna idea ajena, sino lo que de ella fue capaz de sacar ⁴²². En resumen, a Pascual Veiga el carácter le jugó algunas malas pasadas, y su talento produjo escasas obras memorables, pero estas calaron hondo en sus compatriotas y forman, con todo merecimiento y con su firma, una parte indeleble de la música e historia de Galicia.

Hubo otras imputaciones de plagio contra Veiga. Cuando viajó a París en 1889 (véase el siguiente capítulo), el conocido crítico musical Johannès Weber publicó una reseña de la participación del Orfeón Coruñés nº 4, en cuyo repertorio veía indicios de imitación disimulada (“reminiscencias”) de obras conocidas:

Un chœur commençait par les premières notes du chœur des buveurs de Robert le Diable [Meyerbeer]; cela n’a pas de gravité, mais le début d’une sérénade ressemblait trop à celui du quatuor “Noble châtelaine” du Comte Ory [Rossini]. (1889)

Dado que Weber no precisó a cuál “choeur” se refería de los varios que cantó el orfeón, no es posible juzgar el primer caso. En cuanto a la “sérénade”, tuvo que ser la antepenúltima obra del programa del 24 de agosto de 1889: la “Serenata” en Sol mayor del compositor mallorquín Pedro Tintorer para dos grupos de tenores, y bajos (1870) ⁴²³. Weber veía en ésta una imitación demasiado evidente del final de la primera escena del segundo acto del *Conde Ory* de Rossini (1828): “Noble Châtelaine / voyez notre peine”, cuarteto masculino para dos tenores y dos barítonos en La bemol mayor. Es posible que el diseño melódico de Tintorer se inspirase en el pasaje de Rossini, al que recuerda bastante; además el original era para voces masculinas *a capella*, por lo que la adaptación a formato de orfeón venía dada; cambian el compás (3/4 en Tintorer y 6/8 en Rossini) y el desarrollo, entre otras diferencias sustanciales. En lo que concierne a Veiga, con toda probabilidad ignoraba esta posible imitación, con la que nada habría tenido que ver.

La cuestión de la intencionalidad debe ser determinante en materia de plagios. A lo largo de este estudio hemos encontrado una pieza de Schubert cuyo inicio es idéntico

⁴²¹ Citamos compositores sobradamente conocidos en la historia de la música occidental, pero en una infinidad de autores secundarios la práctica fue la misma.

⁴²² En el caso de la *Alborada*, no es arriesgado suponer que, si Veiga no la hubiera escrito, nadie se acordaría hoy de aquel breve fragmento de “Un fato de labradores” (véase más abajo). Veiga supo darle una forma, entidad, y atractivo que son mérito solamente suyo.

⁴²³ Fauser, 2005: 327; véase el capítulo V.

al primer tema de la *Alborada* de Veiga. Se trata del coro *Lied im Freien*, para voces masculinas (dos tenores y dos bajos) y pedal inicial en Fa (bajos II), para mayor semejanza ⁴²⁴. Las notas de la frase inicial de la *Alborada*, tras el breve preludio, coinciden prácticamente una a una con los cuatro primeros compases de Schubert, si bien después cada obra toma rumbo propio (Figura 17). Franz Schubert (1797-1828) compuso este coro profano en julio de 1817 y se publicó por primera vez en 1872 ⁴²⁵, por lo que Veiga tuvo tiempo físico de conocerlo antes de escribir la *Alborada*, pero ello es realmente improbable ⁴²⁶. En este caso al faltar la imitación deliberada, no tendrían sentido las acusaciones de plagio, que sin embargo cayeron sobre Veiga sin miramientos sobre bases menos consistentes.

The image shows a musical score for Schubert's 'Lied im Freien'. It consists of four staves for voices: Tenore I, Tenore II, Basso I, and Basso II. The tempo is 'Lebhaft, doch nicht zu geschwind.' and the date is '(Juli 1817.)'. The lyrics are: 'Wie schön ist's im Frei-en, bei grü-nen-den Mai-en, im Wal-de, wie schön, im Wal-de, wie schön, im Wal-de, wie schön.' The score is in 3/4 time and G major.

Figura 17. Schubert - *Lied im Freien*. 1817 ⁴²⁷.

Como veíamos en el epígrafe del *rudo encono* (4.5), en el turbulento año musical de 1889 Francisco Migueles, partidario de Chané, descalificaba la *Alborada* de Veiga por plagiaría y deficiente técnicamente: “la *Alborada* es una transcripción [de] su transcriptor o arreglador (no autor)” (11 de marzo de 1889). Coincidiendo con el traslado del féretro de Veiga a Mondoñedo en 1912 el director de *El Eco de Galicia* de Buenos Aires, Manuel Castro López, arremetía contra la teoría de que Veiga había sustraído la partitura a Marcial del Adalid tras su muerte en 1881 (Castro, 1912). Al parecer el rumor era de

⁴²⁴ Canción en el campo, D. 572, con texto de Johann Gaudenz von Salis-Seewis. Hay algo más de juego polifónico en el coro del austríaco, pero la coincidencia es absoluta.

⁴²⁵ Brown, Maurice J. E; y Sams, Eric. “Schubert, Franz (Peter)”. *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 1980, vol. 16, p. 782.

⁴²⁶ La penetración de música alemana en España fue frenada por la implacable censura que impuso Fernando VII, que dejó secuelas. Por ejemplo, la primera interpretación de una sinfonía de Beethoven fue tan tarde como en 1866 (la séptima), y la novena no sonó en suelo español hasta 1882. Por otra parte, Galicia recibía normalmente con retraso las novedades culturales que llegan del exterior. Este coro de Schubert se publicó en 1872, en una edición de la que no hay rastro de entrada en España en muchos años.

⁴²⁷ Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1894, p. 2.

“hace muchos años” en Coruña. La leyenda era falsa, pero Castro López terminaba aludiendo a una co-autoría de la *Alborada* entre Veiga y su maestro—Pacheco—a quienes debía corresponder la paternidad. Al mes siguiente el conocido crítico musical Ramón de Arana contestó a Castro, sin aportar novedades significativas a la discusión, pero comentando que: “he oído alguna vez ... al Sr. Murguía aseverar ... que aquella tonada era del pueblo, del dominio del vulgo” (Arana, 1912). Manuel Murguía salió al paso de la cuestión, y en 1915 negó con vehemencia que Veiga fuese el autor de la *Alborada*:

No queremos ofender la memoria de Veiga, pero es justo se sepa que ni él lo dijo ni fue autor de la *Alborada* que se le atribuye. Baste saber que este notable músico nació en 1846 [1842], época en que el autor de estas líneas estaba cansado de oír a los gaiteros compostelanos. (1915: 28; véase Garbayo, 2012)

Este texto parece haber pasado desapercibido para la musicología gallega, pero en su día levantó un “enorme revuelo entre los paisanos y admiradores de Veiga, que han protestado airados”⁴²⁸. Murguía sostenía también que Rosalía de Castro conocía sobradamente la melodía y la dotó de letra mucho antes de 1880 (1915: 28). Hubo al menos una réplica pública, en nombre de los mindonienses, de Gabriel Vivero Díaz, citado a veces como primo hermano de Pascual Veiga. Este atacó a Murguía por no ser músico, por falta de pruebas, porque había obras muy parecidas que nadie cuestionaba, y por casi atribuir a Rosalía de Castro la autoría de la *Alborada*. Al final proclamaba que “Pascual Veiga es el autor indiscutible de la *Alborada* que lleva su nombre” (Vivero, 1915). Sin embargo en 1918 el abogado y escritor José María Moar, desde Argentina, retomaba lo dicho por Murguía, señalando que la *Alborada* a la que puso letra y publicó Rosalía era de antes de 1863. Insistía Moar en que la música se oía en Santiago mucho antes (1918). En 1941, con Murguía ya fallecido, Lence-Santar tachó su artículo en 1915 de “acción indigna” (1941a); y lo recalcó poco después en otro diario: “[Murguía] descaradamente pretende injuriar a Veiga ... la infamia de Murguía merece el desprecio de todos” (1941b). En la tesis doctoral de Xavier Groba sobre Casto Sampedro sale varias veces a colación la “Alborada de Veiga”, con testimonios de primera mano de Sampedro, Murguía, y la hija de éste Alejandra, confrontándola con la “Alborada de Rosalía”⁴²⁹. En conjunto apuntan al origen popular de la pieza (véase, de algún fragmento de la misma),

⁴²⁸ “Crónica telegráfica de provincias”. *La Vanguardia*, 17 de enero de 1915, p. 7.

⁴²⁹ A destacar la carta de Alejandra Murguía Castro a Sampedro, citada en Groba (2011, vol. II: 104).

que en algún momento pudo ser tomada para un villancico de la catedral de Mondoñedo, desde donde llegó a Veiga.

En cuanto al origen de la *Alborada* en el villancico “Un fato de labradores”, de Santavaya, parece natural que el propio Santavaya adoptara el fragmento melódico en cuestión—que en su tiempo ya debía sonar en Santiago y otros lugares de Galicia—para una pieza de carácter popular como es este villancico, compuesto alrededor de 1790 (Figura 18). Del mismo comenta Villanueva: “Santavaya en la *tonada* del villancico *Un fato de labradores* introduce, tras un cambio de ternario a binario, esta progresión que sirvió, sin ninguna duda, como fuente de inspiración a la célebre *Alborada* de Pascual Veiga” (1999: 51 ⁴³⁰).

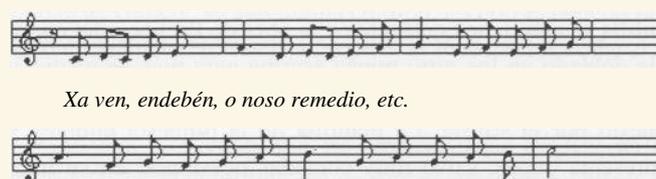


Figura 18. Santavaya - tonada del villancico Un fato de labradores ⁴³¹.

Es lógico pensar que Veiga cantara el pasaje como niño de coro y lo utilizara para alguna sección de una obra suya; pero hay que considerar en primer lugar si el hecho es trascendente, y en segundo lugar que el motivo en cuestión sería la base de tan sólo un fragmento de la *Alborada*, porque es una obra politemática. De esta condición ya se percató Casto Sampedro en su análisis formal de la pieza, advirtiendo que, en su brevedad, la *Alborada* está integrada por hasta siete temas distintos, y que podía tener diversos “autores” y niveles de calidad e inspiración ⁴³². Por tanto, la progresión de Santavaya sería el fundamento únicamente de un breve pasaje de la *Alborada*. Cabe observar que la célula base del fragmento es extremadamente simple, y pueden encontrarse infinidad de pasajes casi idénticos solamente en el período barroco.

Por el contrario, Veiga sí puede haber sido sujeto de más de un plagio manifiesto. En el epígrafe anterior mencionamos que José Travieso localizó una “*Alborada Gallega*”

⁴³⁰ Véase también Villanueva, 1994. Santavaya (Santavalla en algunas fuentes) desempeñó el cargo de maestro de capilla en la catedral de Mondoñedo entre 1782 y su muerte en 1804. Fue maestro de José Pacheco, el tutor de Veiga. Compuso abundantes obras: misas, salmos, himnos, arias, y villancicos (estos últimos en gallego).

⁴³¹ Villanueva, 1999: 51.

⁴³² Groba (2011, vol. II: 230-231); véase Cancela (2020, vol. I: 361 y ss.).

de José Ayne, publicada en 1924, igual a la de Veiga pero en versión instrumental, y muy conocida en Mallorca (1982). Dada la fecha, título y contenido, todo indica que Ayne simplemente copió la de Veiga; hasta el bajo es idéntico. Sin embargo, el nombre del gallego no figura en lugar alguno de la partitura.

De las dos diatribas que en 1925 Varela Silvari escribió contra Veiga, la de marzo (1925a) incluyó alusiones directas al carácter plagiaro de la *Alborada*. Según Varela, componer sin la debida solemnidad y grandeza era como “transcribir una alborada del mismo gaitero que desde *abinicio* la conoce y ejecuta; o a copiarla íntegra, por ejemplo, *d’as Cunxeiras* [sic] de Mondoñedo, para ofrecerla después como original sin concepto, ni valor personal alguno”. Silvari se refería al gaitero Coruxeiras—vecino de A Pastoriza y visitante asiduo de Mondoñedo—e imputaba a Veiga haberse adueñado de sus melodías. En Mondoñedo había una apreciable tradición de gaita, y Coruxeiras fue allí muy popular, pero había nacido en 1852 (García y García 2002: 78), por lo que Veiga mal pudo escuchar nada suyo, dado que se fue de allí para no volver cuando el gaitero tenía 12 años de edad.

CAPÍTULO V. LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE PARÍS 1889

Después de los reveses que había experimentado en algunos concursos y la desagradable guerra de los orfeones, triunfar en París debió antojarse una necesidad imperiosa a Pascual Veiga. Ciertamente el impacto en España (que no en Francia) fue tremendo y, en el regreso por tren, en Lugo y otras ciudades se le recibió como a un héroe. En el presente capítulo abordamos el importante viaje de Pascual Veiga con su Orfeón Coruñés nº 4 a la Exposición Universal de París en agosto de 1889. Fue un evento determinante en la carrera musical del compositor gallego, aunque la triunfal imagen que irradió no se correspondiera con la realidad.

5.1 La imagen de España en Europa

La Exposición fue extraordinaria en todos los aspectos, con el motivo del centenario de la toma de la Bastilla e incluyendo la construcción de la torre Eiffel:

La Exposition Universelle de 1889 en París fue una de las ferias de mayor éxito de la historia. En los seis meses que duró, entre mayo y noviembre de 1889, más de 30 millones de personas visitaron un recinto que se extendía a lo largo de casi 1 km² en las inmediaciones de la recién erigida Torre Eiffel. (Fauser, 2004: 289)

Y musicalmente espléndida, con una participación interminable de músicos del mundo entero en sucesión ininterrumpida de eventos dentro y fuera del recinto ferial, incluyendo las novedades tecnológicas del momento, “ya se tratara del gamelán o de la ópera transmitida a través del teléfono” (307).

Una impresión generalizada, a partir de la amplia cobertura de prensa y análisis académicos posteriores, es que en se concedieron premios con largueza⁴³³. Era una forma de fomentar el clima de concordia y de exportar la imagen de una Francia magnificente, restañando las heridas de la reciente y desastrosa guerra con Prusia. En París triunfaron lo exótico-como-auténtico y las estéticas y culturas renovadoras. También es cierto que se acompañaba con piano la música tunecina, y que había un notable imperialismo cultural de fondo⁴³⁴: de acuerdo con Revuluri, los franceses podían extasiarse con el

⁴³³ Por ejemplo, véase el referencial volumen de Fauser (2005).

⁴³⁴ Pasler, 2006: 469; véase Chazal, 2002.

folklore de Africa, Asia, y regiones periféricas de Europa, pero desde una conciencia de superioridad (2009: 525-526 ⁴³⁵).

En el exterior y especialmente en Francia, la imagen de España como el “Otro” intraeuropeo se consolidó en el siglo XIX en torno a las figuras de don Quijote y Carmen, es decir, “une Espagne inventée” (Canavaggio, 2016: 17 ⁴³⁶). Lo cierto es que “l’Espagne de Mérimée a mauvaise presse au-delà des Pyrénées”, y en París prevaecía la idea de la *espagnolade* como referente principal de la cultura española:

For the French, Spain was the most exotic of European cultures, and especially Southern Spain, whether Chateaubriand’s Alhambra or Carmen’s Seville, had become the location for all kinds of artistic *espagnolades* on the opera stage and in the concert hall. Thus Georges Bizet’s *Carmen* (1875) celebrated its four hundredth performance at the Opéra Comique during the Exposition, and Emmanuel Chabrier’s rhapsody for orchestra, *España* (1883), was all the rage in Parisian concerts. (Fauser, 2005: 263. Véase Christoforidis, 2005)

Cuando Veiga visitó París con sus 24 orfeonistas todos estos estereotipos regían en el público francés, pero no siempre en sentido negativo, pues disfrutaba con las actuaciones españolas más viscerales ⁴³⁷. Por ello la recepción a los gallegos—dentro de una exposición mastodóntica en que eran unos más—no fue contraria, sino que simplemente pasaron desapercibidos, porque los méritos musicales fueron reducidos y no despertaron expectación.

Como vimos en el epígrafe 4.5, en el fragor de la guerra de los orfeones el propio Veiga explicó que no fue invitado a la Exposición, sino que aceptaron su solicitud de participar, y que la envió el 11 de marzo, lo que prueba que trazó el viaje con antelación y por iniciativa propia (Veiga, 1889). Los recitales del coro gallego tuvieron lugar los días 22 y 24 de agosto y cada actuación requirió de un pago, puesto que eran conciertos

⁴³⁵ Una importante excepción fue Claude Debussy. Véase su admiración hacia el folklore musical javanés—también hacia el español—en numerosos pasajes del conjunto de traducciones *El Señor Corchea y Otros Escritos* (1987).

⁴³⁶ La ópera *Carmen* fue el discurso escénico definitivo para el establecimiento del orden cultural que categorizaba a España como territorio exótico dentro del espacio europeo, sumándose a la recepción fragmentaria del Quijote de Cervantes que se había fraguado en los dos siglos anteriores.

⁴³⁷ Efectivamente, la recepción de lo español en el exterior se dividía en aquellos años entre los extremos de la barbarie y el talento racial. Pese a la segunda faceta, para Power España se asumía como un territorio colonial, manteniéndose inalterada “the French perception of Spain as a brutal and uncivilised nation” (2013: 27). Pero en 1889 la atracción hacia la cultura española probablemente prevaleció; incluso se construyeron dos plazas de toros en la capital francesa (Christoforidis y Kertesz, 2019: 143). Los franceses sentían “fascination with tauromachy in 1889”, y una verdadera “craze for all things Spanish” (144). Además de los méritos artísticos, la cultura española gozó de la protección personal de la emperatriz Eugenia de Montijo, mujer de Napoleón III (Christoforidis, 2005: 111).

autogestionados: cada grupo corría con los gastos de organización y se quedaba una parte de los ingresos, cobrando lo que les pareciese oportuno por las entradas. Las actuaciones tuvieron lugar conforme a lo previsto, pero como vamos a comprobar en este capítulo los resultados reales difieren de la imagen que se difundió.

5.2 El recital y la crítica francesa

Todo el esplendor que rodeó al viaje de Veiga a Francia en 1889 arranca de un telegrama enviado el 23 de agosto a las 11 de la noche desde París. Era la víspera de la segunda y final actuación de su orfeón en el Palacio del Trocadero, tras la inicial el día anterior. Sin esperar a esa segunda participación, Veiga envió el mensaje proclamándose vencedor en la capital francesa. El problema es que el contenido, dirigido sin duda con intención al diario coruñés *El Telegrama*—encarnizado detractor de Veiga poco antes (véase el epígrafe 4.5)—estaba inflado y no se correspondía con la realidad. *El Telegrama* lo publicó al día siguiente:

París 23 (11 noche.)

El orfeón Coruñés número 4 acaba de ser juzgado por el Jurado compuesto de grandes eminencias musicales cuyo veredicto ha sido adjudicar al orfeón español la Gran Medalla de oro. Las eminencias en el Arte han felicitado calurosamente á Veiga.

Gran entusiasmo. Mañana 24 segunda audición.

Coruña puede estar satisfecha de sus hijos.⁴³⁸

Las informaciones de los certámenes de orfeones en esta Exposición son variadas y confusas, por la cantidad y carácter improvisado, y la participación del coro gallego se pierde en el total. Pero a juzgar por los datos disponibles, no hubo juicio ni jurado de grandes eminencias ni calurosas felicitaciones, porque el orfeón gallego no compitió. La medalla de oro llegó pasado el verano y se envió en concepto de “recuerdo” de la visita a París⁴³⁹. Aquello fue un simple recital en dos días; los verdaderos concursos de orfeones se celebraron en otras fechas⁴⁴⁰. El cartel que anunciaba la participación del coro coruñés

⁴³⁸ “Telegramas”. *El Telegrama*, 24 de agosto de 1889, p. 3.

⁴³⁹ “Exposición Universal de París”. *La Voz de Galicia*, 16 de noviembre de 1889, p. 1. Se comenta más abajo.

⁴⁴⁰ El director de *Le Ménestrel*—Henri Heugel—informaba del “gran concurso de orfeones” celebrado el lunes 12 de agosto de 1889, en el Trocadero, bajo la presidencia de Ambroise Thomas, y anunciaba que el lunes 26 de agosto tendría lugar la segunda parte. En ninguna de ambas participaron los gallegos (Heugel, 1890).

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889

AUDITIONS MUSICALES
GRANDE SALLE DES FÊTES DU PALAIS DU TROCADERO

Jeudi 22 et Samedi 24 Août 1889

Société Chorale d'Espagne
GRAND
ORPHÉON DE LA COROGNE
(Orphéon Corunes, n° 4)

Auditions d'Œuvres de Compositeurs Espagnols
Chants Populaires de l'ancienne Ibérie Européenne
SOUS LA DIRECTION DU
MAESTRO PASCUAL VEIGA

PROGRAMME DU JEUDI 22 AOUT
PREMIÈRE PARTIE

| | |
|--|---------|
| 1. La Marseillaise | |
| 2. Le Point du Jour | ESCLAYA |
| 3. Souvenir à M. Péreire (Barcarolle) | VEIGA |
| 4. L'Heure du Crépuscule | VIDAL |
| 5. A Escala (Muñera) | VEIGA |

DEUXIÈME PARTIE

| | |
|--|----------|
| 6. L'Aurore | REVENTOS |
| 7. Une Soirée à Naples (Barcarolle) | VEIGÁ |
| 8. A Douze Ans (Mazurka) | VEIGA |
| 9. L'Aubade | VEIGA |
| 10. La Marseillaise | |

PRIX DES PLACES
Tribunes, 1 fr. — Fautouils d'Amphithéâtre, 2 fr.
Fautouils de Parquet, 3 fr. — Loges, 3 fr.

ON TROUVE DES BILLETS : Au Bureau de Location du Trocadéro, tous les Jours, de midi à 5 heures et le jour du Concert, de 10 heures à midi, au Pavillon Epagnol (Champ de Mars). — Chez MM. DURAND et SCHÖNEWERKE, 4, place de la Madeleine; HEUGEL, 2 bis, rue Vivienne; MAQUET, 107, rue Richelieu; GIROD, 10, boulevard Montmarie; TELLIER, 23, rue Auber; DURDILLY, 11 bis, boulevard Haussmann; AGENCE DES THÉÂTRES, 38, avenue de l'Opéra; OFFICE DES THÉÂTRES, 15, boulevard des Italiens; AGENCE THÉÂTRALE, place de l'Opéra.

Le paiement du prix de la place ne dispense pas d'acquitter le droit d'entrée dans l'exposé de l'Exposition.

8-89 2763 — Paris, Typ. Morris Péro et Fils, rue Amelot, 64.

Figura 19. Cartel anunciador del Orfeón Coruñés en el Palacio del Trocadero, para el 22 de agosto de 1889 ⁴⁴¹.

⁴⁴¹ ARAG-PV, C-227-54-1. El programa del segundo día (sábado 24) era distinto en parte (véanse los anuncios de Charles Darcours en *Le Figaro* en esas fechas), pero ambos coincidían en empezar y terminar con *La Marsellesa* y en cantar en penúltimo lugar la *Alborada*. Los programas se publicaron con erratas gruesas. Del total de piezas que se cantaron, la mayor parte había sido compuesta por Veiga.

lo decía claramente, indicando “auditions” (Figura 19), y en la prensa francesa se anunciaba idénticamente que el orfeón dirigido por Veiga “donnera une audition” los días indicados ⁴⁴². El único punto de duda viene de *La Justice*, que informaba escuetamente el 23 de agosto de 1889— tras la actuación de los gallegos—que una comisión encabezada por Ambroise Thomas y Laurent Rillé había organizado un concurso internacional de sociedades corales, para “promover la música clásica y típica que caracteriza a cada nación” (francés original) ⁴⁴³. Añadía que el Orfeón Coruñés (“de la Corogne”, como solían escribir) se había apuntado inmediatamente; fue esa misma noche cuando se envió a Coruña el triunfal comunicado. Las informaciones de este improvisado concurso son prácticamente inexistentes, y quedan engullidas por el torbellino de eventos musicales que hubo en París aquel año, una verdadera “orgía musical” (Fauser, 2005). El hecho es que ninguno de los críticos franceses que comentaron los recitales del orfeón gallego mencionó jurado o competición alguna, y de haber tenido lugar habría sido lógicamente a partir del 23 de agosto, después del envío del telegrama. La impresión es que la gesta fue ficticia; lo que hubo fue una “más que generosa recompensa” a todos los cantantes, como dijo el crítico musical Johannès Weber ⁴⁴⁴.

En las fechas precedentes, varios diarios franceses (como *Gil Blas* ⁴⁴⁵) informaban de que los coros de Finlandia y Noruega habían tenido un gran éxito en el Trocadero en días anteriores ⁴⁴⁶, por lo que había un cierto clima de expectación hacia el de Coruña. Pero el balance fue muy discreto. A las críticas francesas, que vamos a examinar a continuación, hay que añadir que de Veiga y su orfeón se informó siempre brevemente y al final de la sección que fuere. En *Le Ménestrel* (el semanario de música más importante de Francia) no los nombraron ni una sola vez. Por parte francesa sólo hubo alguna

⁴⁴² “Théâtres et concerts”. *Journal des Débats Politiques et Littéraires*, 22 de agosto de 1889, p. 4. Los “concours” de orfeones en la Exposición fueron dominados por coros franceses y belgas en las fechas indicadas, aunque hubo más. La largueza con que se concedían premios quedó reflejada en que el ganador— el orfeón de Mans—”n’a pas obtenu moins de quatre premiers Prix” (“Paris et Départements”. *Le Ménestrel*, 1 de septiembre de 1889, p. 280). Hubo anteriormente un *grand concours international des orphéons* los días 7-8 de julio de 1889 organizado por Abel Simon, con miles de cantantes en 600 orfeones de los 8.000 que había en Francia, que era una potencia orfeonística de primer orden (prensa diversa). La enormidad de las cifras contrasta con la exigua presencia de Veiga y su coro.

⁴⁴³ “L’exposition universelle”. *La Justice*, 23 de agosto de 1889, p. 3. La misma información apareció simultáneamente en *Le Rappel*, 23 de agosto de 1889, p. 2.

⁴⁴⁴ Weber, 1889; francés original. En esta sección traducimos directamente algunos pasajes en francés para facilitar la lectura.

⁴⁴⁵ 21 de agosto de 1889, p. 2.

⁴⁴⁶ Levantaron verdadera admiración en París; Darcours los calificó de “merveilleuses” (citado en Fauser, 2005: 51).

felicitación cortés, como para todos los participantes en la Exposición. Los días en que los gallegos cantaron, la enorme sala del Trocadero estuvo semivacía, en contraste con otros recitales en este escenario durante la Exposición ⁴⁴⁷. Sarasate, Albéniz, la contralto Elena Sanz, bailarines diversos, agrupaciones flamencas, de jotas y de habaneras, cantantes de tangos, tunas, y también toreros, escenificadores de la Feria de Sevilla, y otros representantes del más puro arte ibérico, sí tuvieron un amplio eco y dejaron huella en los cafés, teatros, salones, vaudevilles, *soirées espagnoles* y calles de aquel París de la *belle époque* caracterizado por el progreso y la fiesta, que asistía fascinado al espectáculo de sus dionisiacos y “auténticos” vecinos de “tra los montes”, como se decía con frecuencia. Especial atención merecieron las bailarinas gitanas de Granada y, en representación de Galicia, el orfeón El Eco, dirigido por Chané, cuando hizo acto de presencia (Power, 2013). Del de Veiga se habló poco y cosechó más censuras que elogios.

Son importantes las críticas musicales de Darcours (en *Le Figaro*), Weber (1889) y, por su silencio, Tiersot. Este último era un experto en etnomusicología, dentro de un “ethnocentrisme, bien pardonable à l’époque” (Montagnier, 1990: 92). Sus reseñas se publicaron en *Le Ménestrel*, y le maravillaron los húngaros, javaneses y muchos otros conjuntos que escuchó, pero no dijo una palabra sobre Veiga ⁴⁴⁸. Charles Darcours solía escribir en tono cortés y positivo; del Orfeón Coruñés nº 4 destacó: “son initiative et sa résolution”, no cualidades propiamente musicales (28 de agosto de 1889; véase más abajo). Menos complaciente fue la reseña del conocido crítico musical Johannès Weber, quien afirmó que la actuación de los gallegos fue un “concierto de músicas pintorescas”, que los cantantes fueron “más que generosamente recompensados”, que “el arte real desempeñó un papel muy pequeño”, y que Berlioz podría haber encontrado “material para un capítulo especial en sus *Grotesques de la Musique*” (1889 ⁴⁴⁹). Adicionalmente, el grupo había colocado anuncios en la sala del Trocadero presentándose como el orfeón de “la capital de Galicia”, lo que Weber criticaba entendiendo que lo era Santiago de Compostela y no Coruña. Sin embargo el cartel oficial, anunciaba que iban a interpretar “chants populaires de l’ancienne Ibérie Européenne”, sin aludir a Galicia (Figura 19). La

⁴⁴⁷ Este imponente edificio estaba vinculado a la guerra franco-española. De hecho era un símbolo arquitectónico del orgullo francés por la victoria en 1823 en el asalto a la Isla del Trocadero (Puerto Real, Cádiz). Hubo quien consideró humillante que cualquier músico español actuase allí.

⁴⁴⁸ Véase por ejemplo Tiersot, 1889.

⁴⁴⁹ Francés original. Weber se refería a *Les Grotesques de la Musique* (1859), obra en que Berlioz narra una serie de anécdotas satíricas.

aportación más detallada de Weber llega cuando pasa revista a las dos actuaciones musicales del grupo de Veiga (textualmente “M. Viega”). Empezaba por señalar que lo que ejecutaron no fueron cantos “populares”, sino piezas de autor, en las que “si hay algún motivo popular, ha perdido su carácter”. Y que no tenían nada de “españolas”. Weber veía también indicios de plagio de pasajes de Meyerbeer y Rossini (como veíamos más arriba). Criticaba asimismo las voces, que le parecieron de baja calidad: “a en juger par l’orphéon n° 4, la Corogne n’est pas riche en bonnes voix”, y añadía que lo mejor eran algunas voces claras de tenor, pero los barítonos y bajos “toutes médiocres”, provocando una ejecución muy insegura. También reprochaba el uso del coro como acompañante evocando una guitarra; un solo de barítono que le decepcionó; el efecto de descenso gradual de tono al final de otra obra, que resultaba solamente “discordante”; y que se abusara de las repeticiones para alargar ciertas piezas. Al final Weber señalaba en positivo que el orfeón cantaba conjuntado y observando los matices, lo que honraba a su director, el señor “Viega” (nuevamente. Weber, 1889).

La crónica más amplia sobre Veiga en París fue la columna en *Le Figaro* de Charles Darcours el 28 de agosto de 1889. Constituyó la contrapartida, casi simultánea, a la demoleadora reseña de Weber. Darcours fue esencialmente halagador hacia toda música habida en la exposición, pero no careció de sentido crítico. Al igual que Weber, no mencionó concursos ni premios en relación al coro gallego. Del Orfeón Coruñés n° 4 indicaba que eran 25 cantantes, destacando “no su importancia”, sino “su iniciativa y su resolución” al recorrer tanta distancia para llevar a París una idea de la música de su país. Después hacía una breve semblanza de Galicia como “la Suiza española”, con sus “espléndidas montañas”, su “dialecto”, sus poetas (mencionaba a Rosalía), y su música popular (destacando la muñeira), distinta de la más conocida de España. Caía en el tópico de que “el gallego no sabe vivir sin cantar la muñeira y sin escuchar la gaita”, errando en varios detalles. Darcours también señalaba que lo español estaba de moda en París, toros incluidos. Describía a Veiga como un “compositor distinguido”, director de un orfeón formado por “burgueses del país” (se refería a que los cantantes provenían de familias de clase media-alta), quienes cantaban sin instrumento de apoyo. Es importante en esta crónica que, a Darcours, el coro de Veiga le resultaba muy pequeño en la inmensidad del Trocadero, donde los domingos cantaban regularmente dos mil orfeonistas ⁴⁵⁰. A esto se

⁴⁵⁰ Puede añadirse que la acústica del Trocadero era pésima, lo que no debió ayudar al orfeón gallego (Fauser, 2005).

añade que al parecer fue muy poco público, y las dos sesiones del coro de Veiga tuvieron lugar “un peu en famille”. Darcours criticaba, igual que Weber, que las piezas interpretadas no eran canciones populares de la antigua Iberia, como se había anunciado. Y añadía que los orfeonistas gallegos cantaron *La Marsellesa* al principio y al final de sus dos sesiones, una cortesía “que podrían haber omitido sin inconvenientes, sobre todo porque la pureza de su pronunciación no estuvo a la altura de la buena voluntad”. La mayoría de las piezas que cantaron eran de Veiga, y se caracterizaron por su “carácter suave, casi melancólico, y no recuerdan de ninguna manera las melodías resueltas de otras regiones de España”. Cantaron con mucho esmero y matices, y hubo dos piezas que agradaron mucho: “la Alborada y especialmente La Escala”, que era la muñeira cantada que el público pidió se repitiera, pues sonó con un timbre realmente vistoso. Darcours concluía:

En somme, l'impression laissée par l'Orphéon de La Corogne a été très bonne, et l'on doit remercier les chanteurs espagnols, venus de si loin pour apporter une note inédite à l'intéressante série des auditions offertes depuis trois mois au public parisien. (28 de agosto de 1889)

Aunque salvó algunos aspectos, la valoración de Darcours no fue complaciente, como se ha podido comprobar. Si la unimos a la de Weber, el resultado es bastante pobre. Sin embargo el comunicado de Veiga el 23 de agosto no despertó recelo y provocó crónicas inmediatas de *El Telegrama*, hablando de un “triumfo inmenso”⁴⁵¹ entre otros elogios.

El éxito más indescriptible alcanzado por la masa coral que dirige el insigne maestro Veiga, excede a toda ponderación, pues la audición brillantísima de todos los números consignados en el programa, singularmente en los aires gallegos, han dejado recuerdos que no se borrarán fácilmente en el ánimo de la numerosa y distinguida concurrencia que ocupaba la espaciosa rotonda. (Citado en Rey Majado, 2000: 208⁴⁵²)

Estos mensajes eran pura fantasía, pero tuvieron una enorme repercusión. Una oleada de euforia recorrió España y sobre todo Galicia. Nadie dudó inicialmente de la veracidad de la información, y los ecos llegarían al siglo XXI.

⁴⁵¹ *El Telegrama*, 26 de agosto de 1889, p. 2.

⁴⁵² *El Telegrama* no abandonó la preferencia por Chané, pero las noticias que llegaban de París se imponían solas.

5.3 Una medalla de recuerdo

Pascual Veiga sostuvo que en París había obtenido la medalla de oro en la competición de orfeones, y se le habían concedido las Palmas Académicas de la República de Francia ⁴⁵³. Aunque no se ha conservado ninguno de ambos galardones, la concesión de la Orden de las Palmas Académicas es real; el honor le llegó a finales de 1889 ⁴⁵⁴. Era entonces, como ahora, una alta distinción en la República de Francia. Así nos lo confirmó Michel Lechevalier, presidente de AMOPA París, tras examinar el caso: “il a donc bien été décoré des Palmes académiques en 1889. Le diplôme lui a été adressé le 4 décembre de la même année”, aunque puntualizaba que posiblemente se concedió una gran cantidad de condecoraciones en estas fechas debido al evento: “de nombreux étrangers aient été décorés des Palmes académiques à l’occasion de l’Exposition universelle” ⁴⁵⁵.

La medalla de oro fue enviada por barco a Coruña en noviembre de 1889. El cronista de *La Voz de Galicia* (probablemente Fernández Latorre) transformó en todo lo posible la medalla y carta de Rillé en un éxito memorable de Veiga y su orfeón ⁴⁵⁶:

La satisfacción que nosotros hemos experimentado al tener noticia de este suceso favorable y honrosísimo para Galicia, fué tan grande, tan inmenso como lo es el amor que profesamos á nuestros artistas y el entusiasmo que sentimos siempre al escuchar esas dulces y melancólicas melodías que dibujan en nuestro pensamiento y al través de muchos siglos aquellas razas de donde procedemos, fuertes é invencibles en la guerra, tiernas y rendidas en las lides de amor, sufridas y laboriosas en el trabajo, justas y severas en la justicia, patriarcales en las costumbres, fervorosas en la creencia religiosa ⁴⁵⁷.

Sin embargo la carta autógrafa de Rillé que acompañaba a la medalla decía:

⁴⁵³ En su segunda solicitud a cátedra en el Conservatorio de Madrid, el 12 de abril de 1892 (véase más abajo), alegaba poseer: “Diploma de gran Medalla de honor del Presidente de Audiciones musicales de París y Diploma de Oficial de Academia de Francia” (AGAVE).

⁴⁵⁴ Ha quedado la nota a “M. Pascual” el 4 de octubre de 1889 avisando desde Beaux Arts que diera acuse de recibo para recoger un diploma (ARAG-PV, C-227-8-); y también el certificado-copia de que se le nombra “Officier d’Académie” el 19 de noviembre de 1889 (ARAG-PV, C-227-65-).

⁴⁵⁵ Comunicación personal, junio de 2021, citado con permiso. En la relación de premiados por participar en la Exposición de 1889 que publicó *Le Ménestrel*, al final aparece Veiga junto con Cleto Zabala, director del Orfeón de Bilbao, y Mariano Armeo, presidente de la Sociedad Coral de San-Sebastián (“Paris et Départements”. *Le Ménestrel*, 19 de enero de 1890, p. 24).

⁴⁵⁶ Igual que del diploma de las Palmas francesas, de la medalla no se conoce el paradero, aunque estuvo expuesta en Coruña al público bastante tiempo. Dadas las deudas que acosaron a Veiga en Madrid, no es imposible que en algún momento la empeñara o vendiera.

⁴⁵⁷ “Exposición Universal de París”. *La Voz de Galicia*, 16 de noviembre de 1889, p. 1.

Tengo la satisfacción de poner en vuestro conocimiento que Mr. Georges Berger, Director General de la Explotación de la Exposición Universal de 1889, ha tenido el honor de remitir para ustedes á Mr. Matias López, Delegado general de España en la Exposición la *Gran Medalla de Recuerdo* que nuestro Comité os ha votado, con sus reconocimientos por vuestra visita, y sus felicitaciones por vuestra irreprochable ejecución ⁴⁵⁸.

Rillé no pudo ser más claro, se trataba de una “medalla de recuerdo” y no mencionó competición alguna. Poco después Pardo Bazán repetiría—en un escrito por otra parte muy elogioso hacia la participación en París—cómo Rillé había enviado a Veiga “la gran medalla de *recuerdo*” (citado en Cancela, 2020, vol. 2: 73). La cursiva es seguramente intencional, pues doña Emilia era muy perspicaz. Sin duda los enemigos de Veiga sabrían sacar partido de la expresión de Rillé, en el marco de la guerra de orfeones.

Veiga y su orfeón iniciaron el regreso de París a Coruña el 27 de agosto de 1889. Como se ha señalado, la recepción en España fue clamorosa: “Burdeos, Vitoria, Venta de Baños e Lugo son escenarios da ledicia popular que orixina o premio conseguido” (Cora y Pardo, 1996: 24-25). Triunfar en la capital de Francia era un éxito inigualable. Casto Blanco, amigo personal de Julio Veiga, recordaba una carta de Gabriel y Galán a Antonio García Ramírez fechada el 8 de septiembre de 1889 en Guijuelo. Antonio había asistido en persona al concierto de Veiga en el Palacio del Trocadero. En la misiva Gabriel y Galán era a veces irónico y otras hipercrítico, reflejando lo mucho que imponía la capital francesa desde un humilde pueblo castellano ⁴⁵⁹. Junto con la *Alborada*, la hazaña de París (así entendida) iba a constituir la principal carta de presentación de Pascual Veiga en el futuro.

También a París viajó en septiembre el orfeón El Eco de Coruña dirigido por Chané, como anunciaba Alexandre Biguet, colaborador de *Le Radical*, comentando que habían ganado el concurso de orfeones de la Exposición de Barcelona el año anterior (lo cual era exacto; 1889) ⁴⁶⁰. El Eco alcanzó un rotundo éxito en las *Grandes Fêtes Espagnoles au Cirque d’Hiver* los días 12 y 13 de septiembre ⁴⁶¹. A juzgar por las crónicas, levantó un gran entusiasmo; la prensa francesa fue muy calurosa en esta ocasión.

⁴⁵⁸ Original en francés traducido por *La Voz de Galicia*. La carta está fechada el 8 de septiembre de 1889; el mismo Veiga la llevó a la sede del diario.

⁴⁵⁹ Carta de J. M. Gabriel y Galán a Antonio García Ramírez el 8 de septiembre de 1889. Reproducida y comentada en Blanco, 1919: 95-101 (véase el capítulo VII).

⁴⁶⁰ Fueron galardonados con el Diploma y Medalla de oro. Véase el epígrafe 4.4.

⁴⁶¹ *El Correo Gallego*, 14 de septiembre de 1889, p. 3; *Gaceta de Galicia*, 14 de septiembre de 1889, p. 2.

El 14 de septiembre cantaron en el Hotel de Ville de París con éxito “indescriptible”⁴⁶². En el viaje de regreso dieron importantes conciertos en San Sebastián y León, ante la flor y nata de la política española, eventos que analizamos en el capítulo VII por el significado que pudieron tener.

Cerramos este capítulo con la hipótesis de que la expedición a Francia naciera de la problemática situación de Veiga en Galicia, en busca un éxito que le coronara como vencedor inapelable en todos los litigios y pendencias musicales. Para ello era fundamental una victoria resonante, y de ahí el telegrama enviado y demás secuelas. También parece haber una relación causal con el certamen coruñés que se celebró al verano siguiente, y cuya organización y toma de primeras decisiones tuvieron lugar al poco de regresar de París, como apunta Fernando López-Acuña (Oro, 2017). Una posibilidad adicional es que Veiga tuviera en mente el colofón de un himno a Galicia en forma de Marcha regional. Hay datos que así lo sugieren, como que lo primero que hizo al volver fue proponer a Montes escribir un himno gallego entre los dos. Lo cierto es que Veiga era más calculador de lo que parece. Había preparado el asalto a París detenidamente, como se desprende de la documentación conservada en ARAG. En marzo de 1889 envió a Rillé la petición mencionada de dar dos recitales. El mismo mes nombró miembro honorario de su orfeón al magnate francés Eugène Pereire⁴⁶³; también invitó a personalidades francesas relevantes a sus conciertos del 22 y 24 de agosto de 1889, entre otras medidas de acercamiento. Ya en París, nombró presidentes de la Sociedad Orfeón Coruñés nº 4 a Laurent de Rillé y a Ambroise Thomas (ambos aceptaron la invitación de “Pascual Veigo” [sic]⁴⁶⁴). Y empezó y terminó sus dos actuaciones en el Trocadero cantando *La Marsellesa*. Todo ello posiblemente refleja su firme voluntad de alcanzar un triunfo importante, quizá más en Galicia que en París.

⁴⁶² *Diario de avisos de La Coruña*, 16 de septiembre de 1889, p. 1-2.

⁴⁶³ El hijo de Isaac Pereire y sobrino de Émile Pereire. Eugène Pereire (1831-1908) fue un conocido millonario, dueño de un auténtico imperio empresarial.

⁴⁶⁴ Darcours, 19 de agosto de 1889. Thomas era el director del conservatorio de París y presidente de la Comisión Musical de la Exposición. Rillé era el presidente del jurado de orfeones dentro de dicha comisión.

CAPÍTULO VI. CANTANDO LA NACIÓN. EL CERTAMEN DE 1890

El certamen de Coruña en agosto de 1890 fue la gran fiesta del regionalismo gallego y un evento extraordinario, el más destacado concurso musical de Galicia en el siglo XIX. Además, supuso el origen del himno gallego, porque “os tempos” eran “chegados” de cantar la “nazón de Breogán” (*Os Pinos*, cuarta estrofa)⁴⁶⁵. No se trató de una coincidencia azarosa; el momento histórico demandaba un canto que aglutinara las tensiones identitarias del movimiento regionalista, y para ello el marco de la acalorada competencia entre orfeones resultó idóneo.

No hubo en todo el XIX gallego otro Certamen musical como este de La Coruña de 1890, ni por el número y calidad de las agrupaciones que tomaron parte en el magno festival, ni por el prestigio de varios de los autores concursantes a los premios de composición, ... ni por el prestigio de los miembros del Jurado del Certamen, ni por la extraordinaria calidad de las composiciones, ni por ... la conformidad general con el veredicto del Jurado; especie realmente extraña en los certámenes musicales de la época. (Varela de Vega, 1995: 237)

El éxito de público fue rotundo, Coruña respondió al evento masivamente:

[El certamen] ha resultado brillantísimo ... No recordamos que se haya celebrado velada alguna en nuestro coliseo, para la cual se hubiesen pedido con más empeño localidades y entradas que para el Certamen de anoche. [Hubo] frenéticos aplausos ... entusiasmo delirante ...⁴⁶⁶.

El organizador fue Pascual Veiga al frente de la asociación Orfeón Coruñés nº 4. Fue un festival repartido en dos días y tres escenarios diferentes: el Teatro Principal para la velada del sábado 30 de agosto, y la Plaza de Toros y el Circo de Coruña para la jornada completa del domingo 31. En el Teatro Principal (actualmente Rosalía de Castro) se inició la fase presencial (Figura 20)⁴⁶⁷.

⁴⁶⁵ No solamente con un himno específico, sino en el conjunto celebratorio del todo el festival, como vamos a comprobar. De todos modos el peso específico de la “Marcha Regional Gallega” fue singular en el transcurso del certamen.

⁴⁶⁶ *El Regional*, 2 de septiembre de 1890, p. 2. El Teatro Principal tenía un aforo de 1174 personas en la década de 1890 (Sánchez, 1997: 221).

⁴⁶⁷ Teatro o Coliseo “de San Jorge” era el nombre popular, por la iglesia que allí antes hubo. En realidad se llamaba Teatro Principal. Una documentada historia de este emblemático edificio puede leerse en Sánchez, 1997 (pp. 197-235), y especialmente en el monográfico del mismo Sánchez en 1995; hay datos contemporáneos de interés en Tettamancy (1900: 214-220).



Figura 20. Entrada del Teatro Principal de Coruña a principios del siglo XX. Imagen y permiso cortesía de Jesús Ángel Sánchez García, de su colección particular.

El edificio reflejaba la nueva filosofía burguesa (descrita en los epígrafes 4.1 y 4.6) que demandaba este tipo de espacios para desarrollar su cultura social. El acceso principal mira a la ciudad, en este caso una calle estrecha y oscura, siendo secundaria la magnífica fachada que da al puerto, lo que obedeció a razones coyunturales (Sánchez, 1997: 197-235. Figura 21).

A Veiga la experiencia del concurso que había organizado en 1885 en la misma ciudad y escenario (véase el epígrafe 6.4) le sirvió de base para el de 1890, ya que ambos eventos coincidieron en muchas facetas. También es posible que se inspirase en la explosión de música, color y gentío que caracterizó a la reciente Exposición Universal de París. Veiga trabajó a fondo, en un ambiente muy propicio: “naqueles meses, a actividade de Veiga é extraordinaria. Galicia vive un grande espallamento do rexionalismo e a música é a súa manifestación máis valorada” (Cora y Pardo, 1996: 31). El esfuerzo dio resultado: “a prensa falará do certame como da máis grande xuntanza coral xamais coñecida en Galicia” (30). La motivación de Veiga para este evento era personal en varios aspectos, pero el contexto pudo ser determinante para el nacimiento de *Os Pinos*.



Figura 21. Teatro Rosalía de Castro (antiguo Principal); fachada de La Marina. Foto J. Campos, mayo de 2021.

Que el país gallego buscaba su himno es indudable, como se ve en los intentos precedentes y ulteriores (epígrafe 6.4). Además, en 1889 se publicaron dos volúmenes teóricos que constituyen la piedra angular del movimiento regionalista, con idéntico título: *El Regionalismo Gallego*, firmados por Alfredo Brañas (1889) y Manuel Murguía (1889). Su eco se dejó sentir en toda la Galicia pre-nacionalista, materializándose en eventos como el de Coruña. Fueron “dúas obras teóricas fundamentais no movemento galeguista decimonónico” (Ferreiro y López-Acuña, 2007: 123 ⁴⁶⁸), y con seguridad provocaron—sobre todo en Coruña, que era la capital de la renovación cultural—un clima de efervescencia que empujó a la gestación de un himno que fuese la bandera musical de Galicia, en el marco referencial de realización del orfeonismo. Otros destacados intelectuales participaron en esta oleada, como Emilia Pardo Bazán, quien pese a su renuencia hacia el gallego como lengua literaria, durante la década 1880-1890 llevó a cabo una intensa actividad regionalista con iniciativas como “a *Revista de Galicia* (1880) que dirixiu, a sociedade “El Folk-Lore Gallego” que fundou (1884) e o conxunto de textos que editou en *De mi terra* (1888)” (Angueira, 2022: 14).

⁴⁶⁸ Sobre el regionalismo gallego decimonónico sigue siendo obligada la lectura del clásico de Máiz (1984). No entramos en las tendencias y divisiones internas de este movimiento, que requerirían bastante espacio y se apartarían del contenido central de nuestro trabajo.

A la presión regionalista, hay que añadir que la confluencia sinérgica entre música y poesía tampoco fue casual; la colaboración solicitada por Veiga a Pondal obedecía a una lógica interna contextual:

Nun afán de prestixiar a lingua e a música autóctonas son moitos os compositores románticos que crean obras en galego empregando formas musicais propias da Terra. Para isto establécense grandes sinerxias cos poetas, levando ao pentagrama versos que axiña causan éxito entre o público. Deste xeito a música axuda aínda hoxe a manter vivas estas poesías na memoria colectiva. (Orzán, 2016: 246)

En 1890 se plantearon desde el principio unas fiestas de María Pita notorias, con el colofón del certamen. El director de la Comisión de Fiestas fue José Blanco Vilariño, quien presentó un proyecto en el Ayuntamiento fechado el 10 de marzo. La intención era involucrar a toda Coruña, por lo que a los tres días Vilariño citó a los presidentes de las principales sociedades de recreo y orfeones de la ciudad; solamente ignoraron esta y posteriores llamadas el Circo de Artesanos y La Tertulia de la Confianza. En la sesión consistorial del 30 de abril se mencionaba al Orfeón Coruñés nº 4 como gestor del concurso musical. La elección recayó en Veiga quizá a instancias del propio interesado⁴⁶⁹. El Orfeón envió al Ayuntamiento las bases del concurso el 22 de mayo, y se publicaron poco después. El texto de la convocatoria musical era bastante ceremonioso, proclamando el “Arte divino de la música” y apelando al “fuego sacro de la inspiración”. El 23 de julio de 1890 el alcalde de Coruña, José Marchesi Dalmau, informó oficialmente del certamen.

La prensa tuvo una gran influencia en el evento. Hay que destacar particularmente el papel desempeñado por *La Voz de Galicia* bajo la dirección de Juan Fernández Latorre (histórico fundador del diario). Era un periódico de orientación liberal y se volcó con la causa regionalista, que veía plasmada en el certamen y la figura de Veiga. Llevó a cabo un seguimiento diario, con apoyo constante. Además, la sede del diario estaba puerta con puerta con la asociación organizadora, por lo que las noticias llegaban en el acto. La sintonía con un sector importante de la sociedad coruñesa fue total⁴⁷⁰. Entre otros detalles

⁴⁶⁹ Como sugiere López-Acuña en Oro (2017). El hecho corroboraría la tesis de una intencionalidad por dirigir el certamen como escaparate de su victoria musical y (posiblemente) plataforma de lanzamiento de un himno a Galicia.

⁴⁷⁰ La valoración de *La Voz de Galicia* fue rotundamente elogiosa. El certamen marcó un cénit en las competiciones musicales gallegas, aunque en un clima tenso donde persistían las rencillas. Recordemos por ejemplo el incidente del quiosco El Relleno el 3 de agosto de 1890, que se comentó en el epígrafe 4.5.

el Teatro Principal cedió gratis el uso para la ocasión y además se instaló en el edificio un nuevo alumbrado y se restauraron las pinturas (Figura 22) ⁴⁷¹. La convocatoria se difundió rápidamente, y hubo importantes colaboraciones; por ejemplo, el Centro Gallego de Montevideo envió más de 400 pesetas de una colecta para sufragar gastos ⁴⁷². También iban llegando las composiciones; en la sede del Orfeón Coruñés nº 4 se recibieron en total 43 obras para las distintas categorías convocadas. En París se formó un tribunal presidido por Rillé con competencia para todas las obras de composición nueva. En Coruña se creó otro para valorar las interpretaciones en directo, presidido por José Braña Muiños ⁴⁷³. En el mes de agosto la actividad se tornó frenética por momentos. El cartel anunciador salió el 15 de agosto, y el programa definitivo se publicó en *La Voz de Galicia* el 20 de agosto.



Figura 22. Interior del Teatro Principal de Coruña en 1922. Imagen de la Empresa Fraga (extinguida).

Las crónicas coetáneas del certamen fueron numerosas y algunas de ellas de bastante amplitud, como el monográfico del *Album Literario* de Luciano Cid Hermida, eufórico por la victoria del orfeón La Unión Orensana ⁴⁷⁴. A destacar en fechas más

⁴⁷¹ “De Sol a Sol”. *La Voz de Galicia*, 9 de julio de 1890, p. 2; misma sección, 23 de julio de 1890, p. 2.

⁴⁷² “De Sol a Sol”. *La Voz de Galicia*, 6 de mayo de 1890, p. 2.

⁴⁷³ Más detalles en *La Integridad*, n. 223, 2 de septiembre de 1890, p. 3.

⁴⁷⁴ *Album literario*, n. 136, 7 de septiembre de 1890, p. 1-8.

recientes el estudio de Varela de Vega, que contiene una extensa información de participantes, obras y galardones (1992-1993). La sesión inicial del Coliseo de San Jorge fue un rotundo éxito; Vizcaya Conde hablaba de estrepitosas ovaciones, y de cómo Veiga triunfó esa noche:

Principia la segunda parte de la velada, cantando el Orfeón coruñés número 4 el notable coro ... los Mártires, de Gounod, acogido por el público con una estruendosa y continua salva de aplausos que obligan al señor Veiga a presentarse repetidas veces en la escena.

Tales son las muestras. de entusiasmo que la concurrencia prodiga á esta sociedad coral, que el Sr. Veiga y sus orfeonistas vense precisados á cantar “La Escala” y “La Alborada” correspondiendo así—después de recibir otra ovación mayor si cabe, que la anterior (1890: 1)

La segunda jornada resultó igualmente multitudinaria y entusiasta ⁴⁷⁵. *El Telegrama*, el mismo 30 de agosto de 1890, informaba extensamente del programa que sería definitivo para la segunda jornada del evento ⁴⁷⁶. Las actuaciones por la mañana a partir de las 10 horas en el Circo de Coruña serían: “certamen de gaitas, murgas, y flautas de aldea”, culminando en la *Marcha Real* tocada por todos los participantes. Por la tarde, en la plaza de toros, se completaba la fiesta con el “Gran Festival”, participando todos los músicos (orfeones, gaitas, bandas, flautas, murgas, y bailarines). Se leería el veredicto del jurado del certamen de la mañana, y se entregarían los premios a los ganadores. Habría diversas actuaciones de cierre, y todos los orfeones cantarían juntos la *Alborada* de Veiga. El programa se cumplió conforme a lo previsto:

Los orfeones concurrentes al Certámen cantaron bajo la dirección de Veiga la “Alborada” de dicho señor, siendo tal la ovación con que el público los ha distinguido, que tuvieron necesidad de repetirla, en medio de los aplausos más entusiastas. (Vizcaya, 1890: 2)

La pieza final fue también de Veiga: una versión instrumental de *Los Ártabros*, tocada por más de 200 músicos de las bandas concursantes. Veiga fue el gran triunfador de este histórico evento, el músico más solicitado y aclamado ⁴⁷⁷; si acabó descontento tuvo que

⁴⁷⁵ Reiteramos que la prensa de la época era tendente a cargar las tintas, pero a la vista de los muchos testimonios unánimes que han quedado de este festival, resulta indudable que fue masivo y generó una enorme expectación en la audiencia. El agrio desenlace no debe empañar este hecho.

⁴⁷⁶ “Circo Coruñés”. *El Telegrama*, 30 de agosto de 1890, p. 3.

⁴⁷⁷ Y Montes en los premios de composición: el jurado francés se decantó sin vacilar por el lucense, quien obtuvo nada menos que tres primeros premios y fue también calurosamente aplaudido. Por alguna razón Montes no presentó obra a la categoría “Marcha regional gallega”.

ser por otras razones, pues el público respondió muy positivamente. Hay que reiterar que el certamen coruñés de 1890 constituye una página única en la historia de las manifestaciones musicales en Galicia, sin parangón precedente y no igualado en décadas.

6.1 La excepcionalidad de la Marcha Regional Gallega

El certamen incluyó diversas opciones entre composición e interpretación, dentro de una orientación general perfilada por la estética regionalista. Los premios ofertados fueron importantes. Aureliano Linares Rivas (futuro ministro de Fomento y padrino de Veiga en Madrid) donó una estatua de bronce a la mejor Balada (para contralto y barítono con acompañamiento de piano, violín o guitarra, sobre las dos primeras estrofas de la letra *Adiós a Galicia*), y Fernández Latorre un “ouxeto d’arte” a la mejor sonata para cuarteto de cuerda sobre un aire gallego⁴⁷⁸. Para la mejor “Marcha regional gallega” se advierten diferencias iniciales con otras categorías, pues el primer premio era una pluma de oro donada por Eduardo Vincenti (quien tanto participaría en el periplo madrileño de Veiga), y el segundo una medalla de plata donada por Eugenio Carré (superior al “diploma de honor” de los demás niveles), lo que apunta a que no sólo eran los organizadores, sino toda la Galicia concienciada y pudiente la que deseaba conferir un sesgo regionalista a la fiesta.

Las diferencias relativas al concurso de la Marcha regional gallega llaman la atención no sólo por la mayor entidad de los trofeos. El punto dos del grupo “Premios de Composición”—al que pertenecía—era bastante más detallado que en las restantes categorías (véase el siguiente epígrafe). Las excepciones para la Marcha aumentaron a medida que se acercaba el verano. El 8 de julio de 1890 se publicó el *Programa de las Fiestas* (16⁴⁷⁹). La parte relativa al certamen musical apareció en el cartel anunciador que Veiga como presidente y Francisco Tettamancy como secretario firmaron el 15 de agosto (Figura 23).

⁴⁷⁸ “Certamen musical”. *El Regional*, 25 de mayo de 1890, p. 2.

⁴⁷⁹ Fue reproducido en los siguientes días por medios como *El Telegrama*, 17 de julio de 1890, p. 2.

Orfeón Coruñés n.º 4

GRANDES FIESTAS MUSICALES

que esta Sociedad Coral, de acuerdo con la Comisión de festejos del
Excmo. Ayuntamiento, celebrará en la Coruña
los días 30 y 31 de Agosto de 1890.

El Orfeón Coruñés número 4, respondiendo a los fines para que ha sido creado, y atento siempre al progreso y engrandecimiento del divino Arte de la música, ha dispuesto celebrar un

Gran Certamen Musical

que ha de realizarse con sujeción a las bases ya publicadas en 22 de Mayo último, y de conformidad al programa que oportunamente se hará público, a las ocho y media de la noche del 30 de Agosto en el Teatro Principal.

La grandiosidad de esta fiesta que afortunadamente este año supera a cuantas hasta aquí vinieron realizándose, se demuestra con solo tener en cuenta que se han presentado 43 composiciones a optar a premio.

Y si en cuanto a esto riñará la fiesta a gran altura, respecto a la ejecución ó parte auditiva del Certamen será completa y brillante, pues además de cooperar a dicho acto la laureada banda de música del

Batallón Cazadores, núm. 7, de Portugal

y las no menos distinguidas y laureadas de la guarnición de esta plaza, ó sean las del Regimiento de Zamora y Batallón Cazadores de Reus, concurrirán a disputarse los premios en tan noble y honrosa lucha los Orfeones *El Leónés, La Oliva, de Vigo, El Arce, de Ferrol, Estano, de Betanzos, La Helena, de Pontevedra; La Unión Orensana, y el Orfeón de Noya.*

Asistirán también a optar a premio los Sextetos de Santiago y la Coruña, y las Bandas de música Civiles de Noya, Villagarcía y Tuy.

Además la Comisión hará lo posible para que sean ejecutadas en el acto del Certamen las obras que hayan obtenido primer premio.

A las diez de la mañana del siguiente día 31 de Agosto, tendrá lugar en el Circo Coruñés un festivo

Certamen de gaitas é instrumentos típicos del país

por el orden que se fijará en el oportuno programa, y bajo las bases siguientes:

- 1.º Se invita a todos los gaiteros para que con su correspondiente tambor, asistan al Certamen.
- 2.º Como pieza de concurso, objeto de premio, consistente en 50 pesetas, tendrá que ejecutar cada gaitero y tamborilero por el orden que le corresponda en el sorteo que se verificará al efecto, una *Alborada gallega y una muñeira.*
- 3.º Se invita igualmente a las *murgas* ó agrupaciones de músicos de aldea cuyo número no baje de seis individuos, siendo indispensable la asistencia del bombo y platillos, para que como pieza de concurso, objeto de premio consistente en 125 pesetas, ejecuten una *Muñeira ó Riveirana.*

Tocarán además, una marcha, un paso doble ó un baile.

FLAUTISTAS

- 4.º Se concederá un premio de 20 pesetas al joven aldeano que tocando la *flauta ó el flautín de boj*, sin llaves, demuestre á juicio del Jurado, mejores disposiciones como aficionado para interpretar algún *aire gallego.*
- 5.º Como final de esta fiesta, tocarán unidas todas las Murgas, Gaiteros y Flautistas, la *Marcha Real*, en la forma que vienen haciéndolo en las fiestas de aldea.

Tales son los festejos que la Comisión del Orfeón Coruñés, n.º 4 llevará á la práctica contando para ello con el entusiasmo del pueblo de la Coruña y forasteros que en aquellos días la honren, y con la cooperación del Excelentísimo Ayuntamiento y de todas las colectividades que valiente y desinteresadamente concurren a dar vida y realce á tan solemnes actos.

La Coruña, Agosto 15 de 1890.—El Presidente, **Pascual Veiga**.—El Secretario, **Francisco Tettamancy**.

El despacho de billetes para todos estos festivales se abrirá en la Contaduría del Teatro principal á cargo del Sr. D. Antonio Ramos, con 4 días de anticipación para los señores abonados y accionistas del Teatro y Plaza de Toros á quienes se les reservarán las localidades que pidan hasta las doce del día 28 de Agosto, expeditivos desde esta hora al público.

La lectura de los veredictos, adjudicación y entrega de los premios de ejecución tendrá lugar el mismo día 31 en la Plaza de Toros donde se realizará una

Gran Fiesta Musical

que dará principio á las cuatro de la tarde, con arreglo al siguiente

PROGRAMA

Reunidos con anterioridad en la plaza de María con todos los Orfeones, Bandas de Música, murgas de aldea, gaiteros, parejas de aldeanos y aldeanas y todos los demás elementos que han de dar brillo y realce á aquel gran festival, ostentando los Orfeones sus estándares y demás distintivos de cada colectividad, partirá la comitiva por la Plaza de Toros anunciando su entrada en medio de los acordes de las músicas y el canto de los orfeones, el disparo de 24 bombas de palenque.

Hecho el desfile, en una gran plataforma que realzará las mejores condiciones acústicas, dará principio el concurso por el siguiente orden:

- 1.º Canto clásico de aldea, libre elección, por cada grupo de hombres y mujeres, cuyo número ha de componerse cuando menos de tres parejas.
- 2.º Baile típico ó peculiar de Galicia, con acompañamiento de Murga, Gaita, Flauta ó Flautín, por agrupaciones cuyo número no podrá bajar de tres parejas.
- 3.º Canto del *alalá* con *atraxo* al final, por todas las agrupaciones reunidas.
- 4.º Al son de las murgas y gaitas, baile de la *muñeira ó ribeirana*, por todas las parejas que concurren al festival.
- 5.º *Alborada* del maestro Veiga, cantada por todos los Orfeones.
- 6.º Por las bandas de música se ejecutará la gran composición descriptiva del maestro Veiga, titulada: *Os Artabros.*
- 7.º Coros de libre elección cantados por el Orfeón Coruñés número 4 y los demás que concurren al festival.
- 8.º Lectura de los veredictos correspondientes a los Certámenes y distribución de los premios alcanzados.
- 9.º Gran final por todos los Orfeones y Bandas de Música que ejecutarán la *Marcha regional gallega*, que haya obtenido el primer premio en el Certamen. Caso de que ninguna de las obras presentadas obtenga ese aquel honor, se ejecutará la que expresamente para este acto y con sujeción á la base 2.º del Certamen Musical ha escrito el maestro Veiga.

ACLARACIONES

- 1.º A excepción de las que obtengan los premios, se subvencionará con diez pesetas á todos los individuos de las agrupaciones y gaiteros.
- 2.º Todas las agrupaciones é individuos que concurren para optar a los premios del Certamen de gaitas y subsiguiente al festival de la plaza de toros, lo harán precisamente para los días de fiesta usan en sus parroquias.
- 3.º Las agrupaciones ó individuos que desistieren de concurrir al Certamen, ó al gran festival solamente, lo pondrán en conocimiento del Presidente del Orfeón Coruñés número 4. Antes del sorteo el Presidente expresará clara de si optan a premio en el Certamen ó en el festival de la Plaza de Toros.
- 4.º Las murgas de aldea, fijarán además un programa de espectáculo que hayan de asistir a uno ó á ambos.
- 5.º Para mayor lucimiento de estas fiestas, la Comisión organizadora de los Festivales, ruega encarecidamente á los señores párrocos, Alcaldes y Secretarios de los Ayuntamientos rurales que estimulen por su parte á los aldeanos y aldeanas, para que concurren a estas fiestas, que tanto afirman el cariño á las tradicionales costumbres de nuestra querida Galicia.

Tip. La Gutenberg, Barrera, 19

Figura 23. Cartel anunciador del Orfeón Coruñés para el certamen del 30 y 31 de agosto de 1890 ⁴⁸⁰.

Programa y cartel mostraban una nueva cláusula para la Marcha regional: se permitiría a Veiga interpretar su composición si no había ganador ⁴⁸¹. Ello significaba que ya la tenía preparada, y la nueva medida le podría permitir estrenarla ⁴⁸². El hecho de que la Marcha cerrase el programa constituye otro dato en la misma dirección; era la obra estrella del certamen, y plausiblemente Veiga había dispuesto el escenario perfecto para que terminara en apoteosis. Pero hubo un limpio ganador (Gotós), y el plan fracasó. No se entiende bien que Veiga no presentara su obra fuera de concurso (como hizo con la *Alborada* en Pontevedra) o por cualquier otro medio; el certamen era suyo y sus incondicionales habrían recibido encantados una nueva creación de su ídolo. Por otra parte era bien previsible que los franceses declarasen vencedor a alguno de los candidatos, como así fue, aunque en este cúmulo de incógnitas debieron incidir circunstancias hoy en día imposibles de conocer.

Por último y siguiendo a Varela Lenzano, la convocatoria de la categoría “Marcha regional” era por completo nueva en los certámenes gallegos, lo cual refuerza la tesis de que Veiga aspiraba a crear un himno para Galicia; el certamen contemplaba “dos temas que no tenían precedentes en análogos festivos: la adaptación de la música vernácula al género de cámara, en un ‘Cuarteto para instrumentos de arco’ [que ganó Montes] y la partitura de un ‘Himno Regional’ [que ganó Gotós]” (1931: 388 ⁴⁸³). Las obras aspirantes fueron enviadas a París el 23 de julio. Para la categoría de mejor Marcha regional gallega hubo diez candidatos, y el triunfador fue el director de banda catalán Ivo Gotós, cuya musicación de *Os Pinos* fue bien distinta de la del mindoniense y pudo haberse convertido en el himno gallego. No se llegó a interpretar por razones desconocidas—se alegó falta de tiempo para ensayarla ⁴⁸⁴. Gotós concibió una música totalmente marcial, inicio en *ff* con salto ascendente de cuarta en la anacrusa, ritmo militar en 4/4 redondo, para coro

⁴⁸⁰ ARAG-P, CARP-247-5-.

⁴⁸¹ Al parecer, Veiga no podía competir por ser el organizador, aunque en la convocatoria no se localiza esta restricción. Debió existir y conoció las alteraciones que estamos viendo, pero el programa mencionaba únicamente la “base 2ª del Certamen Musical”, que Veiga cumplía sobradamente (ponía el límite de entrega el 20 de julio de 1890).

⁴⁸² Es incuestionable que Veiga había compuesto su Marcha antes del 8 de julio de 1890 (fecha del Programa), porque el texto dice: “la [Marcha] que expresamente para este acto ... ha escrito el Mtro. Veiga” (*Programa de las fiestas*, 1890: 16).

⁴⁸³ Sí hubo algún tímido precedente de una categoría comparable, como veremos en el epígrafe 6.4, pero lejos de la consistencia y magnitud del certamen coruñés.

⁴⁸⁴ La base 6ª de la convocatoria del 22 de mayo decía que “se procurará” la audición de todas las obras premiadas. Por tanto en este aspecto no hubo irregularidad.

masculino a cuatro partes y, con todos sus méritos, lejos del espíritu que anima el texto de Pondal (Figura 24).

Figura 24. Ivo Gotós. Partitura ganadora de la categoría Marcha regional gallega. Coruña, 1890 ⁴⁸⁵.

¿Qué sucedió con la Marcha de Veiga? Sabemos que la había compuesto para el caso de que no hubiera ganador en esa categoría, y que el jurado francés había enviado un dictamen firme al menos una semana antes del certamen ⁴⁸⁶. Sin embargo, sólo dos días antes de la sesión inaugural del 30 de agosto, Veiga estaba ensayando su Marcha. Es en ese momento cuando se puede considerar que, de forma extraoficial, sonó por primera vez el himno gallego, dirigido por el propio Veiga e interpretado por el Orfeón Coruñés nº 4.

La bien organizada masa coral á que aludimos empezó anoche á ensayar, y ya la tiene en ese primer ensayo completamente estudiada, una hermosa marcha regional escrita para cantar en el acto del Certámen, por el insigne compositor D. Pascual Veiga.

⁴⁸⁵ ARAG-PV, C-228-21-2.

⁴⁸⁶ El 26 de agosto una reseña en *La Voz de Galicia* firmada por el propio Veiga el día anterior publicaba los nombres de los ganadores. Veiga debió recibir el veredicto de París al menos un día antes. “De Sol a Sol”. *La Voz de Galicia*, 26 de agosto de 1890, p. 2. La lista especificaba en la categoría de Marcha regional gallega el primer premio (con el lema *Musica Feras Domesticat*) y el Accésit (*Pola Miña Patrea*). El 14 de septiembre de 1890 *La Voz de Galicia* publicó con todo detalle el fallo del jurado de París. El premio a Gotós fue por unanimidad.

Hemos oído dicho coro, y aduciendo la belleza que encierran solo 15 compases de que la “Marcha regional”, consta solamente.

El público podrá juzgar el día del Certámen la nueva composición que ha añadido á sus numerosas y magníficas obras, el señor Veiga, gloria de Galicia por su talento musical.⁴⁸⁷

Existen varios detalles relevantes en la información. Veiga estaba estrenando una “hermosa” obra; se trataba del “primer ensayo”, y por otra parte se sabía que había ganador en el concurso. Hay un dato técnico que sorprende: la Marcha tenía “sólo 15 compases”. En las bases de la convocatoria la ejecución de cada dos estrofas abarca 32 compases, 16 cada una; puede tratarse de un error del periodista, o más seguramente de no contar el primero. Con mucha seguridad se trataba del tema A de *Os Pinos*, pero en justicia, no ha quedado ninguna prueba irrefutable de que lo fuera.

6.2 ¿Cuándo se compuso la música del himno gallego?

Al hilo del epígrafe anterior, una pregunta obligada es cuándo y dónde compuso Veiga la música del himno. En el epígrafe 6.4 veremos alguna tentativa juvenil (en 1884) y ya hemos comentado el abrazo con Juan Montes en 1889 con la promesa de un himno en colaboración. Sin embargo el certamen de Coruña en agosto de 1890 fue el verdadero origen del actual himno de Galicia, aunque quizá la música fue anterior.

La hipótesis que proponemos en este trabajo es que Veiga tuviera ya pensada la música del himno cuando encaró la organización del certamen de 1890 y antes de pedir una letra a Pondal. Un detalle importante es la celeridad con que solicitó al bardo cambios en los acentos de la letra, cuando este le envió la primera versión:

Quisiera, sin embargo, abusando de su confianza, tuviese la bondad de hacer unas pequeñas correcciones en lo que respecta a la acentuación, puesto que se trata de una poesía lírica y esta clase de composiciones exigen una simetría perfecta en los acentos para que el ritmo musical se incruste, digámosle así, en la letra, a fin de que aparezca esta sin quebrantamiento alguno en su forma gramatical.

Así es que se amoldaría perfectamente que la primera cuarteta se compusiera de la siguiente forma: los tres primeros versos exactamente iguales al 1º que empieza

⁴⁸⁷ “Crónica Regional”. *El Regional* (Lugo), 28 de agosto de 1890, p. 2. La columna cita como fuente a “un periódico coruñés” que no hemos logrado localizar. Es posible que la edición del diario coruñés fuese uno o dos días anterior al 28 de agosto, pero ello no rompe la (falta de) lógica de toda la sucesión de hechos.

“Qué din os rumorosos”,
y el cuarto tal como está, o sea,
“Do prácido luar”.

Más claro, si a V. le parece, por ejemplo:

La-ra-rí-ra la-ra-rí-ra

la-rá-ra la-ra-rá-ra

la-rí-ra la-ra-rá-ra

la-rá-ra la-ra-rá

y de igual forma las demás cuartetos; puesto que aunque la música no cojerá más que dos octavas, no obstante puede V. estenderse hasta seis u ocho para que pueda repetirse aquella.⁴⁸⁸

La misiva de Pondal fue enviada el 5 de abril de 1890, y la réplica de Veiga está fechada el 7 de abril. Dado el tiempo de envío de la época, ello significa que el músico contestó a vuelta de correo, le debió bastar un vistazo al texto⁴⁸⁹. La rapidez y precisión de los cambios que pidió a Pondal apuntan a que es bien posible—a falta de prueba definitiva—que Veiga estuviera pidiendo un ajuste de la letra para la música que tenía ya escrita o esbozada. Otro dato es que Veiga explica que “la música no cojerá [sic] más que dos octavas” (véase, estrofas), lo cual también se amolda a una estructura bitemática repetitiva como la que presenta su himno, con alternancia de los temas A y B (como vimos en el análisis de la partitura, epígrafe 4.7). El hecho es que la concordancia de la letra de Pondal con la música de Veiga es absoluta, encajan a la perfección. Un detalle adicional es la manifiesta alegría del músico cuando Pondal le mandó la versión corregida: “he recibido su hermosísima poesía que me ha dejado completamente satisfecho bajo todos puntos de vista”. A Pondal lo calificaba de “exclarecido ingenio que es honra de Galicia”⁴⁹⁰, y ni siquiera se molestó por la alusión irónica a la “turquesa del pentagrama”⁴⁹¹. A esto se añaden factores como que la categoría del concurso de Marcha regional era más exigente

⁴⁸⁸ ARAG 68/76. Carta desde Coruña a Ponteceso, el 7 de abril de 1890.

⁴⁸⁹ En cambio, tras recibir de Pondal la letra corregida, Veiga tardó ocho días (hasta el 22 de abril) en contestarle.

⁴⁹⁰ Carta del 22 de abril de 1890. ARAG 68/78.

⁴⁹¹ Con el envío de los nuevos versos, Pondal se despedía escribiendo: “celebraría que ahora encajasen bien en la turquesa del pentagrama”. Carta del 14 de abril de 1890 (ARAG-PV, C-227-44-). De todos modos, el tono de felicidad y optimismo de Pascual Veiga en estas cartas refleja un momento que pudo ser el de mayor plenitud de su vida. Después del viaje a París y organizando el mayor certamen de la historia de Galicia, Veiga se debió ver con el mundo en sus manos, y capaz de solventar de golpe todas las rencillas.

de lo común, y la importancia que adquirió a medida que se acercaba el día del concierto, como veíamos en el epígrafe anterior.

Retomando el análisis de los “Premios de Composición”, el punto dos era bastante más detallado que en los restantes niveles de la convocatoria. El texto es bien conocido; la Marcha debía ser escrita:

para Orfeón, sobre las dos primeras octavas de la letra ... original del ilustre vate don Eduardo Pondal, quedando las restantes para repetir de dos en dos, y la novena como final de la composición, entendiéndose que ésta no podrá exceder de 32 compases de compasillo, sin comprender dicho final ⁴⁹².

En comparación, las bases para la categoría “Balada”, sobre una letra de Salvador Golpe, eran bastante más escuetas. En efecto, se especificaba una música cuadrículada y simétrica, en dos frases de ocho compases cada una, articulando dos períodos de 16. En total un ciclo de 32 compases cada dos estrofas, los que tiene la música de Veiga. El compasillo (4/4) exigido es otro dato en la misma dirección, porque en aquellas competiciones solía concederse libertad de medida a los aspirantes ⁴⁹³.

Para esclarecer esta cuestión hemos contado con la experta colaboración del profesor Gustavo Sánchez ⁴⁹⁴. Tras examinar cartas, música y letras, Sánchez concluye que la hipótesis expuesta (fue antes la música que la letra):

resulta muy verosímil. Es decir, que Veiga ya tuviese la música “lista” para ponerle la letra. La inminencia del concurso, la rapidez de la respuesta a Pondal... todo apunta a que quería [presentar] su obra. También ... cabría la posibilidad de que en el proceso creativo Veiga tuviese necesidad de cambios; pero esta opción me parece menos probable ante la otra ... Podría haber sido muy rápido verificando la métrica, etc. para contestar el mismo día, pero [más bien parece que] tenía ya hecho su trabajo creativo ⁴⁹⁵.

Es cierto que la primera letra de Pondal tenía defectos métricos para ser musicada, y Veiga pudo pedir los cambios conforme a razones técnicas. El texto de Pondal era bastante libre y se necesita uno más sencillo para un himno. La rectificación que pidió era musicalmente pertinente, por tanto. Pero si tenemos en cuenta que lo que se requería era un poema para

⁴⁹² Esta documentación, junto con mucha otra de interés para el estudio de *Os Pinos*, puede consultarse en Ferreiro (2007b).

⁴⁹³ El ritmo más común en una “marcha” es el binario, para marcar el paso, pero otros son posibles.

⁴⁹⁴ Director profesional de coro y profesor del Departamento de Música de la Universidad Autónoma de Madrid.

⁴⁹⁵ Comunicación personal en diciembre de 2020. Citado con permiso.

que los aspirantes le pusieran música, las restricciones parecen excesivas, además de los restantes argumentos expuestos. La conclusión, siguiendo a Sánchez, es que posiblemente el mindoniense ya tenía prevista la música del himno.

Fuese anterior o no la música a la letra, y sonara antes o después, dentro y fuera de Galicia, Pascual Veiga fue el padre del himno gallego. *Os Pinos* nació de su voluntad personal y se materializó en el certamen de Coruña. Veiga estaba en la cúspide de su carrera como compositor y director de orfeones, y planeó un magnífico concurso, con varias categorías y grandes premios. Para la categoría “Mejor Marcha regional” escribió a Pondal—cuya carrera también florecía tras la exitosa publicación de *Queixumes dos Pinos* en 1886—proponiéndole que escribiera los versos. El proceso creativo fue muy interesante también desde el punto de vista ideológico. La carta inicial del músico planteaba la orientación ideológica de la obra convocada para el certamen:

La comisión organizadora acordó conceder un premio al mejor himno regional gallego que sea la expresión [sic] fiel del espíritu de esta región, con objeto de que a manera de la Marcha Real, Marsellesa, ect. [sic], sea cantado en toda Galicia con el entusiasmo que despierta en el ánimo el Sentimiento de la patria⁴⁹⁶.

Veiga fue muy claro, mencionaba un “himno” a la “patria” gallega, y ponía como referencias los himnos de España y Francia, con lo que la dimensión geopolítica quedaba planteada a nivel *nacional*. Pondal captó el mensaje y ya conocemos su réplica:

Excuso advertir a V. que esas estrofas aspiran sólo a despertar en nuestros paisanos las nobles ideas de un bien entendido *regionalismo*; pero de ningún modo a promover el *separatismo*, pues que soy acérrimo partidario de la unidad e integridad de nuestra grande y gloriosa España⁴⁹⁷.

Al margen de la orientación política, Pondal probablemente presintió la importancia histórica de la ocasión y aceptó de inmediato. Una de las principales características que había adoptado de Ossián era el afán de inmortalidad, de perdurar en el tiempo en la memoria de la gente, una obsesión que acaso podría consumir escribiendo un himno imperecedero en colaboración con Veiga. Pondal compuso *Os Pinos*, un extenso poema, en menos de un mes. Los manuscritos originales evidencian su febril elaboración de múltiples borradores, con pasajes alterados e incluso indescifrables, en letra pequeña y apretada. Realizó un esfuerzo sin precedentes en su vida, especialmente

⁴⁹⁶ ARAG, 68/74. Sin fecha; esta carta tuvo que ser enviada a finales de marzo de 1890 o poco después.

⁴⁹⁷ 5 de abril de 1890. ARAG-PV, C-227-33-.

durante los primeros días. Los recortes que dejó son a veces caóticos, como se puede ver en la Figura 25 a la izquierda, que es el borrador de una estrofa ⁴⁹⁸; la imagen a la derecha muestra uno de los apuntes finales. Se pueden leer el encabezamiento (“Os Pinos 1^a”), los versos iniciales, y cómo concluye con “e celebrado clan”, que no “chan” (al margen del adjetivo “celebrado” por “valeroso”) ⁴⁹⁹.

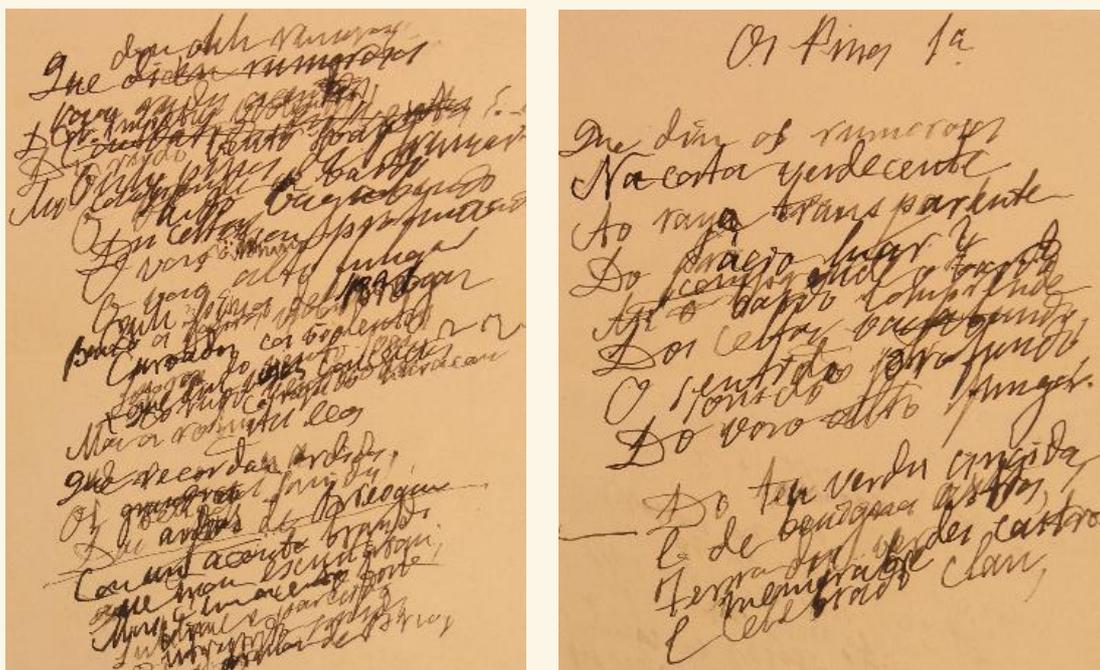


Figura 25. Dos borradores de Pondal para Os Pinos ⁵⁰⁰.

No se conoce ni la partitura autógrafa de 1890, ni posibles copias realizadas en Madrid, aunque se ha conservado la del himno al orfeón El Eco de Madrid—“Cantemos compañeros”—escrita en torno a 1895, letra y música de Veiga, que viene a ser un mal remedo de *Os Pinos*. Consiste en un solo pliego pautado de tamaño grande, doblado en cuatro caras. En una hay un ensayo irrelevante; en otra se ve con meridiana claridad el himno gallego en la frase principal (tema A): mantiene la tonalidad de Sol mayor, pero no aparecen ni la introducción, ni la coda, ni el tema contrastante B en Sol menor ⁵⁰¹. La impresión es de un apunte rápido como base preparatoria para escribir un nuevo himno,

⁴⁹⁸ Pondal solía escribir con letra inclinada, menuda, en pequeños trozos de papel que llevaba en los bolsillos mientras paseaba por la casa de Ponteceso, y los numerosos originales manuscritos que dejó están llenos de tachones y correcciones, pero en este caso hay muchos más.

⁴⁹⁹ Sobre la noción de “clan” en Pondal, véase el epígrafe 3.4.

⁵⁰⁰ ARAG-EP, C-130-79.

⁵⁰¹ Siempre comparando con la partitura enviada a Fontenla en 1906.

parecido pero diferente (Figura 26). Probablemente Veiga ya no disponía de la partitura original de 1890, o no hubiera necesitado este apoyo. Escribió estas dos caras a lápiz.

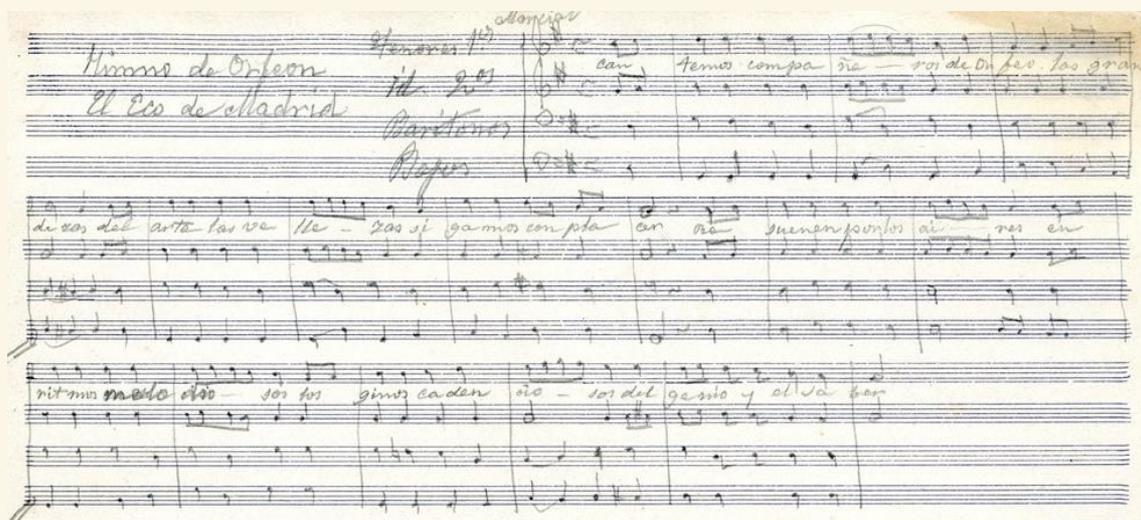


Figura 26. P. Veiga, apunte para el himno “Cantemos compañeros”, ca. 1895 ⁵⁰².

En contraste, las otras dos caras del pliego están a tinta, son el resultado final (Figura 27) ⁵⁰³. El himno para este orfeón no mejora, sino todo lo contrario, la letra y música de *Os Pinos*. Es para tenores primeros y segundos, barítonos y bajos, en aire Marcial. Está en Do mayor y modifica tanto los subtemas a1 y a2 como el tema B contrastante, que pasa a ser un pasaje modulante comenzando sobre la subdominante (Fa mayor) ⁵⁰⁴. No deja de ser una elaboración de cierta extensión, un hermano madrileño del himno gallego. Con todas las salvedades indicadas, estas hojas tienen un gran valor histórico porque son la notación más antigua que se conserva de la música del himno gallego, por más que no figure como tal. Esta versión debió ser la que interpretó el orfeón madrileño en un concierto en el Teatro Martín de Madrid el 26 de mayo de 1895:

En este teatro se celebró anoche la anunciada velada artístico-musical organizada por el Orfeón El Eco de Madrid, que dirige el maestro D. Pascual Veiga. El Orfeón cantó admirablemente las composiciones del Sr. Veiga *Himno*, *La escala* (muñeira), *La barcarola* y *La alborada*, así como *El*

⁵⁰² ARAG-PV, C-228-6-1.

⁵⁰³ Hay varias formas de interpretar este pliego, pero la más plausible es que Veiga anotó brevemente el tema principal de *Os Pinos* para tenerlo como referencia, y después lo transformó en un “nuevo” himno para el orfeón madrileño que iba a dirigir.

⁵⁰⁴ Compárese con el análisis realizado en el epígrafe de la música del himno gallego.

que Pascual Veiga no la tenía en su poder cuando murió en 1906⁵⁰⁷. Cabe la posibilidad de que no valorase mucho esta obra, o la destruyera tras el fallido intento en el certamen de 1890 (no hay que olvidar que Veiga murió sin noticia alguna de que el himno fuese a darle notoriedad). Lo seguro es que en junio de 1906, un mes antes de fallecer, tenía la música de *Os Pinos* perfectamente clara en la cabeza, como se ve en el envío a Fontenla.

No obstante, una nota en prensa publicada en 1896 certifica sin error posible que *Os Pinos* se cantaba con la letra de Pondal al menos por el orfeón del Centro Gallego madrileño. Se trata de un comunicado de protesta firmado por el secretario de la agrupación, Francisco Luis López, con motivo de la disconformidad por el veredicto del jurado en el certamen de Lugo al que habían acudido para participar en 1896. El concurso formaba parte de los Juegos Florales de esta ciudad y se celebró el 12 de septiembre. Venció La Unión Orensana, y el coro de Veiga fue criticado con rigor (véase el epígrafe 7.3). El Comunicado de López fue enviado al director de *El Regional* el 17 de septiembre, y consiste en una larga queja por una acusación de oportunistas que habían recibido (el primer premio era de 3000 pesetas). En el pasaje crítico, López mencionaba una “Marcha regional gallega ... letra de Pondal, música de Veiga”, con los versos de insulto de la tercera estrofa que deseaba recalcar, especificando que los cantaba este coro:

El Orfeón del Centro Gallego de Madrid tiene una significación muy distinta de la que sin duda han forjado en su mente algunos espíritus, á los que podría aplicárseles una de las cuartetos de la Marcha Regional Gallega “Os pinos”, letra de Pondal, música de Veiga, que canta dicho Orfeón, y que dice así:

Mais só-os inorantes
e férridos e duros
imbéciles e escuros
non nos entenden, non. (López, 1896)

El hecho de que la nombrase como “Os pinos”, de Veiga y Pondal, conduce sin duda al certamen coruñés de 1890 y al origen plenamente gallego del himno.

Recapitulando, el certamen coruñés de 1890 ha sido menos recordado de lo que merece, posiblemente por el mal sabor que dejó, con un Veiga que realizó el mayor

⁵⁰⁷ La maleta estuvo inicialmente en posesión de Augusto Veiga Valenzano, hijo del compositor, y suscitó bastante expectativa cuando se trajo a Galicia. Según el testimonio de la bisnieta del músico, María Susana Cheyllada Veiga, esta maleta fue llevada por su abuelo materno Augusto Veiga Valenzano a Argentina. Allí la custodió su tía María Teresa Veiga Tella (hija del primer matrimonio de Augusto) hasta su fallecimiento. A partir de entonces “estuvo celosamente guardada por mi madre” (Pilar Veiga González), quien finalmente la llevó a Galicia en 2001. Los descendientes actuales de Pascual Veiga, todos ellos en Argentina, desconocen qué pudo suceder con esta partitura (comunicación personal, septiembre de 2022. Citada con permiso).

desplante de su carrera sin que se conozcan con claridad los motivos. De haberse interpretado *Os Pinos* en aquella ocasión y en el ambiente entusiasta que impregnó las dos jornadas, Galicia habría estrenado su himno por todo lo alto y la fecha sería recordada en letras de oro. Además, se habría aceptado como tal himno seguramente mucho antes de cuando lo fue. El himno de Galicia emprendió un largo viaje y tuvo que esperar casi dos décadas para sonar oficialmente, en honor a un Veiga fallecido el año anterior.

6.3 Un agrio desenlace

Al concluir el certamen de 1890 Veiga abandonó el Orfeón Coruñés nº 4 y en 1892 se instaló en Madrid. Con su portazo final es posible que estuviera desahogando una ira acumulada durante años a golpe de abucheos, insultos y descalificaciones. De otro modo no se entiende su disgusto tras un evento tan exitoso. También hay que valorar que su estado físico y mental al concluir aquellos dos días—con múltiples actuaciones, premios, escenarios diferentes, deliberaciones de jurado, y atención a medios además de un público volcado en el evento—debió ser de pura extenuación. El detonante pudo consistir en que, pese a lo estipulado en las condiciones de la competición, intentara hacer sonar su Marcha y recibiera una negativa. La había ensayado, estaba lista a dos días del certamen, y Veiga explotó. Es posible que no fuese un empeño suyo desde el inicio, sino que, como afirma Filgueira, le ofrecieron que la ejecutase como cierre del festival, en cuyo caso se entiende mejor su reacción. Pero entonces no se ven claras las razones de la autoridad que fuere para actuar así ⁵⁰⁸. A juicio de Filgueira: “Veiga quedou noxado, despois do certame, e dimitiu a dirección do Orfeón coruñés” (1991: 14). López-Acuña apunta a la frustración por no consecución del propósito; en relación a la polémica Marcha: “houbo un premiado e non se interpretou a de Veiga, e isto non lle gustou nada, así que abandonou a dirección do Orfeón Coruñés número 4 e pouco despois, en 1892, marcha a Madrid” (Molezún, 2018),

La dimisión no da la impresión de haber sido amistosa. El 4 de septiembre la *Gaceta de Galicia* fue el primer medio en dar la noticia:

⁵⁰⁸ “Sen dúbida Veiga foi invitado a que escribise unha [Marcha Regional Gallega] que sería executada ó final do certame, o 31 de agosto” (Filgueira, 1991: 12). Por su edad y trayectoria personal, el notable etnógrafo y escritor José Filgueira Valverde, debió escuchar testimonios directos sobre Veiga en los años de las Irmandades da Fala, y su contribución al estudio del estudio del himno gallego es valiosa. Sin embargo en ocasiones dejó algunas afirmaciones importantes sin referencia alguna, por lo que no se pueden contrastar.

El maestro compositor D. Pascual Veiga ha dejado de pertenecer de una manera absoluta al “Orfeón Coruñés número 4”, desentendiéndose, por consiguiente, de todos cuantos asuntos afecten ó puedan afectar á aquella colectividad musical. ... Al Sr. Veiga hanle seguido algunos orfeonistas.⁵⁰⁹

Por tanto el cese de Veiga fue inmediato tras el certamen. El tono seco y concluyente de la información contrasta con la efusión con que se trató el evento, y posiblemente provino de un comunicado de la sociedad del orfeón; en particular la expresión “desentendiéndose” suena inculpadora. Hubo una reunión de la Sociedad poco después, en la que “se dió lectura de una comunicación del señor Veiga presentando la dimisión del cargo de presidente-director de dicha sociedad, dimisión que fue admitida por unanimidad”⁵¹⁰. Veiga ratificó su dimisión por escrito, sin ir a la reunión, y la aceptación fue rápida, así como el nombramiento del nuevo presidente y reorganización de la entidad. Todo ello apunta a una ruptura no bien avenida⁵¹¹.

Ante estos rápidos sucesos, *La Voz* volvió a significarse el domingo siguiente (7 de septiembre) publicando en portada la amplia columna “El Maestro Veiga”, que se deshacía en elogios al músico, comparándolo con Orfeo y a la amada Eurídice con Galicia, pero con alguna velada crítica, ya que en esa fecha toda Coruña sabía que Veiga había dejado al Orfeón nº 4⁵¹². Es un texto importante entre las fuentes que han quedado de la época, por la extensión y contenido, y por el giro crítico que introducía en un medio como *La Voz*. En la metáfora, retrataba a Veiga como el mago de la música Orfeo, siendo Eurídice-Galicia la amada que respondía a su talento de forma “desdeñosa y cruel ... ingrata” (aludiendo sin duda a las rencillas contra Veiga), a pesar de las “tiernas serenatas e inspirados versos” de Veiga-Orfeo. Aquella Eurídice-Galicia “estaba muerta”, pero Orfeo-Veiga se adentró en los infiernos valerosamente para rescatarla. Logró devolverle la vida con su música y encanto, pero “no debía mirar atrás nunca”, y eso es lo que el periodista achacaba a Veiga, que dejase orfeones uno tras otro y acabase por numerarlos:

Y sin duda ha pretendido mirar, el hombre, y no el genio, hacia atrás ...
titulándose *Orfeón Coruñés núm. 4*. Esto debe concluir. ...

⁵⁰⁹ “Noticias”. *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 4 de septiembre de 1890, p. 1.

⁵¹⁰ “Crónica Regional”. *El Regional*, 7 de septiembre de 1890, p. 2.

⁵¹¹ Augusto Veiga Valenzano ocupó el puesto de director que había dejado su padre, y la agrupación desapareció en los primeros meses de 1891.

⁵¹² *La Voz de Galicia*, 7 de septiembre de 1890, p. 1. Esta columna anónima seguramente se debió a Latorre.

Perderá su Eurídice el maestro por este camino tortuoso y difícil. Déjese de números y de mirar atrás el maestro Veiga. Le aconsejamos una fusión de elementos que se le unirán bajo el título de orfeón GALICIA. Galicia, simplemente Galicia de nuestros amores y no de nuestras discordias.

Es evidente que el texto reverenciaba a Veiga, pero también le inculpaba por su volubilidad. Unos días después se publicó en el *Album Literario* una dura columna de Álvarez Insua, que fue la primera crítica directa al abandono de Veiga del Orfeón Coruñés nº 4, en el estilo incisivo típico de Insua ⁵¹³. Dejaba a Veiga en el umbral de la megalomanía, y para Cid Hermida y su revista (que habían sido fieles valedores del músico), publicar un texto tan severo debió significar un dilema. Hay un velado apoyo a Chané (un “celebrado maestro compositor regional”), quien habría dicho a Insua que, con los colaboradores que tuvo Veiga, él hubiera “conquistado el mundo entero”:

Pascual Veiga, el *Clavé gallego*, por cuarta vez [Waldo alude a los orfeones dejados por Veiga] acaba de retirarse á la *vida privada*.

Deja huérfano de director, al *Orfeón coruñés* número 4.

Así pagó siempre el autor de la Alborada, con sus reviradas intempestivas, los numerosos sacrificios que sus amigos por él han hecho.

... No hace muchos días, comentando la resolución de este maestro al separarse del Orfeón que en poco más de un año tanta gloria le dio, me decía un celebrado maestro compositor regional:

—”Veiga perdió el *seso*: las personas que acaba de abandonar eran dignas de más consideración por parte suya. Yo con ellas, hubiera conquistado el mundo entero”. (Álvarez Insua, 1890: 5)

Además de acusar a Veiga de ingrato y ególatra, Insua tomaba partido abiertamente por Chané unas líneas más abajo, al mencionar una “serenata marítima” ese mismo verano de 1890, elogiando las “maravillosas notas desprendidas de las gargantas de los discípulos de Pepe Castro Chané” ⁵¹⁴.

La popularidad del mindoniense cayó en picado tras publicarse esta columna. Fue un momento crítico en Coruña. A la semana siguiente el *Album Literario* anunciaba la edición de una obra de Chané con letra de Manuel Curros, en términos muy elogiosos ⁵¹⁵.

⁵¹³ Entre otros logros, Waldo Álvarez Insua fue el fundador en 1878 de *El Eco de Galicia* en La Habana, impulsor de la fundación en 1879 del Centro Gallego en la misma ciudad, y colaborador con diversos medios en Galicia.

⁵¹⁴ La relación de Insua con Chané y El Eco era excelente desde que el Centro Gallego en Cuba contribuyó al viaje del orfeón a la Exposición de Barcelona en 1888, como señala Cancela (2020, vol. I: 126).

⁵¹⁵ *Album Literario*, n. 139, 28 de septiembre de 1890, p. 7-8.

El giro de este medio acaso refleje el de muchos coruñeses, que vieron cómo Veiga les fallaba, yéndose de malos modos y no por primera vez. Por otra parte Cid Hermida, el director del *Album Literario*, era amigo y defensor de Waldo Álvarez, por lo que no tiene sentido que escribieran en desacuerdo, y menos en la revista del propio Cid, quien no insistió más en el apoyo al músico. Veiga no dio explicaciones claras del abandono—o no han llegado a nosotros—salvo que se “desentendió” de cuanto concerniera al orfeón. Tuvo algún detalle adicional que pudo empeorar la situación, como que el certamen de 1890 fue deficitario, y el saldo negativo (cerca de dos mil pesetas) fue suplido “en su mayor parte por los individuos que formaron la comisión del certamen Sres. Tettamancy, García, Cristóbal y Nacho”, que no Veiga, quien era el presidente de dicha comisión ⁵¹⁶.

En aquellos momentos Veiga debió replantearse su vida. Es posible que ya anteriormente albergara la idea de irse a Madrid, donde aún resonaban los ecos del éxito de Chané con *El Eco* en 1887, y donde, como ya vimos, su hijo Julio se había instalado con su madre en 1888 para completar la carrera de violinista. A los pocos días de dejar su último orfeón en Coruña, la sociedad coral La Sirena, de Santander, le ofreció el cargo de director, que él rechazó ⁵¹⁷. En verano de 1891 intentó fundar el Orfeón Coruñés nº 5 para participar en el venidero certamen de Madrid (Cancela, 2020, vol. I: 105), prueba de que seguía viviendo allí con normalidad, aunque probablemente con la vista puesta en la capital, a la que no tardó en marcharse. En Coruña pasaría mucho tiempo hasta que se celebrase un nuevo certamen musical.

6.4 Precedentes y alternativas al himno

La creación de *Os Pinos* para el festival de 1890 se sitúa aproximadamente en el epicentro cronológico de una serie de intentos alternativos por dotar a Galicia de un himno

⁵¹⁶ “De Sol a Sol”. *La Voz de Galicia*, 7 de septiembre de 1890, p. 2. El Teatro Principal era propiedad del Ayuntamiento y confeccionaba el balance económico cada mes de julio. Era una sala rentable, en contra de lo habitual: en 1890-91 generó más de 14.000 pesetas de beneficio (la temporada anterior y la siguiente dejaron cada una unas 8.000 pesetas de beneficio). Otro dato es que Veiga pidió el teatro gratis para el certamen, y se lo concedieron (información del Archivo Histórico Municipal de Coruña). Asimismo, la organización no pagó el transporte de los músicos a Coruña (como manifestó la convocatoria al referirse al transporte por tren) ni parece que corriera con gasto alguno de alojamiento o manutención. Por tanto, la gestión del evento debió fallar en algún punto, porque el teatro se abarrotó aquella noche, con entradas de pago. Respecto de la gestión económica, se conserva una carta de Veiga el 24 de abril de 1890, pidiendo dos mil pesetas al Cabildo coruñés; se las concedieron. Fueron un añadido sobre una base de “cinco o seis mil pesetas” iniciales, cifra muy respetable para la época (citado en Mosquera, 1997: 105). El 10 de mayo de 1890, en otra carta, solicitó un premio al Ayuntamiento coruñés, que al final también fue en dinero (Archivo Histórico Municipal de Coruña. Carpeta C-986[01] de “Fiestas” en 1890-91).

⁵¹⁷ “De Sol a Sol”. *La Voz de Galicia*, 17 de septiembre de 1890, p. 3.

propio. Apuntaba Filgueira que *Os Pinos* fue un himno “escolleito” (elegido) y no impuesto, ya que había varias alternativas, y añadía que ni Veiga ni Pondal se propusieron que fuese el himno nacional gallego (1991: 10). Ciertamente hubo más candidatos, la mayoría aspirando declaradamente a convertirse en un símbolo tan importante. El certamen de Coruña en 1890 significó el origen del himno de Veiga y Pondal en un momento histórico que lo demandaba. Pero por el mismo motivo no fue ni el primero ni el único de las varias tentativas que tuvieron lugar.

Se pueden rastrear precedentes muy antiguos. En un trabajo de 1961, Baldomero Cores aludía al canto del *Ultreia* en el conjunto del himnario gallego. También conocido por su primer verso, *Dum pater familias*, es un himno medieval emblemático para los peregrinos del Camino de Santiago; figura en el Códice Calixtino (Cores, 1961: 14⁵¹⁸). Filgueira citaba varios antecesores del himno gallego a partir del siglo XVIII (1991: 10-12), y en otro trabajo elaboró una relación adicional de tentativas (1981: 220-221). También abordó la *Marcha do Antergo reino de Galicia*, una pieza de origen desconocido pero no antiguo que ha pasado a ser asidua en la era democrática en muchos encuentros y ceremonias. Es un himno jurídicamente reconocido y socialmente significativo, por lo que reproducimos este extenso análisis sobre el mismo:

Na disposición adicional cuarta da Lei de símbolos de 1984. Esta marcha, de orixe incerta, ten un ar solemne e procesional: talvez foi composta para actos cívico-relixiosos, aínda que nos últimos tempos ultrapasa ese ámbito para se converter nunha especie de marcha patriótica que coexiste, con menor rango, co Himno oficial. Segundo Filgueira Valverde, que era posuidor dunha copia en 1924, “a melodía da “Marcha” adprendéralla un famoso gaitreiro cruñés ó vello e petrucial Lugrís Freire. Anotouna e fixo unha harmonización Pilar Castillo [Sánchez]”. Á parte desta partitura, Manuel Lugrís Freire era posuidor doutra co título “Antiga Marcha Real de Galicia”, harmonizada para piano, que lle fora doada polo músico Mauricio Farto Parra (1867-1947). E, por outra parte, a “Marcha del antiguo Reino de Galicia de Chirimías”, pertencente ao repertorio do músico lucense Vicente Latorre, pode deitar luz sobre a antigüidade desta melodía, que era escoitada en Lugo con motivo da ofrenda que as sete capitais do Reino de Galiza facían na Catedral. (Ferreiro y López-Acuña, 2007: 121. Véase el epígrafe 1.3)

⁵¹⁸ Véase también Echevarría (1971).

En la biblioteca del Círculo de Artesanos de Coruña se conserva un “Himno a Galicia” entre los textos de loor a la reina Isabel II de Borbón cuando visitó la región en 1858. El título es largo y ceremonioso: “HIMNO GALLEGO á S. M. la Reina Doña Isabel II y á su augusto hijo el Sermo. Sr. Don Alfonso, Príncipe de Asturias. Año de 1858” (Rada y Delgado, 1860: 760-761). Más que un verdadero himno, es un saludo reverencial a la reina desde Galicia, a la que pide apoyo y bienestar ⁵¹⁹. Pese a la existencia de estas obras anecdóticas, Ricón cree que a mediados del siglo XIX no había himno de Galicia: “ignoro la existencia de una marcha o himno de Galicia, por aquellas fechas, y me hace sospechar la falta del mismo, el empeño y esfuerzos realizados a finales del siglo pasado por crearlo” (1974: 50).

Ferreiro y López-Acuña resumen algunos himnos que ejercieron como tales en la Galicia anterior a 1890, como el de la Guerra de Independencia—que nació en la guerra con Francia; “tamén se debe ter en conta que Marcial del Adalid compuxera varios himnos orquestrais, entre eles a ‘Marcha triunfal Galicia’ (1881)”. Fue importante el Himno de Riego, “oficial no Estado español durante breves períodos do XIX”, y que por su contenido liberal y republicano “foi interpretado en actos galeguistas ao longo do século XX” (2007: 108). Otra contribución es la de Manuel Lugo Freire, quien emigró muy joven a Cuba y allí citaba en una fiesta en el Teatro Tacón el 25 de julio de 1885 el canto de un Himno a Santiago y más tarde de un Himno a Galicia (1885).

Los himnos proliferaron en Galicia a partir de aproximadamente 1880. La Restauración de la monarquía en 1874 impulsó el nacionalismo periférico, por el temor a una involución política, y creció el interés por crear los símbolos de cada comunidad.

Unha primeira e explícita proposta hímica aparece con motivo da Exposición Rexional celebrada en Pontevedra en 1880, coa convocatoria dun premio para un “Himno á Galicia en dialecto del país”, que foi gañado polo texto de Andrés Muruais (con música de Felipe Paz Carvajal [Carbajal]). (Ferreiro, 2008a: 52)

La Exposición fue en agosto, y allí presentó Veiga la *Alborada Gallega*. Cuatro años más tarde, en agosto de 1884, se completó la propuesta con un concurso para musicar el poema de Muruais *A Galicia* que había sido premiado en 1880 ⁵²⁰. Poco antes había tenido lugar otro concurso en Santiago (julio de 1884), organizado por el diario satírico *El Ciclón* con

⁵¹⁹ El original con partitura se conserva en la Real Biblioteca (Madrid), obra de Vicente de Turnes, e incluye gaita y *castañolas*. Véase Carballo (1981: 70).

⁵²⁰ “Juegos Florales”. *El Correo Gallego*, 14 de mayo de 1884, p. 3.

un premio para el mejor himno a cuatro voces, coro y orquesta ⁵²¹. También en 1884 el propio Veiga llevó a cabo una tentativa temprana; hay que constatar que su empeño por dar a Galicia algo parecido a un himno viene de lejos. En aquella ocasión se trató de un concurso para encontrar la mejor Cantata de Galicia ⁵²².

El célebre encuentro con Montes en Lugo fue a la vuelta de París (agosto de 1889), con la ciudad apiñada en la estación de tren. Veiga propuso a Montes escribir juntos un himno a Galicia y Montes aceptó, ante el delirio general. Nunca llegaron a realizarlo, ni se sabe de más contactos entre ellos con ese propósito ⁵²³. Varela Lenzano mencionaba cinco “himnos” de Veiga, en un pasaje que no permite sacar mucho en claro:

Uno escrito para el acto de apertura de la Exposición celebrada en La Coruña el año 1878; otro el que cierra el poema *Os ártabros*, letra de D. Francisco María de la Iglesia. Lo que sabemos de los restantes es por vagas referencias. A todos se les añadió el apelativo de regionales. (1931: 391)

Es interesante que también en Eduardo Pondal pudo existir el impulso de escribir un himno para Galicia antes de 1890. En 1888 Pardo Bazán barruntaba un himno latente en su poesía:

Tan impregnado está de naturalismo primitivo su espíritu ... Sus númenes son la hada Rouriz, los guerreros y bardos muertos, pero sobre todo el mar gemidor, la desierta gándara, y los robles y pinos, cuyo sonido representa para él un himno al Dios misterioso y vago del celta. (1888: 85)

Cores interpreta en el mismo sentido la pronta respuesta de Pondal al requerimiento de Veiga en abril de 1890, con las siete estrofas iniciales del himno: “tanta rapidez en la respuesta ha hecho pensar que entre las preocupaciones de Eduardo Pondal estaba ya la de ofrecer en su día un himno ... dada la necesidad que se sentía de tenerlo ante la cantidad de actos y de momentos en que se echaba de menos” (1986a: 105). Veiga fue aún más rápido en contestarle pidiendo unos cambios. En total el himno gallego se gestó a gran velocidad y queda la impresión de que, al margen de las posturas individuales, ambos autores volcaron en la empresa una considerable dosis de urgencia.

⁵²¹ Ferreiro y López-Acuña (2007: 111, 113). Véase la *Revista de la Sociedad Económica de Amigos del País*, n. 30, 30 de junio de 1884, p. 249-250.

⁵²² El certamen se celebró finalmente en 1885 en el Teatro Principal (de San Jorge), organizado por el orfeón El Eco de Veiga bajo la tutela del Liceo Brigantino. Los premios se acordaron el 12 de junio, y el evento tuvo lugar el 4 de julio, siendo ganador de esta categoría José Areal Rodríguez con una cantata para coro y orquesta titulada “¡Salud, Salud! ¡Galicia!”. *Diario de avisos de La Coruña*, 19 de junio de 1885, p. 2; y del 8 de julio de 1885, p. 2. Véanse Varela (2007), y López-Acuña (1974: 10).

⁵²³ López-Acuña (1974); Cora y Pardo (1996: 30); Varela (2006).

Es llamativo que, de todos los precedentes y alternativas, la pieza que con más justicia puede disputar a *Os Pinos* la condición de himno de Galicia sea la *Alborada* del propio Veiga, “nuestra Alborada inmortal” (Pardo Bazán, 1890: 213), la obra “gallega por excelencia ... por la cual el nombre de Veiga vivirá siempre” (Mora, 1902). El pianista y compositor Mañach la calificaba en 1907 como “nuestro himno regional” (6), y unos días después *La Voz de Galicia* como “nuestro admirable himno regional”⁵²⁴. En Madrid “adoptó las funciones propias atribuidas al *Himno gallego*” (Rodríguez Lorenzo, 2018: 547), y fue reconocida como “un emblema de la identidad musical gallega” (554). Tras la muerte de Veiga la consolidación del himno tardó años y la *Alborada* continuó siendo la bandera musical de Galicia. Durante el estreno en La Habana en 1907, Manuel Curros Enríquez leyó un poema que había preparado para la ocasión, en el que aludía a la *Alborada* como la “Marsellesa galaica do porvir”, sin atender aparentemente a que en la sesión se daba a conocer el himno gallego del propio Veiga (véase el capítulo VIII). Canciones tan populares como “Negra sombra” de Rosalía y Montes; o “Un adiós a Mariquiña”, de Curros y Chané, han desempeñado un papel estimable en ese sentido, pero la *Alborada* siempre estuvo un escalón por encima en las preferencias de los gallegos.

En 1886 hubo una propuesta americana, que hacía patente el interés de los emigrantes: apareció “un novo ‘Himno Gallego’ de Armada Teixeira (1848- 1920), co pseudónimo Chumín de Céltegos, con música de Felipe Pereira, dado a coñecer na Habana, nas páxinas da revista *A Gaita Gallega*” (Ferreiro y López-Acuña, 2007: 113). Ferreiro lo incluye entre otros potenciales himnos de Galicia que no fructificaron:

pódense lembrar, entre outras, propostas importantes, finalmente fracasadas, en 1880 (texto de Manuel Barros, música de Ricardo Pérez Camino), 1886 (texto de Ramón Armada Teixeira, música de Felipe Pereira), 1893 (texto de Galo Salinas, música de Varela Silvari), 1911 (texto de Alfredo Brañas, música de Luís Taibo García) ou 1913 (texto de Ramón Cabanillas, música de Adolfo Campos López). (2008a: 52)

De la relación destacarían por haber alcanzado una mayor popularidad los dos últimos, de Brañas y Taibo, y Cabanillas y Campos, cuyas letras son semejantes y lejos del estilo de *Os Pinos*: “son himnos airados, como soflamas para alentar ós militantes, para chamar ós galegos, para que esperten do seu sono co estrondo da libertade” (Cores 1986b: 69).

⁵²⁴ “Fiesta regionalista organizada por la Liga de Amigos de A Coruña”. *La Voz de Galicia*, 20 de agosto de 1907, p. 1.

El más serio rival de *Os Pinos* fue el popular *Deus Fratresque Gallaecia*, con texto anterior a 1900 del líder regionalista Alfredo Brañas y música en 1911 del compositor Luis Taibo. Contaba su hermano Victoriano Taibo que el propósito de componer un himno le vino con un grupo de amigos al impresionarles la lectura del poema de Brañas; fue entonces cuando pidieron a Luis que escribiera la música ⁵²⁵. Es un himno militante y enérgico, y gozó de muchas simpatías en su tiempo. Otros músicos compusieron versiones sobre el mismo poema de Brañas, pero la de Taibo fue la más popular. La música es acórdica, reforzando así el aire marcial, para una voz y piano. Al suprimir el juego polifónico Taibo confería al canto un sentido eminentemente grupal y unitario. El texto de Brañas es dramático: “ergue do fango da escravitú! ... creva as cadeas que te asoballan ... ruxan os berros de guerra a morte / contra os tiranos do meu país”, y aboga por la “idea santa da independenza da nosa Patria”. Es posible alguna deuda con Pondal, como en el verso inicial “Casta dos celtas esperta axiña”, y más adelante “cantai galegos o himno xigante”. Entre otras versiones tardías, el miembro de Voces Ceibes Suso Vaamonde la cantaba con acompañamiento de guitarra en los años de la canción protesta.

José Castro González, más conocido como Chané, no faltó a la cita con el himnario gallego y, como en otras facetas, siguió de cerca a Veiga. Suyo fue el “Himno Regional Gallego” de 1892, con letra de Alberto García Ferreiro (un apasionado regionalista coruñés). A largo plazo la obra pasó totalmente desapercibida, hasta el punto de que carece de casi cualquier referencia. Pero un cronista que firmaba con el seudónimo Fernán González dejó un largo artículo el mismo año sobre la fiesta de Galicia (25 de julio), en el cual comentó de los gallegos en Madrid:

Y al regresar á sus hogares los honrados obreros gallegos, halagarán nuestro oído y harán sentir nuestros corazones con aquella composición, letra de García Ferreiro música del maestro Chané, que empieza así:

“Vinde pitas / O puleiro, / Qu’e Xaneiro / E vai nevar: /

Vinde nenas / O fiadeiro, / Qu’o gaitero / X’est’alá”. (1892)

Que este himno de Chané fuera conocido y popular en Madrid tan pronto pero sin continuidad pone en evidencia cómo el paso del tiempo—y más en épocas sin grabación sonora, radio ni otros medios modernos—podía sepultar sin remisión a cualquier pieza que no triunfara definitivamente. También queda claro que en 1892 los gallegos no

⁵²⁵ “O Himno Galego. Himnos Galegos”. *Galicia Cantat*, n. 6, 1988 [monográfico en páginas centrales, s.p.]. Esta publicación incluye la partitura.

cantaban el himno de Pondal y Veiga, que nadie debía conocer. El de Chané y García Ferreiro también se anunciaba para las fiestas de ese verano en Coruña ⁵²⁶; Gómez y Cancela añaden que: “anos máis tarde foi interpretada por *Chané* na Habana, e incluso a canta o orfeón do Centro Galego de Madrid, dirixido por Pascual Veiga” (2017: 153). No se conserva la música, y queda en el aire la pregunta de si pudo ser una réplica de Chané a la Marcha regional de Veiga en 1890 ⁵²⁷. Del mismo 1892 es la universal “Negra sombra” de Juan Montes sobre el poema de Rosalía de Castro. Aunque dista de ser un himno ni de pretenderlo, pasa por ser un icono vocal de la galleguidad, muy popular y apreciado ⁵²⁸.

En la estela de Veiga y Chané, Varela Silvari no tardó en componer su himno gallego, en 1893, sobre el poema “¡Galicia!” del prolífico Galo Salinas ⁵²⁹. Es una pieza para orfeón clásico *a capella*, con tenores primeros y segundos, y bajos. Varela introdujo marcados contrastes dinámicos, tresillos, cambios de tempo, ligaduras, fusas, repeticiones y bastantes cromatismos. Si a esto unimos una polifonía a tres partes, el resultado es un himno imposible para el canto colectivo, lo que explica que nunca fuese popular; de hecho no consta que llegara a ser estrenado. Carballo sostenía que este himno fue “felizmente esquecido [olvidado]” (1981: 427).

La de 1890 fue una década de fiebre himnaria, como estamos contemplando. Es bien posible que el imponente certamen de 1890 y la noticia de una Marcha gallega creada por Veiga y Pondal fueran el detonante. Con el cambio de siglo hubo una relativa tregua, pero aún en vida de Veiga, apareció un nuevo himno, resultante de una convocatoria del Círculo Católico de Obreros de Ferrol en 1904, bajo la denominación de Terceiro Certame Literario, Científico e Musical: “na parte musical, o tema de composición será ‘Himno á Galicia para masa coral, é instrumentado para orquesta, adaptado á la letra que va al fin de estas bases’” (Ferreiro y López-Acuña, 2007: 114). No consta el autor de la letra, cuyo primer verso se convertiría en el lema de la asociación regionalista Solidaridad Gallega, fundada en 1907: “Desperta Galicia”. Venció la partitura del compositor vasco Miguel Oñate, pero fue otra tentativa que concluyó en el olvido.

⁵²⁶ “Fiestas en La Coruña”. *Diario oficial de avisos de Madrid*, 25 de julio de 1892, p. 2-3.

⁵²⁷ También tras las huellas de Veiga parece situarse el origen de un segundo himno gallego de Chané, en 1907, cuando era inminente el estreno de *Os Pinos* en Cuba (se comenta más abajo).

⁵²⁸ En la actualidad se interpreta abreviado en prácticamente cualquier ceremonia luctuosa o minuto de silencio en Galicia.

⁵²⁹ Partitura en “O Himno Galego. Himnos Galegos” (1988).

En 1907, coincidiendo con que Veiga había fallecido y su himno se iba a estrenar de forma inminente en Cuba, hubo una avalancha de intentos alternativos. Uno fue el de Manuel Lugrís Freire, fiel discípulo de Pondal y futuro presidente de la Real Academia Galega, con el título *Adiante! Himno á Galicia* (Ferreiro y López-Acuña, 2007: 115). La letra refleja el contenido habitual de los himnos de Galicia, entre exaltadores y victimarios, pro-celtas y con ecos ossiánicos: “Nobre Galicia, terra sagrada, / Dos fortes celtas amante nai ... libremos un pobo opreso / Ô santo grito de libertá”. Del mismo año es un *Himno á Galicia* de Eugenio Carré Aldao, que recuerda en detalles al de Pondal, hablando de la “raza baruda” e invocando a la lucha en el final: “¡A loitar, e morrer ou triunfar!” (115-116). El ethos combativo de Pondal quizás esté también en otro himno de 1907, compuesto por Florencio Vaamonde Lores, miembro de la Real Academia Galega, en los versos: “Na man a espada, presta levemos, / Para cravala no usurpador” (116). También de 1907 es el himno presentado en Coruña del abogado y escritor Evaristo Martelo Paumán, miembro de la Cova Céltica. Lo publicó en 1919 en el folleto *Landras e baias*, con el título de “Himno militar gallego”, en apoyo al bando carlista (Carballo, 1981: 432); parece que solamente escribió la letra. Paralelamente, *El Regional* de Lugo calificaba a *Meus Amores* de José Baldomir como “el verdadero himno gallego”⁵³⁰; la letra vino de Salvador Golpe, y Baldomir fue otro asistente a la Cova Céltica. Cuando Chané visitó Coruña en agosto de 1907, fue entusiásticamente recibido, y se organizó en su honor un recital con discursos y banquete. El anónimo cronista de *A Nosa Terra* (probablemente Francisco Tettamancy) mencionaba que los orfeones allí reunidos “para honrar nuestra música. y nuestros maestros, entonaron juntos un himno á Galicia”⁵³¹. No hay forma de saber de qué himno se trató. Fue el 18 de agosto de 1907, en la Plaza de Toros coruñesa, con presidencia de Pardo Bazán. Sin embargo el *Diario de Pontevedra* se quejaba poco después (recogiendo una información de *La Voz de Galicia*) de que en la celebración faltó un himno de Galicia, apuntando a Chané y Curros como los llamados a realizarlo⁵³². Es evidente que *Os Pinos* no se tenía en cuenta como tal, poco antes de su estreno en Cuba. A su regreso a la isla, Chané compuso un nuevo himno, cuando era

⁵³⁰ *El Regional*, 11 de julio de 1907, p. 2.

⁵³¹ “Festival de música gallega”. *A Nosa Terra*, n. 4, 25 de agosto de 1907, p. 3-4 (4).

⁵³² “El himno de Galicia”. *Diario de Pontevedra*, 2 de septiembre de 1907, p. 2.

inminente el estreno de *Os Pinos*⁵³³. Pertenece a una pieza para orfeón en tres partes, titulada “Ei! Gallegos adiante. A primeira pedra. Himno”, con letra del poeta y emigrante en Cuba Nan de Allariz⁵³⁴. Se estrenó en La Habana poco antes que el de Veiga, e impulsado por la misma entidad:

O día 8 de decembro de 1907, en presenza de numerosas autoridades, o Gobernador de Cuba, Charles Magoon, daba por inaugurada a obra do Centro Galego da Habana. No acto o Orfeón Ecos de Galicia, dirixido por *Chané*, despois de interpretar a *Alborada gallega* de Pascual Veiga, estreou o *Himno Ei! Gallegos adiante*, con letra de *Nan de Allariz* ... Desde o primeiro compás, *Chané* imprime un marcado carácter marcial á obra, tratando de poner en consonancia a música co triunfal texto. (Gómez y Cancela, 2017: 164)

En 1913 ya se conocía el importante himno que Ramón Cabanillas compuso con música de Adolfo Campos para el movimiento Acción Gallega, y que lleva ese título. Fue utilizado “polas organizacións agraristas nas primeiras décadas do século XX ... O poema foi publicado en 1915, na sección ‘Da Terra asoballada’ de *Vento mareiro*, mais xa era coñecido en 1913, tanto o texto como a versión musical de Adolfo Campos López” (Ferreiro y López-Acuña, 2007: 118). El texto de Cabanillas posee un fuerte contenido soberanista, llamando a las armas a los hermanos gallegos para afrontar la opresión y esclavitud, alentando a derramar sangre: “Antes que ser escravos, / hirmáns, hirmáns gallegos! / que corra a sangre a regos / dend-a montana ó mar”.

No solo hubo numerosos intentos por ocupar el trono de himno oficial de Galicia; también se alzaron enérgicas protestas para desbancar a *Os Pinos* de la privilegiada posición una vez que se consolidó. 1920 contempló el ataque más furibundo conocido contra el himno gallego; constituyó el detonante de un debate que siempre había existido, pero que entonces se endureció notablemente, culminando en 1925. Provino del sacerdote e historiador gallego José Mouriño Estévez (bajo el seudónimo Marqués de Sabuz). Llamaba “D. Simplicio” y “vago” a Pondal, acusando a sus poemas de celtismo vulgar, de usar recursos literarios “insufribles” e “imperdonables”, y de “meternos los celtas hasta

⁵³³ Da la impresión de que hizo más este hecho por que Chané escribiera la obra que las peticiones de Fontenla Leal durante años. El plan de Fontenla había sido que Chané y Curros, ambos en Cuba, compusieran un himno gallego. Entre los dos artistas hubo desavenencias que frenaron la empresa, pero parece que fue más la reticencia de Curros que la del músico lo que impidió que la tentativa fructificase (Gómez y Cancela, 2017: 143).

⁵³⁴ Se han conservado letra y música, reproducidas en Gómez y Cancela (2017: 184-185).

en la mismísima sopa” (1920: 210). Atacaba especialmente el poema *Os Pinos*, un “monstruoso engendro”:

Sobre todas [sus obras] descuella la titulada *Os pinos*, un monstruoso engendro que ha tenido el alto honor de que Pascual Veiga lo pusiera en música y que los emigrantes cubanos lo canten como si fuera el himno regional de Galicia. En esa producción, o lo que sea, “el bardo” encárase con los pinos, escúchalos atentamente, oye su zumbar misterioso y se interroga, todo espantado: “¿Qué dicen los rumorosos en la costa verdegeante, al rayo trasparente de plácida luna”? Y “el bardo”, poniendo los ojos en blanco, se contesta con el siguiente apostrofe, digno de Macpherson: “Los buenos, ¡oh pinos!, los generosos entienden la voz vuestra y, cou arrobo, aplican el oído a vuestro ronco sonar”. Mas como “el bardo” no es de los imbéciles, de los mentecatos, duros y oscuros, que no comprenden el ronco sonar de los pinos, de ahí que, acto seguido y por arte de Morpejite, hada de la especial fabricación del Sr. D. Eduardo, la empresa ¿con quién?... Con el hogar de Breogán, la nación de Breogán, la región de Breogán, la grey de Breogán, o sea con Galicia y los gallegos, para que, farrucos, arremetan a dentelladas, mamporros y coces con un enemigo formidable, que no aparece por parte alguna en toda la composición. (211)

1925 fue un año muy intenso para la música en Galicia⁵³⁵. Jesús Bal y Gay había publicado el año anterior *Hacia el ballet gallego*, donde sometía a los coros gallegos a una fuerte revisión crítica que pareció abrir la caja de los truenos entre los músicos (epígrafe 4.2). Fue el año de la discusión sobre la morfología de la gaita en Galicia⁵³⁶, pero también un momento cenital en el debate sobre el himno, cuya legitimidad seguía siendo cuestionada por una parte sustantiva de la población gallega. Dentro de la diversidad de posturas, el galleguismo mayoritario insistía en validar *Os Pinos*:

Parecenos todo eso ganas de perdel-o tempo ou de lles inflar o fol aos que pretenden de cote desprestixiar canto con Galicia ou o que lle é mais querido se relaciona.

O Himno Galego que se adoutou, que se consagrou repetidas veces cō respecto do pobo enteiro que o escoita en pe e descuberto sempre que se canta ou que algunha música o executa, non pode ser mudado. (1925)

⁵³⁵ Respecto de este notable año, el propio Bal acuñó la idea de la “generación gallega de 1925”, que Fernández relaciona con la del 27 en España (Fernández García, 2005: 40-41).

⁵³⁶ Conocida como la “Cuestión de la gaita” (Campos, 2007: 183-185).

Poco después Varela Silvari publicó un ofensivo artículo contra el himno de Veiga y Pondal (1925a). Hay quien vio en el texto un desahogo ante el fracaso de su propio himno (con letra de Galo Salinas). Silvari arremetía sobre todo contra la parte musical, y aunque en la época el tono desabrido y las descalificaciones eran habituales, se desprende una desavenencia personal nacida en el pasado y más allá de la crítica objetiva ⁵³⁷:

No conozco *gráficamente* el mal llamado *Himno* musical gallego que por ahí se entona; pero me basta saber que canta pobre y tristemente, y que ateniéndonos a la técnica vigente, ni tiene carácter, valor, ni siquiera *intencionalidad* de himno ... El hecho de haberse cantado en la Habana por una entidad regional, que dió al mismo el título de *Himno* ... gallego, no tiene valor alguno. (1925a: 11)

Silvari consideraba que un himno necesitaba más personalidad:

El himno, a más de tener majestad, grandiosidad de concepto y canto de unción casi mística, ha de tener la característica técnica de entrada, ritmo adecuado, aire y condiciones de estilo: sobre todo habrá de ser realmente *himno* por su forma y estructura. ... La palabra *himno*, supone por si misma, solemnidad y grandeza. (11)

Finalmente Varela pasaba al insulto directo, calificando al himno de “llorón y ñoño a manera de salmo débilmente musitado, y de virilidad carente”. El Día de Galicia de 1925 el periodista Plácido Castro se sumó al debate suscribiendo las ideas de Varela aunque en otro tono: “es evidente que el himno actual no satisface al pueblo. No ha sido universalmente adoptado, y la presente discusión demuestra la necesidad de substituirlo” (Castro del Río, 1925: 12). Castro proponía adoptar alguna melodía popular celta, entendiendo que el temperamento gallego no encajaba bien con la seriedad y majestad de un himno convencional. En el mes de diciembre Varela Silvari insistió en el ataque; ahora lo calificaba de “mal llamado ‘Himno gallego’”. Y proseguía: “he oído íntegramente el ‘Himno’ y lo he estudiado: ojalá no lo hubiese hecho!!! Ese ‘Himno’ es uno de tantos públicos, manifiestos engaños, con que a diario, en uno u otro aspecto, socialmente, se nos pretende embelesar” (1925b). También fueron notorias las descalificaciones del periodista Francisco Portela Pérez, afirmando que *Os Pinos* no colmaba “as xustas aspiracións dunha rexión como a nosa, que conta na súa historia páxinas e feitos heroicos e valerosos”, y que le parecía “lánguido, apoucado, pouco valiente”. Portela pedía que fuese reemplazado por otro con “algo do grito guerreiro céltico, do aturuxo”, y sugería

⁵³⁷ Véase el epígrafe 4.5.

como textos apropiados *A xustiza pola man*, de Rosalía de Castro, *Esperta Galicia*, de Nóvoa Costoya, *A fouce do abó*, de Curros, *Camiño adiante*, de Ramón Cabanillas, y *A espada vingadora* de Aureliano Pereira (citado en Neira Vilas, 2012: 52). Avelino Rodríguez Díaz, otro participante en el debate, secundaba a Portela, calificaba a Pondal de pesimista, y a éste y Veiga de “vellos” (viejos), para terminar proponiendo el Himno de Riego como himno de Galicia (52⁵³⁸).

Hubo más detractores en prensa, y también algún partidario, como la periodista Mercedes Vieito, y con ardor Sinesio Fraga, ambos emigrados en Cuba. Da la impresión de que los gallego-cubanos defendieron *Os Pinos* más que los peninsulares, quizá porque les situaba como fundadores de la obra por el estreno. En efecto, en 1925 no todo fueron invectivas. El escritor e ideólogo Evaristo Correa se preguntaba “¿qué tiene esta música lenta, monótona, larga, que nos llena de escalofrío y de turbación?”, y terminaba afirmando: “estos versos están llenos de esperanza” (1925⁵³⁹). Como resultado de la controversia, hubo quien re-emprendió la tarea de componer nuevos himnos para Galicia, como los dos firmados por Roxelio Rodríguez en las páginas de *Vida Gallega*. El primero comienza con “Coroadada de vals e montañas”; y el segundo con “¡Terr’a Nosa! ¡Irmáus, adiante!” (Rodríguez Díaz, 1925: 11-12).

Al proclamarse la Segunda República en 1931, el compositor galleguista Gustavo Freire (1885 - 1948) compuso un himno a la Galicia republicana:

El *Himno á Galicia Republicana* (con letra y música del propio Freire Penelas) constituye un documento de indudable importancia dentro de la trayectoria de compromiso espiritual de la cultura gallega con las instancias más democráticas de la España de tiempos prebélicos. (Pardo, 2008: 57)

Freire fue secretario de la SGAE durante el franquismo, y probablemente hizo desaparecer la partitura ante el temor de un registro sorpresa por parte de Falange (133). La letra comenzaba con un verso muy pondaliano (“Xa chegaron os bos tempos”), y son patentes las esperanzas que su autor depositaba en el nuevo régimen. Este himno no se proponía suplantar al oficial: “o maestro Freire non quixo presentar a posibilidade de que o ‘Himno galego’ fose substituído ou esquecido en favor do seu. Unicamente quería trasladar a música o que consideraba a lexítima vontade popular da Galiza” (73). Rodríguez Fer menciona el himno gallego *Keltia* o *Celtia*, creado antes de o durante la

⁵³⁸ En la discusión también participaron Galo Salinas, Augusto de Paiva, Rodríguez Gil, y Solá Mestre.

⁵³⁹ En el capítulo I vimos un fragmento más amplio de este trabajo de Correa.

Segunda República por el grupo galleguista Ultreya (1996: 171-174), con letra de (probablemente) Filgueira Valverde, Fermín Bouza Brey y Alvaro de las Casas, y música de Antón Iglesias Vilarelle⁵⁴⁰. La letra, reproducida por muchos medios, canta que “Son sete as nacións celtas / fillas do Pai Breogán. / Miña Patria Galicia / ti es, e ti serás, / ... o máis quente fogar”.

Tras la guerra civil el sacerdote Luis María Fernández Espinosa quiso sustituir *Os Pinos*, afirmando que “el *Himno Gallego* es nuevo y pobre”. Proponía como idóneo la *Marcha de las Chirimías*, “por sus caracteres, antigüedad, melódica sencillez y virilidad” (1940: 85). Se trata de una apacible melodía tradicional utilizada en la catedral de Compostela durante el vuelo del botafumeiro, que el grupo Milladoiro recreó en su disco *Castellum Honesti* (Green Linnet Records, 1999). La iniciativa no prosperó, pero se inserta en un contexto de disputa que afectaba al propio himno español (epígrafe 1.4).

Durante el franquismo toda manifestación de signo localista fue rápidamente abortada, por lo que no hubo apenas actividad hímica, ni en Galicia ni en otras regiones españolas. *Os Pinos* se cantaba ocasionalmente pero desprovisto de carga política, como una canción gallega más. En el revolucionario 1968 la canción “We shall Overcome”—reconvertida en “Venceremos”—fue utilizada en Galicia a modo de himno contestatario. Los años de la transición política fueron muy dinámicos, y se generó una producción musical variada, incluyendo algún himno a la Galicia emergente que accedía al Estatuto, Parlamento y vida democrática. En su disco *Galicia Miña Nai dos Dous Mares* (Ariola, 1976), el cantante Juan Pardo puso música a “¡En Pé!”, el conocido poema de Ramón Cabanillas⁵⁴¹. El texto insta a los gallegos a que canten y griten, lo que en los años 70 encajaba bien con el sentir de la naciente democracia (“¡cantémo-lo dereito / á libre nova vida!”)⁵⁴². La canción se propuso como nuevo himno gallego, pero no fue Pardo quien lo sugirió, sino Raimundo García Rodríguez—”Borobó”—un histórico de las letras gallegas. Borobó decía coincidir con la crítica de Celso Emilio Ferreiro de que al himno de Pondal y Veiga le faltaba vigor. Todo esto no excluye que en la presentación del disco de Pardo en Santiago el 13 de noviembre de 1976 el público presente protestara el oportunismo del cantante. En Vigo el 30 de abril de 1977 se presentó el Partido Comunista de Galicia ya legalizado. Al inicio del acto un magnetófono emitió la Internacional en

⁵⁴⁰ Diéguez atribuye la letra a Filgueira y Claudio Losada (2003: 50). No hemos logrado localizar la música. Vilarelle como compositor y Filgueira como letrista colaboraron en varias ocasiones.

⁵⁴¹ En *Da terra asoballada* (1917).

⁵⁴² En 2001 Rogelio Groba realizó otra versión de este poema, con la voz del tenor Joaquín Pixán.

versión gallega. La grabación fue una iniciativa de Alonso Montero con el título de “A Nosa Internacional” y fue grabada con ayuda de un grupo de militantes el día anterior. Comenzaba con los versos: “Arriba os asoballados / En pé razón e corazón / Lostrega a nosa xusticia / Xuntos na revolución”⁵⁴³, mostrando la huella del marxismo político imperante entonces en la izquierda gallega (Campos, 2009). Tal vez siguiendo el ejemplo de Juan Pardo, Os Tamara compusieron un himno a Galicia poco después. El autor de la música fue Prudencio Romo, miembro fundador del grupo, sobre un poema de Francisco Añón (ca. 1861). Comienza con “Ai esperta adourada Galicia / Dese sono en que estás merguzada”. Se editó por primera vez en 1979⁵⁴⁴.

Más reciente es una musicación del poema *Os Pinos* diferente de las de Veiga, Gotós, Núñez y demás concursantes en 1890: la del religioso y compositor Antonio Celada, publicada en 1994 (165-170), dentro de un conjunto de armonizaciones de canciones populares gallegas. Celada compuso una pieza polifónica a cuatro partes, en 3/4, aire tranquilo, y tonalidad de La menor. Es una realización totalmente nueva y libre de *Os Pinos*, en la que los versos de Pondal suenan solemnes, místicos.

Finalmente, el grupo Siniestro Total compuso en 1986 un *Himno Galego* (así denominado en la portada de este single), titulado “Galicia gran carallo de sal”⁵⁴⁵. En el tono típicamente deconstructivo y provocador del grupo contra cualquier discurso oficial, se burla desde el título del galleguismo militante y sus proclamaciones, por ejemplo llamando “farrapo bicolor” a la bandera gallega. Es interesante el montaje del video oficial, basado en la rápida exposición de imágenes que desmienten toda posible grandeza de Galicia y sus símbolos.

En conjunto la suma de intentos por erigirse en himno de Galicia, así como de fulminar a *Os Pinos*, es elevada. Si al final fue la Marcha que en 1890 salió de las manos de Pondal y Veiga la que se impuso, se debió a sus méritos inherentes, a la personalidad de la letra y atractiva musicalidad de la partitura, con independencia de que viviera un prolongado letargo antes de ser coronada, y sus autores la ignorasen en buena medida. Especialmente Pascual Veiga tuvo otros problemas en que pensar.

⁵⁴³ Alonso Montero, “A Nosa Internacional” (fragmento). La secuencia del acto y letra completa del himno pueden consultarse en Alonso Montero (1978: 137-139). Véase Campos, 2009: 139-140.

⁵⁴⁴ *O'Enxebre Dos Tamara*, 1979.

⁵⁴⁵ La grabación tuvo lugar en los estudios del sello Baterías Taponadas, y se publicó con apoyo de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y la Xunta de Galicia. Siniestro Total empleó el sobrenombre ocasional de Os Cantores do Sil. Debe tenerse en cuenta la fecha (1986), dos años después de la oficialidad de *Os Pinos*. Véase el capítulo IV de Campos, 2009.

CAPÍTULO VII. VEIGA EN MADRID

Pascual Veiga vivió un calvario en Madrid a partir de su llegada en 1892, tras una mudanza previa de parte de la familia en 1888. Veiga llegó a la capital con el convencimiento de que iba a recibir una prestigiosa cátedra de canto y la aclamación nacional como héroe de la música. Sólo un año después era destinado a un parvulario, tenía una denuncia pendiente, el rechazo de la Academia de Bellas Artes y el profesorado del Conservatorio, y una serie creciente de deudas económicas. Inicialmente pudo ser un beneficiario del apoyo discreto pero firme de las élites políticas españolas en favor del folklore regional. En particular Veiga tuvo en el ministro de Fomento, Aureliano Linares, un valedor de lujo como brazo ejecutor de la estrategia política indicada.

La fecha en que se fue a vivir a Madrid aparece en muchas publicaciones como 1896, error sin paliativos que unas y otras fuentes se han copiado entre sí acríticamente. Tras cotejar una documentación variada, es posible fijarla con seguridad en febrero de 1892, tras una etapa en 1888 en que su esposa y su hijo Julio se instalaron allí por los estudios de violín del joven. Veiga había mantenido contactos musicales con Madrid desde al menos el inicio de la década de 1880, como evidencian la *Gaceta de Galicia*⁵⁴⁶ y el conflicto del Orfeón Galaico madrileño (véase el epígrafe 4.5). Pero en último término fue a raíz de la promulgación el 22 de enero de 1892 del Real Decreto que debía allanarle el acceso a la cátedra en el Conservatorio, cuando la familia Veiga Valenzano se instaló en Madrid. A las razones que se están contemplando para que los Veiga decidieran mudarse, debe añadirse la fascinación que ejercía la capital por su condición de epicentro académico y cultural:

Madrid significaba mucho más que privilegios económicos. Era la capital del Estado y, por serlo, era también la capital de un sistema educativo que, diseñado en la Ley de Instrucción Pública (Ley Moyano) de 1857 con criterios centralistas, gravitaba sobre las instituciones instaladas en la Villa y Corte. Madrid era la sede de la Universidad Central, y sólo en ella se cursaban a comienzos del siglo XX casi todas las carreras y todas las secciones de las licenciaturas oficiales del Estado, y el doctorado ... Esa exclusiva académica era sin duda una de las razones de la atracción centrípeta que ejerció la capital sobre alumnos y profesores en aquel tiempo ... En Madrid estaban además las

⁵⁴⁶ “Noticias de Galicia”. *Gaceta de Galicia*, 13 de enero de 1883, p. 3.

sedes de las Academias, las sociedades científicas, financieras, periodísticas y culturales de mayor proyección en el país, los Ministerios, el Parlamento y las agrupaciones políticas que tejían precisamente desde la capital sus poderosas redes clientelares. (Ruiz de Azua, 2001: 520)

Parece natural que los Veiga no se sintieran a gusto en Coruña, debido a las permanentes crisis relacionadas con el padre. Además, deseaban que Julio—el hijo que mostraba más talento musical—cursara estudios superiores. A esto se suma el extraordinario impacto del concurso internacional de orfeones organizado por la asociación El Gran Pensamiento en los Jardines del Buen Retiro en junio de 1887, donde venció El Eco dirigido por Chané⁵⁴⁷. Al año siguiente la mujer e hijo de Veiga alquilaron un piso en la Plaza de Oriente, mientras el compositor, con los demás hijos, permaneció en Coruña. En un interesante libro de recuerdos, el gallego Casto Blanco dejó información de Clotilde y Julio Veiga en aquella etapa, en la que se alojó en su casa:

Julio estudiaba último año de violín en el Conservatorio. Vivía con su madre, la señora doña Clotilde Valenzano, en el número 8 de la Plaza de Oriente. Allí fui yo a parar, a vivir con ellos en familia: Julio fué para mí un buen hermano, y doña Clotilde hacía con ambos el papel de una madre cariñosa. ... Era un prodigio en el violín, y sin disputa el más aventajado alumno del Conservatorio. Componía hermosa música ... y era el orgullo de sus profesores. Además dibujaba muy bien, pintaba acuarelas preciosas, escribía versos, y hasta publicaba notables artículos de crítica musical en las revistas de Arte. Y, a todo esto, sólo tenía 19 años. (1919: 4⁵⁴⁸)

En la capital, Julio se examinó de los nueve cursos de violín en un solo día⁵⁴⁹. Aquello despertó la admiración de Monasterio, quien llegó a prestarle un violín Stradivarius. Julio también se adentró pronto en el campo de la crítica musical⁵⁵⁰.

⁵⁴⁷ En estos años los orfeones gallegos obtuvieron un notable reconocimiento en certámenes estatales, especialmente El Eco de Coruña: en Madrid en 1887, 1888 (también en Barcelona) y 1892.

⁵⁴⁸ Este libro de Blanco sobre el poeta José María Gabriel y Galán narra su juventud en Madrid en casa de los Veiga. Los tres jóvenes—Gabriel y Galán, Veiga y Blanco—eran íntimos amigos. Casto Blanco Cabeza (1869 - 1955) sería más adelante pedagogo y profesor de Matemáticas de la Escuela Normal de Santiago de Compostela, y uno de los fundadores de la Irmandade da Fala en Santiago.

⁵⁴⁹ El 8 de junio de 1889; más datos en el libro de Blanco y *El Lucense*, 11 de junio de 1889, p. 2. Véase también Estrada (1930: 128).

⁵⁵⁰ Desde las páginas de la *Ilustración Musical Hispano-Americana* (asiduamente entre 1893 y 1894) y alguna otra revista especializada. Asimismo compuso música, como la romanza *Al Caer la Tarde*, para voz y piano (dato de la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, n. 134, 15 de agosto de 1893, p. 1). Cora cita *Al vuelo* (vales para piano), y *¡Fatalidad!* (melodía para voz y piano; 2002: 69). En sus artículos Julio defendía la originalidad y belleza de la música gallega, destacando la *Alborada* “del Clavé gallego” (así

Su madre, Clotilde Valenzano García, no ha recibido prácticamente una línea de atención por parte de los estudiosos de su marido. Debía ser una mujer de gusto y con vocación hacia la música, quizá heredada de su padre ⁵⁵¹ y refrendada por el matrimonio con Veiga, visible en la afición a la ópera y otros detalles. Madrid debió atraerla, con su bullicio, teatros y realeza. Blanco nos ha dejado el retrato de la esposa de Veiga más amplio que conocemos:

Hija de artistas oriundos de Italia, esposa del famoso compositor don Pascual Veiga, autor de *La Alborada*, relacionada de antiguo con buenos músicos y literatos, como el célebre maestro Monasterio y el escritor Fernández Bremón; aquella señora bondadosa, culta y finísima, reflejaba sobre nosotros su gran sentido artístico, y nos avivaba en esa devoción que suelen tener los jóvenes hacia los grandes genios. ... Doña Clotilde, apasionadísima de la ópera, me servía de Mentor cuando íbamos al Real; nos llevaba a Palacio cuando había Capilla pública. (1919: 4-5)

Más adelante añadía:

La bondad y cultura de esta señora y de su hijo, fueron circunstancias favorables para hacer más dichosa mi primera estancia en Madrid. Doña Clotilde, siempre amable conmigo, me cuidaba como a su propio hijo; su repertorio culinario era delicado, y su conversación, siempre entretenida, era el mejor postre de nuestra sobremesa. (19)

Clotilde falleció al mes de morir su marido y dos meses después de morir su hijo Julio; quizá acusó fatalmente estos dos golpes consecutivos (véase el epígrafe 7.4).

Respecto de las viviendas que ocuparon los Veiga en Madrid, constan hasta tres diferentes ⁵⁵². El piso de la Plaza de Oriente, frente al Palacio Real, pertenecía a un portal de rentas altas, con un promedio de unas 60/100 pesetas/mes el alquiler. Si además Clotilde solía ir a la ópera llevando a los dos muchachos (como señalaba Casto Blanco), es que el dinero no les faltaba en aquellos años. El de la calle Bailén era un portal

nombraba a su padre en la *Ilustración musical hispano-americana*, 30 de junio de 1894, p. 2-3). No llegó a triunfar plenamente en la escena musical, y su carrera se malogró pronto, pues falleció en Burgos en 1906.

⁵⁵¹ Matías Valenzano, contrabajista y lutier de origen italiano.

⁵⁵² Tras consultar diversas fuentes y en particular los padrones municipales del Archivo de la Villa de Madrid entre 1890 y 1920, junto con el amplio informe oficial a raíz de la solicitud de pensión de orfandad en 1907 por parte de las hijas tras la muerte de los padres en 1906 (AGACP), se localizan tres pisos donde habría vivido la familia Veiga, parcialmente o al completo. El primero fue en la Plaza de Oriente nº 8 (Blanco, 1919). En 1893 hay una referencia a que Pascual Veiga residía en la calle de Bailén nº 24 (véase más abajo). Finalmente los Veiga se instalaron en Marqués de Urquijo nº 2, alrededor del año 1900. En los padrones municipales solamente aparecen en la última vivienda, no en las dos anteriores, lo cual es bien posible porque los padrones se realizaban cada cinco años, y tenían un margen de error grande.

igualmente de nivel alto, en el distrito de Latina, barrio de Don Pedro, con alquileres cercanos a 100 pesetas/mes. Entre los inquilinos había periodistas, industriales, militares y abogados. En cambio, en Marqués de Urquijo la familia vivió en una “casita humilde”, como decía Canitrot (1906. Figura 28). Aparte de las persistentes deudas, la razón más lógica de esta mudanza es el recorte de sueldo en 1900 a dos tercios, por la excedencia médica (epígrafe 7.4). Aunque actualmente forma parte de un barrio residencial de nivel medio-alto, hace un siglo el edificio pertenecía a una barriada en las afueras de Madrid, con muchas casas-corrals para emigrantes de provincia que llegaban a la capital. De todos modos no hay signos de que la familia pasara verdadera necesidad.



Figura 28. Madrid, calle de Marqués de Urquijo, 2. La familia Veiga ocupó el tercer piso izquierda, en chaflán. Se distingue la placa conmemorativa en el primer piso (Figura 39). Foto J. Campos, noviembre de 2019.

Pascual Veiga tuvo un comienzo ilusionado y participativo en Madrid, donde iniciaba una nueva etapa de su vida. Tenía ya cincuenta años, pero era el autor de la célebre *Alborada*, había regresado en triunfo de París en 1889, y fue largamente ovacionado en el certamen de Coruña en 1890. Además, era un músico popular, como se comprueba en una masiva fiesta gallega que se celebró en las afueras de Madrid en abril de 1893, en la que los asistentes “frente á la Estación del Norte ... cantaron

orfeónicamente, para despedirse, las más celebradas composiciones del maestro Veiga” (González, 1893: 7). Otra muestra del prometedor arranque de Veiga en la capital es el concierto que dio para la familia real en palacio. Pese a que ya había sufrido el descalabro profesional del Conservatorio, entre otros problemas, el hecho indica que se valoraban sus logros, al margen de que la invitación pudo formar parte del respaldo de la corona al folklore periférico (véase el siguiente epígrafe). Veiga y su Orfeón Matritense cantaron en el Palacio Real el 24 de junio de 1894. Reinaba como regente María Cristina de Habsburgo-Lorena, al ser Alfonso XIII menor de edad:

El “Orfeón Matritense”, que dirige el maestro Veiga, dio anoche un concierto en el Salón de tapices de Palacio, ante la Real Familia.

Los orfeonistas cantaron magistralmente delante de S.M. la *Serenata*, de Tintoré; el *Regreso á la patria*, de Monasterio, y la inspirada y popularísima *Alborada*, de Veiga.

S. M. la Reina oyó con mucho agrado estas canciones y alabó el gusto con que fueron ejecutadas por aquella masa coral ⁵⁵³.

Esos mismos días Julio Veiga publicaba un artículo de cierta extensión en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, la revista quincenal barcelonesa que dirigía Felipe Pedrell; describía los cantos gallegos, y destacaba la labor de su padre a quien atribuía el éxito de aquéllos (Veiga Valenzano, 1894). El 12 de abril de 1896 Julio se unió como violinista al concierto debut de su padre dirigiendo el coro del Centro Gallego de Madrid. Fueron acogidos con entusiasmo, y una reseña de *El País* al día siguiente señalaba que el público “llegó al delirio” con la *Alborada*. En junio, Pascual Veiga dirigió al Orfeón del Centro Gallego en el “festival galaico del teatro de la Zarzuela”, en el que también participó el célebre gaitero de Ventosela, Xan Míguez González ⁵⁵⁴. Son signos del éxito y empuje que los Veiga tuvieron en el arranque de la etapa madrileña, a pesar de los problemas y de que 1896 parece marcar el inicio del aislamiento final de Pascual Veiga (epígrafe 7.3).

7.1 El respaldo institucional

El apoyo que Pascual Veiga recibió en Madrid del ministro de Fomento, el santiagués Aureliano Linares Rivas, fue absoluto y con ciertos riesgos para el propio

⁵⁵³ “Noticias generales”. *La Época*, 25 de junio de 1894, p. 3.

⁵⁵⁴ “La escuadra francesa”. *Diario oficial de avisos de Madrid*, 22 de junio de 1896, p. 3.

político⁵⁵⁵. En agosto de 1891 Veiga permanecía en Galicia formando un Orfeón Coruñés nº 5 para actuar en Madrid en el centenario del descubrimiento de Colón⁵⁵⁶; pocos meses después viajaba a la capital para ser nombrado catedrático del Conservatorio, merced a un Real Decreto que Linares promulgó apenas tomó posesión de su Ministerio. Parece fuera de duda su admiración personal de éste por Veiga, que ya manifestó en años anteriores. Sin embargo, en este estudio vamos a aventurar la hipótesis de que actuase de acuerdo con la élite política española. Ésta debía simpatizar con la figura de Veiga ya que Francia era el eterno rival y a la vez el faro cultural de Europa, y Veiga había obtenido en apariencia un resonante triunfo allí. Además se instalaba en Madrid, dejando de lado el movimiento regionalista, que tantos adeptos ganaba en esos años en Cataluña, País Vasco y Galicia, amenazando la unidad nacional. Absorbiendo el folklore periférico se contaba con reforzar en alguna medida la españolidad⁵⁵⁷. Cabe aducir una razón puramente económica, puesto que:

para compensar su decadencia como potencia mundial, España se convertiría en destino turístico a lo largo del siglo XIX. Ya a finales de dicho siglo la música flamenca emergería como un género popular para entretener a los extranjeros en los cafés. (Riley y Smith, 2021: 212)

Así, podría suceder que Linares Rivas fuese más el ejecutor que el cerebro de la “operación Veiga”, aunque se significó de más formas en la labor de promoción regionalista⁵⁵⁸.

Entre los precedentes del interés real por la cultura regional, la visita de Isabel II a mediados del siglo XIX a diversas regiones españolas respondió a una política de

⁵⁵⁵ Da la impresión de que, para Linares, imponer a Veiga en el centro llegó a ser una cuestión personal, a juzgar por su respuesta a la RABA sobre los méritos de Veiga para ser profesor del Conservatorio (véase el epígrafe 7.2). La relación positiva entre ambos gallegos debió perdurar: Linares Rivas retomó en 1895 la cartera de Fomento, siendo presidente del gobierno Cánovas, y en 1897 comunicó cortésmente al músico una concesión (el 19 de julio; ARAG-PV, C-227-43-); la fecha permite suponer que concernía al quinquenio, y que Veiga seguía recurriendo a Linares para sus gestiones. El quinquenio fue sancionado oficialmente el 1 de julio de 1898.

⁵⁵⁶ “Noticias”. *Gaceta de Galicia*, 8 de agosto de 1891, p. 2.

⁵⁵⁷ Por añadidura, el infante don Carlos era de ideas regionalistas, por oposición al secular centralismo de la corona española, e interesaba neutralizar toda tendencia que pudiera reforzar al carlismo.

⁵⁵⁸ Aureliano Linares Rivas no careció de cintura política. Había sido diputado en las Cortes de 1872, y se distinguió por su ideología progresista y por la vehemencia oratoria. Sagasta le confió la cartera de Gracia y Justicia en 1883. Tras un revés electoral, Linares abandonó el liberalismo e ingresó en el partido conservador. Fue diputado nuevamente en 1891, momento en que Cánovas, a raíz de una crisis parcial en su Gobierno, le nombró ministro de Fomento. De ahí su posición favorable para interceder por Veiga en su asalto a Madrid. Linares fue ministro de Fomento entre el 23 de noviembre de 1891 y el 11 de diciembre de 1892; volvería a serlo en 1895. También fue presidente del Consejo de Estado, senador vitalicio y académico de Ciencias Morales y Políticas.

acercamiento al pueblo de la corona, que adolecía de mala imagen por la inmoralidad de la monarca y desaciertos e inestabilidad de los gobernantes (Barral, 2012; Pardo de Neyra, 2017). Fue un preludio de las políticas de respaldo al regionalismo que coincidieron con los años de mayor actividad de Veiga y auge del movimiento orfeonístico.

En diciembre de 1888 El Eco de Chané regresó victorioso de Barcelona. Al parar en Madrid, aparte de caluroso recibimiento de los gallegos allí residentes, la infanta Isabel hizo acto de presencia y les entregó un estandarte. Eugenio Montero Ríos, compostelano de nacimiento y entonces presidente del Tribunal Supremo, también fue a la estación de tren a aplaudir a los cantantes.

Al regresar [de Barcelona] “El Eco” y pasar por Madrid, se le hizo en la Corte un entusiasta recibimiento por los gallegos, calculándose que en el andén de la estación había más de cuatro mil personas. ... continuando las ovaciones durante la permanencia en la Corte, siendo honrado Chané con el título de socio de mérito de la “Sociedad musical”, mereciendo la distinción de que la Infanta Isabel le felicitase por su triunfo, además de obsequiarle con un hermoso estandarte y varias coronas. En el concierto celebrado en el “Salón Romero”, tomaron también parte los jóvenes coruñeses Berea y Gaos, que fueron muy aplaudidos. (Estrada, 1930: 129)

En la Exposición de París, 1889, la atención de las élites hacia la cultura popular fue visible, en el caso francés como parte de la fascinación por lo exótico que vimos en el capítulo V. Pero por parte española también había interés. El Eco dirigido por Chané dio dos conciertos los días 12 y 13 de septiembre en el Cirque d’Hiver:

a los que asistieron representantes de la prensa, embajadores y notables personalidades. El orfeón formó parte de una numerosa comisión de españoles -entre los que se encontraban diputados provinciales, representantes del Ayuntamiento de Barcelona y otras personalidades- que asistieron a una recepción en el Hôtel de Ville. (Cancela, 2020, vol. I: 131)

Poco después tuvo lugar un suceso significativo. Chané y su orfeón abandonaron Francia, y el 17 y 18 de septiembre de 1889 dieron sendos conciertos en el Teatro Principal y el Palacio de Ayete de San Sebastián ⁵⁵⁹. Al primero asistieron Práxedes Mateo Sagasta (entonces presidente del gobierno) acompañado de algunos ministros, el Duque de Medina Sidonia, el diputado Pardo Belmonte, y otras personalidades destacadas—como Tomás Bretón. Al segundo concierto asistió la reina regente, quien felicitó personalmente

⁵⁵⁹ *Gaceta de Galicia*, 19 de septiembre de 1889, p. 3.

a los músicos, que fueron largamente ovacionados y recibieron importantes regalos y agasajos ⁵⁶⁰. De regreso a Coruña, el 23 de septiembre dieron en León un nuevo recital; en la cena de homenaje los acompañaron el gobernador provincial y restantes autoridades locales ⁵⁶¹.

Desde los tiempos de Alfonso X nunca la música gallega había despertado tanto interés en la élite nacional. Y es que a partir de aproximadamente 1887, de forma súbita, los orfeones gallegos ascendieron en la escala social. Si la tesis explicativa que proponemos es correcta, detrás de estos gestos subyacía una estrategia cultural por parte del Estado español consistente en neutralizar el potencial regionalista-separatista—que tanto había crecido a raíz de la Restauración—mediante el apoyo a e integración de estos populares coros, que además estaban triunfando en capitales importantes. Por ejemplo, la victoria de Veiga en París abría la puerta a promover una nueva imagen de España precisamente en el país de los autores de *Carmen*. Esta política se sumaría a la iniciada por Isabel II dentro del proceso de “nacionalización en España”, para consolidar un Estado liberal moderno y estable, y tuvo un amplio campo de aplicación (Barral, 2012: 386). Es interesante el concepto de “official nationalism” que aplica Domínguez a la Exposición Universal de Barcelona en 1888 respecto del renacimiento (*renaixença*) de la literatura catalana, que como la gallega para Galicia fue el fundamento del regionalismo catalán (2018). Marcelino Menéndez Pelayo fue posiblemente el principal diseñador de estas estrategias unificadoras, el artífice intelectual de la construcción y expansión del nacionalismo español ⁵⁶².

En Madrid se buscaba sustituir el flamenco por un folklore más elegante y mejor estimado. No era sólo la corona, sino la nueva burguesía empresarial la que deseaba desmarcarse de las clases bajas—uno de los objetivos del ensanche madrileño al establecer límites entre barrios nobles y bajos: “in Madrid ... the middle classes based their presumption of cultural superiority on the rejection, marginalization, and persecution of styles and musical practices they deemed inferior, such as flamenco and

⁵⁶⁰ “El Eco”. *El Correo gallego*, 20 de septiembre de 1889, p. 2. Gómez y Cancela, 2017: 59-60.

⁵⁶¹ *Diario de Avisos de La Coruña*, 24 de septiembre de 1889, p. 2. Un apunte del siglo XX: en su viaje a Galicia, el 2 de julio de 1914 la infanta Isabel de Borbón visitó Mondoñedo acompañada de una importante comitiva en representación de la casa real. El Orfeón Veiga les obsequió con un recital en el Palacio Episcopal, con presencia del nuncio monseñor Ragonesi (García y García, 2002: 70).

⁵⁶² Las monarquías siempre han sido proclives al reconocimiento de artistas célebres y trato con ellos, pero en el siglo XIX invitar a un coro amateur al Palacio Real, al Palacio de Ayete y a la residencia del presidente del Gobierno—como al gaitero Ventosela a la Zarzuela—se salía de lo común. No obstante la hipótesis aquí expuesta requiere más investigación.

the music of organ grinders” (Llano, 2018: 5). En un Madrid que crecía a gran velocidad por el éxodo rural, el flamenco se hizo omnipresente; llegó a ser calificado de “plaga, epidemia, gen mórbido, ... calamidad nacional, ... gusto plebeyo, ... y provocador del envilecimiento de la sociedad” (22). En 1889 *La Ilustración Católica* afirmaba que debido al flamenco el enano de la Venta había sustituido a don Quijote ⁵⁶³.

En suma, en plena extinción del imperio colonial y aguda crisis política y económica—con el telón de fondo de las guerras carlistas y las revueltas obreras—se quería regenerar España incluyendo una resignificación de la cultura popular, con acercamiento a un folklore cultificado integrador y a corrientes como el costumbrismo. El resultado fue de una gran fertilidad creativa en todas las artes, incluyendo algunos de los autores y vanguardias más notables de aquella generación:

For all its social and political problems, the so-called Restoration is often hailed as one of the most creative periods in the history of Spain, as it was the context in which the literature of Federico Garcia Lorca and Benito Pérez Galdós, the music of Manuel de Falla, and the art of Ignacio Zuloaga and Joaquín Sorolla were produced ... This period also witnessed the expansion of popular culture, which started to display *costumbrismo* features, that is, a picturesque and somewhat idealized blend of folkloric and popular traditions. (Llano, 2018: 20)

Aunque las grandes figuras no eran de Galicia, lo gallego ascendió enteros en el panorama nacional, en buena medida por la popularidad y prestigio de los orfeones, con la *Alborada de Veiga* como punta de lanza. El periplo madrileño de El Eco, dirigido por Chané es la muestra más palpable. Participó en el certamen del 28 de octubre de 1892, y en los días siguientes:

El orfeón fue requerido para realizar conciertos en el diario *La Correspondencia de España*, en el Salón Romero, el Circo de Parish o en el Teatro Real ... También fueron invitados a cantar en casa del presidente del Consejo de Ministros, Antonio Cánovas del Castillo; y en la residencia de Emilia Pardo Bazán. (Cancela, 2020, vol. I: 135)

⁵⁶³ 25 de julio de 1889, p. 2. El motivo proviene de Juan Eugenio Hartzenbusch sobre un relato popular, en que un enano escondido en una venta presume a gritos de ser un matón, hasta que un día lo descubren y recibe una paliza. *La Ilustración Católica* fue un semanario madrileño católico-moralista enfrentado al flamenco. La capital tenía múltiples atractivos, pero también problemas de marginalidad, que las autoridades relacionaban con el flamenco: “late nineteenth-century and early twentieth-century Madrid was plagued by social problems provoked by population growth and economic change, such as crime, poverty, epidemics, and violence” (Llano, 2018: 1).

La moda de los coros gallegos fue imparable, llevando a estos grupos a codearse con la alta sociedad y cantar en las mejores salas. Fue en estas fechas cuando tuvo lugar el memorable abrazo entre Veiga y Chané (descrito en el epígrafe 4.8), haciendo patente que el momento era especial; jamás en Coruña sucedió algo parecido.

En cuanto a Linares Rivas, no se limitó a apadrinar a Veiga. Fue por iniciativa suya, como ministro de Fomento, que en 1892 se restableciesen “las clases de música y canto en la Escuela de Bellas Artes de A Coruña” (137; epígrafe 4.3). También impulsó a Chané y en general a los artistas gallegos. El Eco cantó en su vivienda privada en Madrid, homenajeándole con una serenata. Fue el 30 de octubre de 1892, en la calle (hoy plaza) de las Salesas, nº 4. En el brindis:

Prometió restablecer en la Escuela de Bellas Artes de [Coruña] la cátedra de música y canto que ha sido cerrada por economías y dijo que el Sr. Chané era el que estaba indicado, con mejores méritos que nadie, para ser nombrado profesor de dichas clases. El Sr. Linares terminó su discurso indicando la conveniencia de que el orfeón “El Eco” hiciese una expedición a Chicago en el año próximo.⁵⁶⁴

El 5 de noviembre El Eco dio uno de sus más memorables recitales en la capital. Fue en el Teatro Príncipe Alfonso, una sala de ópera, y acudió el Madrid más selecto: “el interés que *El Eco* despierta ... revelábase allí bien claramente en el gran número de maestros y *dilettanti*, de académicos y representantes de todas las clases sociales, que acudían a aplaudir a los jóvenes artistas gallegos”⁵⁶⁵. No hay duda de que había fiebre orfeónica, y escorada hacia Galicia (con o sin estrategia de Estado⁵⁶⁶). En la nube que debió vivir el coro se sucedieron los eventos al más alto nivel, incluyendo cantar en el Teatro Real: “estaba allí la familia real en un palco; en otro, destacaba la cara aterradora del insigne Cánovas; todo el Gobierno, toda la aristocracia. Aquello era un mundo deslumbrador” (Faginas, 1912). Esta re-orientación de las preferencias musicales de la alta sociedad conllevaba implícitamente una nueva percepción de Galicia:

La “moda gallega” ... inundaba la capital, donde el elevado número de personajes influyentes de origen gallego residentes en Madrid -como el ... periodista Alfredo Vicenti (quien utilizó el periódico que dirigía como

⁵⁶⁴ “‘El Eco’ en su expedición artística”. *El Telegrama*, 31 de octubre de 1892, p. 2.

⁵⁶⁵ “En el Príncipe Alfonso. Concierto vocal e instrumental por el Orfeón Coruñés”. *El País*, 6 de noviembre de 1892, p. 2.

⁵⁶⁶ No se deben ignorar los méritos puramente musicales, y es que El Eco debió alcanzar a esas alturas de su existencia un nivel realmente alto.

instrumento propagandístico de la cultura gallega [*El Liberal*]), la literata Emilia Pardo Bazán o el músico, compositor y crítico musical Varela Silvarituvieron un papel fundamental. (Rodríguez Lorenzo, 2018: 547 ⁵⁶⁷)

El 8 de noviembre de 1892, El Eco fue invitado a la mansión del presidente Antonio Cánovas del Castillo, “la huerta” ⁵⁶⁸. La crónica anónima de *La Voz de Galicia* enfatizaba efusivamente los detalles más halagüeños de la jornada, hablando de una “extraordinaria magnificencia” y “brillante concurrencia”.

El Sr. Cánovas llevando del brazo a una elegante dama, se presentó en el semicírculo formado por dos orfeonistas y felicitó al director, Sr. Chané y sus discípulos, alentándoles a proseguir en su brillante carrera artística, lo mismo hicieron el Sr. Marqués de San Rafael y algunos otros personajes.

A petición de la Condesa de Osuna, una de las mujeres más inteligentes en el arte musical que existe en España, cantaron seguidamente el delicadísimo *Minuetto* de Boccherini y la *Alborada* de Veiga, que entusiasmaron a los circunstantes, más, si cabe, de lo que ya estaban. ⁵⁶⁹

No obstante Fritz—acompañante del El Eco en aquella ocasión—dejó una narración menos complaciente de la velada. Fritz (Miguelés) señalaba que el coro no recibió un trato excepcional, pero lo peor fue la indiferencia de los asistentes ante la música:

La concurrencia que poblaba la aristocrática morada, prestó poquísima atención a nuestra gente ... señalando entre ellos, los ministros de la Gobernación y Fomento. Éste [Linares Rivas] limitóse a enviar recado de que podíamos retirarnos cuando lo considerásemos oportuno. (12 de noviembre de 1892)

Fritz remataba desencantado que “se nos acogió como una banda de bohemios”. Por su parte Faginas, en sus memorias, dejó constancia de la actitud de Cánovas una vez sobrepasada la etiqueta inicial y cuando empezaron a cantar:

Pero quiso la suerte que murmurásemos como ángeles el *minuetto* de Boccherini, y que D. Antonio Cánovas penetrase en la rueda y mirando con aquella su impertinencia característica a los que tenía más cerca, preguntase

⁵⁶⁷ En medio de esta corriente Veiga seguía siendo una referencia. Por ejemplo, el 22 de noviembre de 1904 se estrenó una breve comedia de Fernando Calderón titulada *La Alborada*, de tema gallego aunque banal (*El Globo*, 22 de noviembre de 1904, p. 2).

⁵⁶⁸ Así se solía denominar a la residencia de Cánovas, un magnífico palacio en las afueras de Madrid entre las calles de Serrano y Paseo de la Castellana, actualmente sede de la embajada de los Estados Unidos en España.

⁵⁶⁹ “El orfeón El Eco”. *La Voz de Galicia*, 11 de noviembre de 1892, p. 2.

qué era “aquello”. D. Antonio no estaba muy fuerte en ruidos musicales.
(1912)

Se puede concluir que, al menos en esta velada, la música del grupo gallego no despertaba verdadero interés en la aristocracia y ministros presentes, que probablemente acudían porque era la casa de Cánovas, quien tampoco desentonó de la mayoría. Faginas aportaba una importante referencia:

Después de esta inolvidable fiesta en que los orfeonistas vieron de cerca al gran mundo [en la residencia de Cánovas], nos deparó otra no menos espléndida la ilustre coruñesa doña Emilia Pardo Bazán. Aquella noche ... nos escoltaron hasta la calle Ancha de San Bernardo, todos los panaderos, barrenderos, carboneros, carretoneros, serenos y aguadores paisanos nuestros, que en Madrid nutren estos oficios. (1912)

Y es que los gallegos en la capital seguían ocupando los niveles más bajos de la pirámide social, desempeñando los oficios más humildes y siendo objeto de frecuentes burlas, hasta el punto de que llamar a alguien “gallego” era un insulto inaceptable (Campos, 2007: 87⁵⁷⁰). Por eso contrasta tanto la deferencia de la cúpula madrileña.

También hay casos que apuntan a una especial atención hacia la música catalana. La ópera del compositor ilerdense Enrique Granados *María del Carmen* (1898)—cuya acción transcurre en Murcia—se estrenó en Madrid con notable éxito, y el músico fue condecorado poco después por la reina con la cruz de Carlos III⁵⁷¹. Para la ópera el galardón fue doble: “el libro [libreto] es el del drama de Feliú y Codina [periodista barcelonés], que obtuvo el premio de la Real Academia Española”⁵⁷². De este modo se celebraba una creación de raíz catalana integrada en la nación común a través de la música. El violoncelista Pablo Casals recibió dos semanas más tarde un espléndido regalo de la reina regente; fue el 21 de noviembre de 1898, en el Palacio Real:

⁵⁷⁰ En una crónica de 1892 sobre el orfeón coruñés que Veiga había dejado en 1890 se leía: “del mismo modo que en Andalucía es *montañés* todo aquel que tiene una tienda de vinos y comidas, en Andalucía y en Castilla son ó eran gallegos los que manejan una escoba en la vía pública ó llevan una cuba al hombro” (“El orfeón de La Coruña”. *La Correspondencia de España*, 5 de noviembre de 1892, p. 2).

⁵⁷¹ El estreno madrileño tuvo lugar en el teatro Parish el 11 de noviembre de 1898, bajo la dirección del propio Granados. En Barcelona la obra despertó reacciones divididas (Hess, 1991: 13).

⁵⁷² *El Globo*, 8 de noviembre de 1898, p. 2. Como veíamos en el epígrafe 4.4, Granados apoyó al Orfeo Català (fundado en 1891), pero nunca se apartó de un catalanismo panhispánico integrador, como prueban los títulos y orientación de sus obras, así como la investigación musicológica que llevó a cabo siguiendo a su maestro Felipe Pedrell, otro músico y musicólogo catalán con una profunda conciencia de la españolidad. Adicionalmente, en 1896 Pedrell fue nombrado catedrático de conjunto vocal del Conservatorio de Madrid, e ingresó en la Academia de Bellas Artes. Véase Gallego (2019).

Ayer tarde, á las seis, fué á Palacio, llamado por S. M. la Reina Regente, el eminente violoncellista catalán Sr. D. Pablo Casals. También asistió el maestro Granados. El Sr. Casals, acompañado por el maestro Granados, ejecutó varias piezas de concierto, que fueron escuchadas con entusiasmo por S. M. la Reina, princesa de Asturias, infanta María Teresa, infanta Isabel é importantes personalidades de Palacio. S. M. la Reina regaló al Sr. Casals, en prueba de admiración, un magnífico violoncello Guarnerius ⁵⁷³.

En este contexto y pese a las contradicciones y vaivenes ocasionales, a finales del siglo XIX los gallegos (un joven Aurelio Ribalta en este caso) eran conscientes de estar ante una involución histórica en la percepción de su cultura fuera de Galicia, una balsámica restitución tras largos siglos de menosprecio y desafecto:

Quando un director como Chané logra tener pendientes de su batuta a los madrileños que le aplauden entusiasmados, bien puede decirse que contribuye por modo eminente y meritísimo a la dignificación de un país que aspira a su rehabilitación después de haberse visto por todos desconocido y por muchos ultrajado ... Estas peregrinaciones artísticas son hoy lo que eran en otros tiempos las conquistas militares. (1892)

Los éxitos, en efecto, levantaron la moral de los gallegos. Se vivían con pasión y sus protagonistas alcanzaban el estatus de héroes. La siguiente descripción de la llegada de El Eco en Coruña, el 10 de noviembre de 1892, tras regresar de Madrid, es elocuente:

En varios puntos del trayecto el orfeón tuvo que detenerse para esperar que cesaran los torrentes de flores, mirtos y versos que a su paso se arrojaban.

Donde el delirio llegó al paroxismo ha sido frente al edificio de la Reunión de Artesanos. Allí, cogidos los orfeonistas, entre dos fuegos, sepultados por un diluvio de coronas que desde los balcones del banquero Sr. Marchesi Dalmau y los del citado círculo de recreo se les arrojaron, los vivas se repitieron ensordecedores y las salvas de aplausos atronaron toda la calle Real.

⁵⁷⁴

⁵⁷³ “El Sr. Casals en Palacio”. *El Globo*, 22 de noviembre de 1898, p. 3. Otro gesto de deferencia real hacia Granados tuvo lugar a su muerte en 1916: “the Spanish king Alfonso XIII took up a collection to benefit the Granados children, and proceeds from several memorial concerts also helped ease their plight (Hess, 1991: 33). Reiteramos que la política de la monarquía española en favor de determinados artistas y géneros regionales en el cambio de siglo constituye una interpretación no completamente demostrable a fecha de hoy, y que requiere más investigación. Lo cierto es que el antiguo imperio español se derrumbaba, con profundas secuelas sociales y económicas, y que problemas como el carlismo y el movimiento separatista era acuciantes, por lo que “España” necesitaba reinventarse de alguna forma, y los datos y análisis aportados parecen convincentes.

⁵⁷⁴ “La llegada de El Eco”. *El Telegrama*, 10 de noviembre de 1892, p. 2.

El Eco fue con certeza el grupo clave de este giro histórico. El Orfeón Gallego de Montes debía ser de una calidad comparable, pero apenas salió de Galicia, como sucedió con otras agrupaciones vocales de Orense, Vigo y demás ciudades gallegas. Veiga se prodigó en los certámenes, pero sus coros evidenciaron niveles irregulares, aunque la *Alborada* se mantuvo siempre como piedra angular del renacimiento gallego. En todo caso el icono de una Galicia distinta—cautivadora, nueva—se impuso en Madrid en el cambio de siglo, siendo Veiga benefactor y beneficiario por igual del mismo ⁵⁷⁵. En la siguiente centuria la estrella de los orfeones gallegos se apagó progresivamente.

7.2 Ingreso en el Conservatorio

Pascual Veiga Iglesias ingresó en el Conservatorio de Madrid por decisión personal del ministro Linares Rivas, con algún apoyo adicional y una fuerte oposición. Éste es uno de los episodios más controvertidos de su vida profesional, y es revelador porque muestra cómo funcionaba el acceso al sistema educativo musical madrileño.

Recién nombrado ministro de Fomento—Ministerio del que dependió hasta 1900 todo lo relativo a educación en España—Linares Rivas sacó adelante un Real Decreto que allanaba considerablemente el acceso a cátedras del Conservatorio para músicos como Veiga, sin un currículum consistente. Se trató del “Real decreto dictando disposiciones relativas á la provisión de cátedras de número de la Escuela Nacional de Música y Declamación”, de 22 de enero de 1892. El planteamiento consideraba necesario derogar el requisito fundamental del decreto del 2 de julio de 1871 que establecía que todas las cátedras de la Escuela Nacional de Música y Declamación se cubrieran por oposición; y que se permitiera acceder a tales cátedras a profesores que hubieran conquistado notoria reputación artística. El texto era breve, con solamente dos artículos:

Artículo 1.º La provisión de las cátedras de número de las enseñanzas de Órgano, Canto, Formación é instrumentación de las masas corales, Conjunto de las masas corales é instrumentales, Declamación lírica y canto y Declamación, vacantes hoy ó que vaquen en lo sucesivo en la Escuela Nacional de Música y Declamación, se hará elevando al Gobierno una propuesta unipersonal el Consejo de Instrucción pública, y otra la Real Academia [de Bellas Artes de San Fernando], á cuyo instituto corresponda la

⁵⁷⁵ Véase Rodríguez Lorenzo (2018), que también es útil para comprender las corrientes del krausismo y el regeneracionismo en la España del tránsito de siglo y las repercusiones que tuvieron en el ámbito musical.

cátedra que haya de proveerse. El Gobierno nombrará uno de los Profesores propuestos por las expresadas Corporaciones.

Art. 2.º La provisión de una de las cátedras de Canto y Declamación habrá de recaer siempre en una artista ó actriz eminente que haya merecido el aplauso público en la escena. (*Gaceta de Madrid*, 23 de enero de 1892, p. 240)

Lo firmaban la Reina regente, María Cristina, y el ministro de Fomento, Aureliano Linares. Como se ve, el Artículo 2º aclaraba específicamente que una de las cátedras de Canto y Declamación (que no de otras materias) sería ocupada por un artista “eminente” que haya “merecido el aplauso público en la escena”. Difícilmente se podía diseñar más a la medida de Veiga un marco legal de acceso al cargo.

El RD no pasó desapercibido en la escena parlamentaria. Ocasionó un fuerte choque entre el ministro Linares y el diputado por Pontevedra Eduardo Vincenti. Así consta en el diario de la sesión del 5 de marzo de 1892 en el Congreso de los Diputados. Inicialmente el diputado republicano Jerónimo Palma y Reyes interpeló a Linares Rivas por el citado Decreto del 22 de enero ⁵⁷⁶. Pero quien lanzó un ataque directo tras pedir la palabra fue el liberal Eduardo Vincenti y Reguera. Dado que Linares era en aquel momento miembro del partido conservador, Vincenti era rival político, por muy gallegos y pro-Veiga que pudieran ser ambos. Palma había comenzado con la frase: “el Sr. Ministro de Fomento sabe perfectamente que este establecimiento docente se regía por las disposiciones particulares del decreto de 1871 y por las generales de instrucción ó enseñanza” (4195). Acusaba a Linares de que el RD se saltaba la obligación de la oposición, sustituyéndola por un concurso (de méritos) para las “notabilidades” que procediera. A Palma no le parecía mala idea, pero aducía que propiciaba la toma de decisiones arbitrarias, y se centró en la cátedra de órgano por detalles de la materia. Linares comenzó su turno de réplica con una declaración de principios: “soy poco creyente en la eficacia de las oposiciones” (4195), dejando entrever una tendencia a personalizar las resoluciones administrativas. Linares justificaba el RD aduciendo que “la Escuela Nacional de Música y Declamación ... tal como está establecida, no responde á sus fines” (4195-4196). Y afirmó que con el RD deseaba: “infundir allí un aliento nuevo que hoy parece que aquellas paredes se resisten á contener” (4196). Estas palabras eran una crítica directa al Conservatorio. Tras una respuesta de Palma, pidió la palabra

⁵⁷⁶ “Decreto sobre provisión de cátedras del Conservatorio de Música y Declamación”. *Sesiones de Cortes. Congreso de los Diputados*. Legislatura 1891-1892, sesión del 5 de marzo de 1892, nº 149, p. 4195. Era presidente de la sala Alejandro Pidal y Mon, aunque esta sesión la presidió el vicepresidente primero, Manuel Danvila.

Vincenti, quien afirmó preferir los concursos a las oposiciones, pero matizando que: “los concursos son lícitos cuando á ellos van unidas ciertas garantías que pueden servir de barrera contra las influencias y prejuicios, para evitar, en suma, que se confeccionen *ad hoc*” (4197). Linares aclaró que el RD se aplicaría conforme al criterio consensuado de Fomento, la RABA y el Consejo de Instrucción Pública, y que el propio claustro del Conservatorio le había pedido que cambiase algunas interinidades por plazas en función de los méritos acumulados. Vincenti replicó: “ha resultado lo que me temía: que el concurso público no se ha celebrado; que aquí lo que se ha celebrado, á lo sumo, es un concurso, como vulgarmente se dice, á cencerros tapados” (4197⁵⁷⁷). Vincenti veía un proceso de selección destinado a ejercer el nepotismo:

¿Qué propuestas le van á hacer? Pues las de aquéllos que estén en el secreto, las propuestas de aquéllos que al leer el decreto, que acaso hayan recibido con un B. L. M. de S. S., sepan que queda abierto el concurso y que las cátedras se van á adjudicar. (4197)

Manuel Danvila, que presidía la sala en esta sesión, llamó la atención al diputado por la última acusación (B. L. M.—besa la mano), que se salía del reglamento, a lo que Vincenti contestó que era el Decreto lo que estaba “fuera de lo reglamentario” (4197). A continuación pidió a Linares un nuevo Decreto, de bases claras y concretas, que permitiese concursar a todos los que pudiesen merecerlo en España, y fue entonces cuando presumiblemente aludió a Veiga (sin nombrarlo):

Yo conozco muchos ilustres profesores, quizá los conoce también S. S., alguno de ellos constituye una gloria de la patria gallega, quizás sea de la Coruña, y no se ha creído en el caso de asistir á ese concurso porque no estaba anunciado. (4197)

Parece claro que se refería a Pascual Veiga, y a que Linares le conocía. El texto sugiere que el músico no había presentado la correspondiente solicitud; sin embargo la envió una semana antes de este debate. En la sesión, Vincenti acabó enredado en un duelo verbal con el presidente de la cámara, y como remate declaró que el decreto se había dado “para determinadas personas, y no para garantizar el concurso ni para favorecer á los que por sus talentos y sus méritos debieran obtener las clases de órgano, de canto y demás que vaquen en el Conservatorio” (4198).

⁵⁷⁷ Véase, a escondidas.

Cabe la posibilidad de que esta presionante intervención de Vincenti fuese lo que hizo cambiar a Linares y apoyar decididamente a Veiga (para evitar otro rapapolvo parlamentario), pero más lógico es pensar que Linares ya tenía a Veiga en la lista, como demostró posteriormente. Además, el ministro no tenía ninguna deuda especial con el Conservatorio que le llevara favorecer a otros profesores, más bien no simpatizaba con su inmovilismo, como dejó claro en el debate. En conjunto, y si observamos lo que sucedió después, el RD no se explica sin tener en cuenta a Veiga, con un Artículo 2º que especificaba méritos escénicos en las “cátedras de Canto y Declamación”. Un dato adicional es que fue el primer RD que firmó Linares como ministro de Fomento, lo que sugiere urgencia por promulgarlo. La pelea con Vincenti fue acaso un choque fortuito entre dos gallegos que en el fondo remaban en la misma dirección.

El hecho es que tras publicarse el RD Veiga vino rápidamente a Madrid y solicitó la plaza de catedrático el 29 de febrero de 1892. El escrito, de su puño y letra, es altamente indicativo de la confianza que tenía entonces en sí mismo y en obtener el puesto. Estaba dirigido al director general de Instrucción Pública (Díez Macuso), y comenzaba diciendo que se hallaba en el caso comprendido en el Artículo 2º del citado decreto. A continuación Veiga solicitaba que resolviese su candidatura “en justicia”, y terminaba afirmando que “no duda en alcanzar de V.I.” la “gracia”⁵⁷⁸ (Figura 29). En la solicitud adjuntaba las hojas de sus méritos y cualificación.

Parece que hubo apoyo adicional: entre los fondos del expediente Pascual Veiga del AGA hay una recomendación del Marqués de Figueroa para que Veiga entrase en el Conservatorio madrileño. La firma García Beltrán (funcionario) el 14 de marzo de 1892, pero debajo, otra persona (probablemente Macuso) escribió a lápiz: “para tener presente”⁵⁷⁹. El texto decía exactamente: “El sr. marqués de Figueroa recomienda a D. Pascual Veiga, que desea entrar en el Conservatorio en el actual concurso”. Las fechas encajan: Veiga envió a Macuso la solicitud el 29 de febrero, por lo que esta recomendación, dos semanas más tarde, debía servir para reforzar su candidatura.

⁵⁷⁸ “V.I.”: Vuesa Ilustrísima.

⁵⁷⁹ AGAVE. La nota iba dirigida al “Gabinete particular” del “Sr Director de Instrucción pública” (que en aquel momento era Díez Macuso), en el Ministerio de Fomento. Es importante distinguir los cargos: Eduardo Vincenti era presidente del Consejo de Instrucción Pública, pero el director de la entidad era José Díaz Macuso, y sería este último quien firmaría la hoja del nombramiento de Veiga como profesor del conservatorio, el 11 de mayo de 1892. Macuso cesó en el cargo en diciembre de 1892, sustituyéndole Vincenti.

en las condiciones que exige el mencionado artículo 2.º del referido Real Decreto; por tanto:

Suplica á V. S. se sirva resolver sobre la presente instancia, en justicia.

Gracia que no duda absolver de V. S. cuya vida guarde Dios muchos años.

Madrid 29 de Febrero de 1892.

Pascual Veiga

Figura 29. Pascual Veiga - solicitud para la cátedra de Canto. 29 de febrero de 1892 (segunda hoja)⁵⁸⁰

Juan Armada y Losada, marqués de Figueroa (Madrid, 1861-1932), fue un influyente padrino y mentor de Veiga. De familia gallega, hizo en Madrid su vida y carrera. Diputado conservador desde 1891, llegó a ser ministro en dos ocasiones con Maura, ya en el siglo XX, y presidente del Congreso de los Diputados en 1919. Además de político, tuvo una intensa vida intelectual. Fue el autor de un elogioso comentario hacia Veiga en París en 1890, lo que pudo predisponer a que se le pidiera esta recomendación. Adicionalmente, Armada mantenía una buena relación con Pondal, quien le llamaba “amigo ... ilustre escritor y poeta”; por su parte Armada declaraba apreciar mucho la poesía de Pondal (Ferreiro, 1991: 246). De este modo, fueron algunas personalidades influyentes de origen gallego (Linares Rivas, el Marqués de Figueroa, Vincenti)—probablemente bajo la impresión del éxito en París en 1890 y con voluntad de reivindicar la cultura gallega—quienes allanaron el camino a Veiga hacia lo que iba a ser un prestigioso puesto de trabajo desde el que proseguir su carrera como maestro, compositor y director de orfeones.

El nombramiento de Veiga como catedrático nunca llegó a producirse, pero sí la propuesta. El 22 de marzo de 1892 el presidente del Consejo de Instrucción Pública concedió el visto bueno a la petición de nombrar a Pascual Veiga catedrático, ratificado

⁵⁸⁰ AGAVE.

en la reunión del mismo Consejo el 28 de abril ⁵⁸¹. Entremedias, Veiga envió una segunda instancia el 12 de abril directamente al ministro de Fomento, en un texto más amplio en que detallaba sus méritos. Reiteraba que tenía las aptitudes y reconocimiento precisos para ocupar la cátedra de Canto; adjuntaba certificados de haber aprobado oposiciones a organista en Mondoñedo y Covadonga, un diploma de “gran Medalla de honor del Presidente de audiciones musicales de París”, y otro de “Oficial de Academia de Francia”. Alegaba poseer conocimientos de “Profesor de piano, órgano, canto, armonía y composición”. Y finalizaba afirmando que “espera merecer” esta gracia de V.I.” ⁵⁸². Es importante el matiz respecto de la primera solicitud, en la que no dudaba en conseguir la plaza. Una semana después—el 19 de abril de 1892—Fomento emitió una Real Orden para que Bellas Artes dictaminase a quién conceder dicha cátedra.

Es probable que Veiga o alguien de su entorno divulgara en algún momento que la plaza era suya, con la convicción de que estaba todo decidido ⁵⁸³. Se conserva una carta del orfeón de Lugo el 2 de mayo de 1892 felicitándole por la consecución de la “Cátedra de canto y declamación lírica del conservatorio nacional” ⁵⁸⁴, cuando en la RABA estaban en pleno debate sobre el caso. Seguramente nadie esperaba el dictamen contrario de Bellas Artes, que constituyó el primer gran revés para Veiga en Madrid. Pero eso es lo que sucedió: la RABA—previa consulta a su sección de Música—denegó la aprobación requerida. El proceso fue todo menos sencillo; de hecho, 1892 fue el año más problemático de la sección de Música de la Academia en todo el siglo XIX ⁵⁸⁵. Dicha sección no resolvió sobre Veiga en su sesión del 22 de abril de 1892, donde sí dictaminó a favor de Justo Blasco. Sus miembros no tuvieron más remedio que pronunciarse en la sesión del 29 de abril:

La Sección [de Música], después de deliberar muy detenidamente [se ratifica y] propone al Sr. Blasco para el desempeño de la cátedra de Canto; no designando persona alguna para la de Canto y Declamación lírica, por ser esta la que pretenden los solicitantes Sres. Blasco y Veiga ⁵⁸⁶.

⁵⁸¹ “Consejo de Instrucción Pública”. *Gaceta de Instrucción Pública*, 5 de mayo de 1892, p. 765.

⁵⁸² AGAVE.

⁵⁸³ Esta precipitación triunfalista recuerda al telegrama desde París en 1889.

⁵⁸⁴ Firmada por Juan Montes. ARAG-PV, C-227-12-.

⁵⁸⁵ Sobre esta aguda fase de la sección de Música de la RABA, véase Subirá (1963).

⁵⁸⁶ Archivo Digital de la RABA. Acta de la Sección de Música el 29 de abril de 1892.

Es decir, eludieron pronunciar un veredicto claro y declararon desierta la cátedra indicada, en todo caso sin decantarse a favor de Veiga. Madrazo tradujo esto en una negativa firme, acaso basándose en el criterio *sotto voce* de la sección de Música, ya que resulta difícil creer que un artista y académico de su prestigio se inventara un juicio tan severo. A la vista de los datos disponibles, y salvo que falte algún documento, parece probable que los músicos de Bellas Artes no desearan oponerse a un protegido del nuevo ministro. Era obvio que Veiga venía avalado por Fomento, ministerio del que dependía directamente el Conservatorio. En todo caso faltan las pruebas definitivas que confirmen esta interpretación ⁵⁸⁷.

El 4 de mayo de 1892 la RABA firmó el rechazo a la candidatura de Veiga. Madrazo y el secretario de la institución redactaron un extenso informe para Fomento a favor de otorgar una cátedra a Justo Blasco y no al gallego. El contenido era concluyente, aunque trataron de suavizarlo con un lenguaje refinado: la RABA “con sentimiento ... no encuentra términos hábiles para formular la propuesta que se le pide en la Real Orden [de Fomento] ... El otro [aspirante], o sea, D. Pascual Veiga no acredita en su instancia hallarse adornado de los conocimientos indispensables y de la práctica que es necesaria para enseñar el Canto y Declamación lírica” ⁵⁸⁸. La reacción de Linares en Fomento fue instantánea. El mismo 11 de mayo (fecha de entrada del informe de la RABA) sancionó y expidió el nombramiento efectivo de Pascual Veiga como Profesor Numerario de Canto y Declamación Lírica en el Conservatorio madrileño, por Real Orden, con un sueldo anual de tres mil pesetas (Figura 30).

⁵⁸⁷ La Sección de Música de la RABA en 1892 estaba integrada por un formidable elenco de músicos profesionales, casi todos profesores en el Conservatorio, y por tanto directamente afectados por el caso Veiga: Arrieta (presidente), Barbieri, Monasterio, Peña y Goñi, Zubiaurre, Vázquez, Esperanza, y Gimeno. Arrieta no asistió a estas dos sesiones por estar enfermo.

⁵⁸⁸ AGAVE. Entra en lo posible que Veiga realmente no poseyera el nivel requerido en el primer conservatorio de España, por falta de técnica vocal, formación reglamentada y experiencia docente, y porque sus repertorios eran muy limitados: algo de música religiosa y canciones populares, pero nada de ópera ni zarzuela—géneros indispensables entonces en Madrid. Tampoco era un experto en *lieder* ni en compositores clásicos, y desconocía las vanguardias del momento.

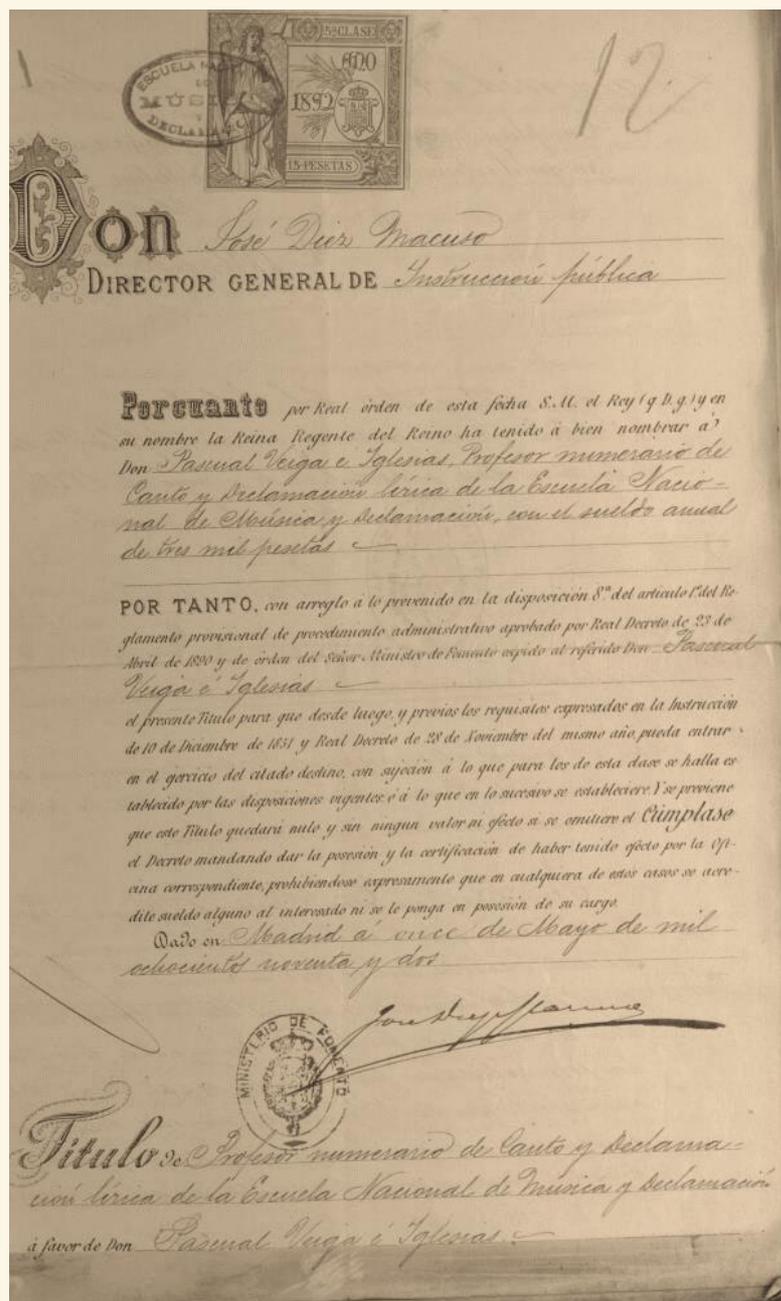


Figura 30. Nombramiento de Veiga como Profesor Numerario de Canto y Declamación Lirica del Conservatorio de Madrid, 11 de mayo de 1892, firmado por Díez Macuso “de orden del Señor Ministro de Fomento”⁵⁸⁹.

En el manuscrito original, debajo del sello de salida se ordenaba transmitir la información al interesado, al ordenador de pagos, al director del Conservatorio, al rector de la Universidad Central, al inspector de Bellas Artes, y una copia para contabilidad. Linares debió tomarse el caso como un pulso con Bellas Artes, ya que la nota iba acompañada de otra complementaria que comenzaba diciendo: “No obstante lo expuesto por la [RABA]” el Consejo de Instrucción Pública considera que Veiga posee “distinguidas aptitudes [y]

⁵⁸⁹ AGAVE.

méritos notorios” y por tanto podía aprobarse la propuesta de Fomento de hacerle profesor numerario “en armonía con lo determinado por el art. 2º del Real Decreto de 22 de enero”⁵⁹⁰. Realmente no era así: al fallar el acceso a cátedra por el RD indicado, Veiga hubiera debido intentar el ingreso como profesor numerario siguiendo el reglamento vigente, que implicaba oposición. Esta vulneración del procedimiento establecido es lo que debió alegar Mejía en su denuncia⁵⁹¹.

Tres días después se notificó la resolución al Conservatorio, en escrito dirigido al director, Emilio Arrieta, firmado por el rector de la Universidad Central (Figura 31). Fue una designación correcta formalmente, pero todo lo contrario en el procedimiento, que se saltó la normativa para acceder a estas plazas⁵⁹². Veiga fue nombrado “a dedo” desde el Ministerio, y en el Conservatorio esto tuvo que sentar mal. Lejos de la admiración y honores que acaso confiaba recibir, allí le esperaba una franca hostilidad⁵⁹³.

Obsérvese que el texto alude al RD del 22 de enero como base jurídica del nombramiento, pero aquél no se refería a la categoría de profesor numerario, sino de catedrático. El 4 de julio de 1892 se ratificó la toma de posesión de Veiga. En una breve nota, Arrieta, entonces director del Conservatorio, respondió con un lacónico “Cúmplase lo mandado ... por Real Orden”⁵⁹⁴. Si Bellas Artes hubiera aprobado la propuesta para cátedra de Veiga, su ingreso en el Conservatorio habría sido impecablemente legal, al margen de méritos y preferencias. Sin embargo no sucedió así, y cuando Veiga fue derivado al parvulario, también lo fue de forma irregular, puesto que estas plazas requerían igualmente la superación de un concurso de oposición.

⁵⁹⁰ AGAVE.

⁵⁹¹ La normativa entonces en vigor para acceso del profesorado al Conservatorio, registrada en el *Reglamento de la Escuela Nacional de Música de 2 de julio de 1871*, establecía en su capítulo III, artículo 12, que los profesores de número “han de someterse necesariamente a una oposición”; véase Delgado, 2003: 250-251.

⁵⁹² El nombramiento aludía a dos legislaciones previas, pero no a la de mayor incidencia en el caso.

⁵⁹³ La oposición a Veiga en el Conservatorio perduraría hasta su muerte en 1906 (véase el epígrafe 7.4), pero debió arrancar de este nombramiento, porque inicialmente no había problema alguno con la música popular gallega. Así se pudo comprobar cuando El Eco, dirigido por Chané, participó en el recital de Madrid en 1887 (varias veces citado), y fue “felicitado efusivamente por músicos como Monasterio, Chapí, Bretón o Caballero” (Mosquera, 1997: 86).

⁵⁹⁴ AGAVE.

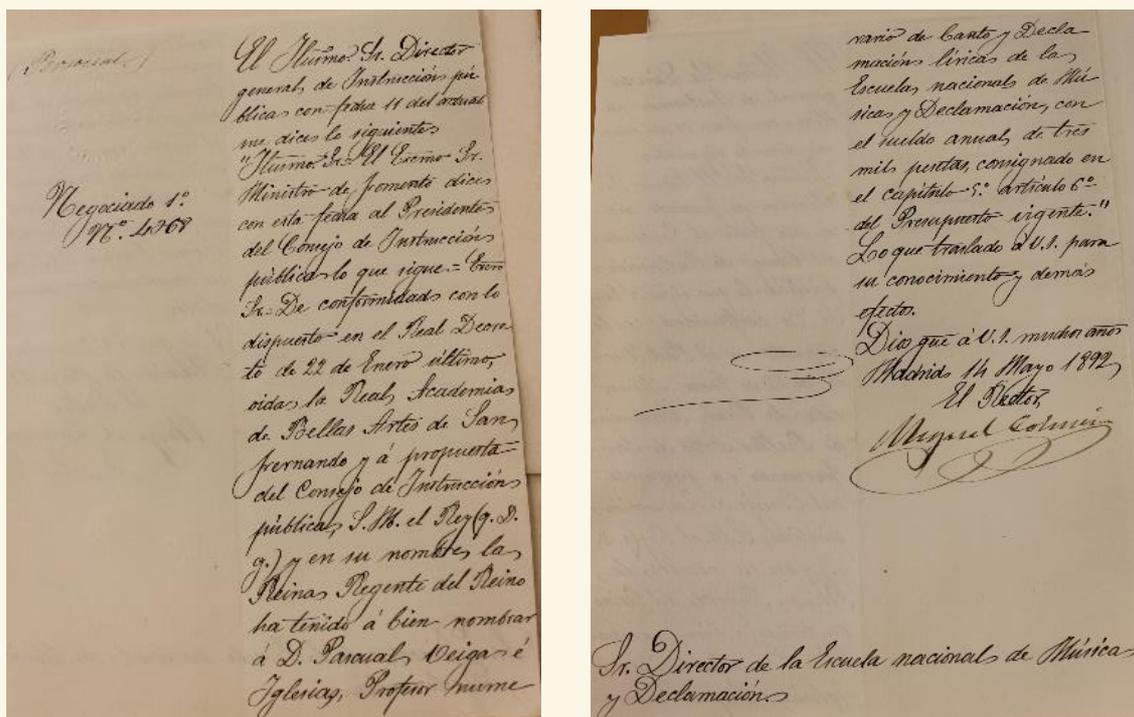


Figura 31. Notificación al Conservatorio del nombramiento de Veiga, 14 de mayo de 1892 (1 y 2) ⁵⁹⁵

El 8 de agosto de 1892 el bajo profesional Vicente Mejía y García interpuso una denuncia formal contra el nombramiento de Veiga. La denuncia no se dirigía personalmente contra él, sino “contra la Real Orden expedida por el Ministerio [de Fomento] el 11 de mayo de 1892 sobre nombramiento de Don Pascual Veiga para la plaza de Canto y Declamación Lírica” ⁵⁹⁶. Mejía había sido otro de los candidatos rechazados para la cátedra de Canto (presentó sendas solicitudes al ministro de Fomento el 17 y 21 de marzo), con la diferencia de que a él no le nombraron profesor numerario a continuación ⁵⁹⁷. Linares, Veiga y restantes implicados debieron llevarse un susto mayúsculo, pero tampoco podían retroceder. La reacción fue de mucho nerviosismo en el estamento administrativo implicado. En efecto, entre el 14 de septiembre de 1892 (fecha efectiva de la denuncia) y el final de año hubo abundante papeleo, notas, informes y petición de datos. Lo curioso es que el interés fue mayor hacia el denunciante que hacia el contenido de la denuncia ⁵⁹⁸. Finalmente no se realizó progreso alguno; en 1894 Mejía

⁵⁹⁵ EVAH.

⁵⁹⁶ “Relación de los pleitos incoados ante este Tribunal” (1892).

⁵⁹⁷ Mejía se acogió a las condiciones del RD y solicitó la plaza de Canto (AGAVE). En diciembre (cuando se tramitó su denuncia) Fomento envió una solicitud a la RABA para que juzgara su candidatura, lo que quizá no se había hecho en su momento. La Academia resolvió en contra del cantante.

⁵⁹⁸ Por ejemplo, se piden copias de las dos solicitudes de Mejía a cátedra de canto en el Conservatorio.

retiró la denuncia y el caso fue inmediatamente archivado, unos meses después de ser destinado Veiga al parvulario.

El caso Veiga pudo haber desembocado en verdadero escándalo para Linares y colateralmente para Cánovas y su equipo, quienes lo cierto es que dimitieron en diciembre del mismo año, pasando Sagasta a presidir el gobierno de España. En aquellos años había en la sociedad española un palpable hartazgo de caciquismo, lo que explica el éxito de Francisco Silvela, quien se separó de Cánovas formando un grupo regeneracionista que abogaba por la moralidad de la clase política. El único “pero” a pensar en Veiga como gota que colmó la paciencia de los abusos políticos, es que su caso hubiera tenido más eco en la prensa de entonces, lo que no sucedió. El diario madrileño *La Unión Católica* dedicó al músico un artículo de cierta amplitud firmado por Leopoldo Pedreira el 10 de mayo de 1892. Era un texto elogioso, abundante en adjetivos, y dejaba claro que Linares había decretado el nombramiento:

El maestro Veiga acaba de ser nombrado profesor de canto del Conservatorio, pagándose así obligado tributo á sus méritos y gloriosos servicios. Está de enhorabuena aquella escuela ... de enhorabuena Galicia ... y el Gobierno de S. M., y en especial el señor ministro de Fomento ..., que, por tan alto modo, sabe practicar la justicia y premiar los verdaderos merecimientos. (4)

Esta columna pudo ser una forma de lanzar el nombramiento en positivo a la opinión pública desde un diario canovista⁵⁹⁹. También revela que se sabía todo antes de la sanción oficial, porque el artículo de Pedreira se publicó el 10 de mayo, y la fecha de entrada del informe de la RABA en Fomento y nombramiento subsiguiente fue el 11 de mayo.

La ayuda de Aureliano Linares a Veiga nunca fue un secreto. Una nota necrológica en el *Diario de Pontevedra* al poco de fallecer el músico señalaba que el nombramiento como profesor del Conservatorio se lo debió “al ilustre D. Aureliano Linares Rivas, entonces ministro de la Corona”⁶⁰⁰. Unos días después el abogado y periodista Eduardo Pardo y Gómez, amigo personal de Veiga, declaraba: “otro gallego ilustre, otro coruñés, ... D. Aureliano Linares Rivas, fué quien impuso, sí, impuso, la palabra es cierta, el acto

⁵⁹⁹ Se da la coincidencia de que el mismo Leopoldo Pedreira arremetería sin piedad contra Pondal en 1894 diciendo que *Queixumes dos Pinos* “es un libro impertinente y majadero, modelo de amaneramiento, fatuidad y artificio” (Pedreira, 1894: 235).

⁶⁰⁰ “Artistas Gallegos - Pascual Veiga”. *Diario de Pontevedra*, 17 de julio de 1906, p. 2.

de justicia que sancionó en el terreno oficial los merecimientos de Veiga (1906 ⁶⁰¹). Ambas notas eran de 1906 y, por lo demás, totalmente laudatorias, pero antes hubo otras sobre el mismo motivo que expresaban más bien indignación. Los artículos del marqués de Altavilla en 1901 y 1903 constituyen la evidencia tanto del trabajo de Veiga en el parvulario como del descontento que generó el favoritismo de Linares. José Ramiro de la Puente—marqués de Altavilla—dejó dos incisivos escritos en su semanario *El Cardo* nombrando explícitamente a Veiga. Son textos airados de este aristócrata que también había intentado ingresar en el Conservatorio sin éxito ⁶⁰². El de 1901 no está firmado, pero todo indica que el autor era él ⁶⁰³. Tras sostener que “la enseñanza del canto en el Conservatorio es muy deficiente” enfilaba al mindoniense:

¡Ah! se me olvidaba el Sr. Veiga, un gallego, director de un orfeón allá en su tierra, también se encontró nombrado profesor de canto de golpe y porrazo, y como no sabía por dónde empezar ni explicar en castellano, ni hacer lo que debía explicar, el hombre da clase en no sé qué institución, fuera del Conservatorio, pero cobrando allí. Nada de esto es tolerable y lo mal hecho, sea por quien fuese, es preciso anularlo. (7)

Tenía razón el marqués de Altavilla al denunciar un nombramiento nepotista y la situación irregular de Veiga (aunque en 1901 ya estaba en excedencia), pero le podía la aversión: “no sabía por dónde empezar ni explicar en castellano” (Veiga apenas usó otro idioma). En 1903 Puente publicó otra columna en *El Cardo* dando nombres y apellidos. Citaba “la cátedra de canto otorgada de golpe y porrazo á un galleguito, el Sr. Veiga, por el Sr. Linares Rivas (q.e.p.d.)” ⁶⁰⁴. En su momento Eduardo Vincenti vio en la designación de Veiga un “asunto obscuro” (en nota a Macuso del 2 de marzo de 1892 ⁶⁰⁵); se refería a que el RD del 22 de enero dejaba sin resolver algunos aspectos técnicos; pero el efecto era de estar preocupado.

⁶⁰¹ En el epígrafe 7.4 se analizan dos notas necrológicas a la muerte de Veiga que apuntan en la misma dirección: la de Román Prieto y su “asaz escabroso” tema (1906), y la de Mercedes Tella (1906), quien fue profesora de la Normal, que estaba junto a la escuela Froebel.

⁶⁰² Altavilla fue otro de los aspirantes a la plaza de canto emanada del RD de enero de 1892, y no la obtuvo pese a que en la RABA le apoyaba Pedro de Madrazo, pero Barbieri se opuso. La música fue una de las grandes aficiones de este aristócrata, quien incluso publicó un método de canto basado en su larga estancia en Francia (1905).

⁶⁰³ “Reformas del Conservatorio III”. *El Cardo*, 8 de octubre de 1901, p. 6-7.

⁶⁰⁴ Puente (1903). Publicó este texto un mes después de fallecer Linares Rivas.

⁶⁰⁵ AGAVE.

Veiga trabajó en el Conservatorio sólo en el curso 1892-93, lo que explica la falta de huellas suyas en el centro. Asistió a un único claustro, en 1892, y hay un acta de examen el seis de junio de 1893 con su firma. Posteriormente desaparece de todo registro, salvo que se le pagaban los sueldos (por las retenciones), se le subió el salario al cumplir quinquenio en 1897, y Pedro Fontanilla le firmó un certificado en 1898. Obtuvo la excedencia en 1900 ⁶⁰⁶. En su único curso Veiga tuvo nueve alumnos, todos menos dos de nivel inicial (otros profesores tenían bastantes más alumnos y de niveles más altos) ⁶⁰⁷. Pascual Veiga sí asistió al claustro del 2 de octubre de 1892, cuya acta deja un dato a considerar. El director, Emilio Arrieta, ya setentón y con mucha autoridad en el centro, refiriéndose a los premios que se concedían en los conservatorios del extranjero, explicó haber leído un artículo de *Le Figaro* en el cual se criticaba al Conservatorio de París, donde “se daban premios como en un juego de tómbola, en el que cada número tenía el suyo correspondiente” ⁶⁰⁸. Arrieta no mencionaba el concurso de 1889 ni a Veiga, y estaba citando a un diario francés, pero la cercanía en el tiempo, la ciudad de París, y el factor premio, son demasiado concordantes. Es indudable que Arrieta dirigía esta andanada a Veiga; el gallego había ingresado allí saltándose el procedimiento de la oposición, y es lógico que lo recibieran con nula simpatía. Esteve y Pliego señalan de Arrieta (director del Conservatorio entre 1868 y 1894, año en que falleció) que “su preocupación principal fue profesionalizar las enseñanzas ante un crecimiento del alumnado que comprometía la calidad” (2019: 32). Dado este perfil, no es de extrañar que reprobara el nombramiento de Veiga y hablara de regalos en París. Veiga no volvió a hacer acto de presencia en los venideros claustros.

Lo cierto es que había contado con un precedente positivo de cara al Conservatorio, en la brillante carrera de su hijo Julio como violinista. Hay testimonios inequívocos del aprecio de Jesús Monasterio hacia el joven, como vimos al inicio de este capítulo. Pero con el padre las cosas fueron diferentes, seguramente desde que le insultó

⁶⁰⁶ EVAH.

⁶⁰⁷ Revisando los registros de los libros de Actas de claustros y Anuarios / Memorias del Conservatorio, se comprueba que Veiga asistió a un claustro y faltó a dos “sin excusar ausencia” (los del 12 de febrero de 1893 y 2 de mayo de 1893); también se le menciona en un tribunal de solfeo presidido por Monasterio. Desde el claustro del 19 de noviembre de 1893 inclusive, a Veiga no se le vuelve a nombrar. Adicionalmente, en los conciertos de alumnos del Conservatorio era frecuente intercalar alguna pieza de profesores como Monasterio, Arrieta, o Blasco. De Veiga no figura siquiera la *Alborada*.

⁶⁰⁸ Acta del claustro del 2 de octubre de 1892. Biblioteca del Conservatorio de Madrid.

por carta a raíz de la decisión del jurado (que presidía Monasterio) en el certamen de orfeones de Santander en agosto de 1890 (véase el epígrafe 4.4).

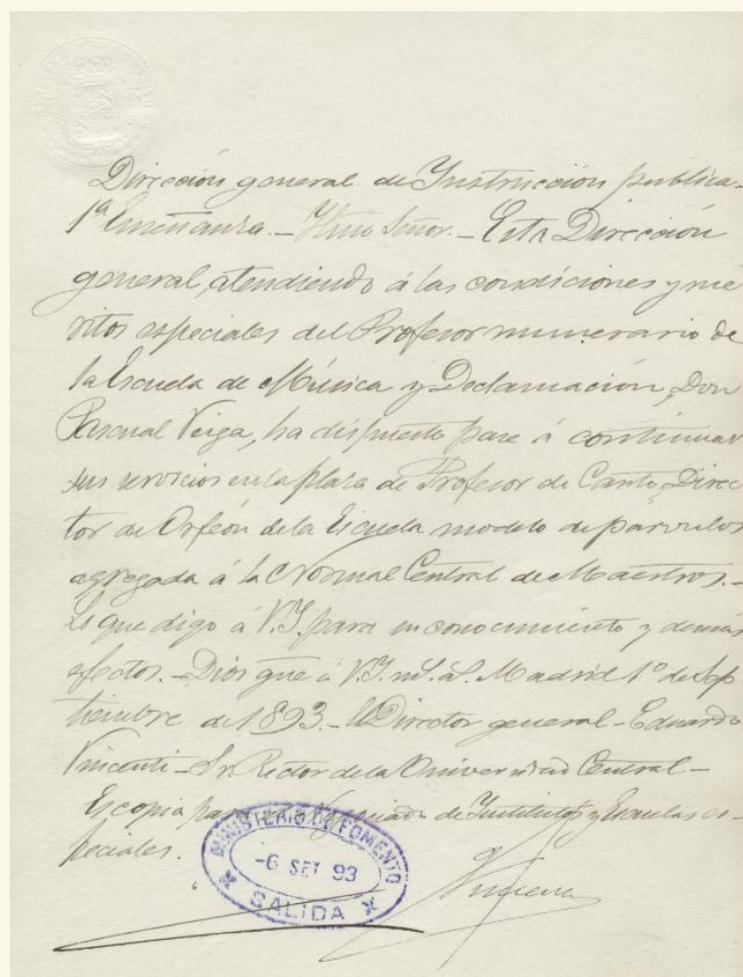
Por no ser competente, por antipatías personales, por la denuncia de Mejía, o por la ira social contra el clientelismo, Pascual Veiga fue desplazado al parvulario de la Escuela Normal para maestras de Madrid, por Real Orden del 1 de septiembre de 1893, con ulteriores notificaciones a las instancias competentes. Linares Rivas ya no era ministro, y no consta alegación alguna en contra. Llama la atención que Vincenti enviase la Orden el primer día de actividad tras el parón estival; es evidente que la decisión fue tomada con antelación. Por su parte el rector de la Universidad Central, que era el gallego Miguel Colmeiro y Penido, transmitió la decisión a la Escuela Normal (de la que dependía el parvulario), limitándose a copiar el texto de Vincenti. El descalabro era absoluto, desde el primer conservatorio de España al nivel más elemental de la educación primaria. No es posible saber si esta sumaria ejecución profesional conllevó un castigo público—en la persona de Pascual Veiga—para expiar los pecados de caciquismo y corrupción que habían costado el gobierno de España unos meses antes a Cánovas del Castillo, y en respuesta a la denuncia de Mejía, que seguía activa.

La Nota que reproducimos de Vincenti (quien era entonces Director General de Instrucción Pública⁶⁰⁹) iba dirigida al rector de la Universidad Central de Madrid (Figura 32). Le comunicaba la decisión firme de trasladar a Veiga al parvulario. El texto decía, tras las ceremoniosas saluciones habituales:

Esta Dirección General, atendiendo a las condiciones y méritos especiales del Profesor numerario de la Escuela de Música y Declamación D. Pascual Veiga, ha dispuesto pase á continuar sus servicios en la plaza de Profesor de Canto, Director de Orfeón, de la escuela modelo de párvulos agregada á la Normal Central de Madrid⁶¹⁰.

⁶⁰⁹ El 14 de diciembre de 1892 se admitió la dimisión que del cargo de director general de Instrucción Pública había presentado Macuso. Por RD del 19 del mismo mes se nombró sucesor en el cargo a Eduardo Vincenti y Reguera. Es la fecha en que cesa todo el gobierno de Cánovas, por lo que no debe extrañar que diversos altos cargos también dimitieran.

⁶¹⁰ AGAVE. Se publicó en la sección “Noticias. Primera Enseñanza” de la *Gaceta de Instrucción Pública*, 15 de septiembre de 1893, p. 1152-1153.



Dirección general de Instrucción pública.
1.ª Intervención. - V.º S.º - Esta Dirección
general, atendiendo a las condiciones y mé-
ritos especiales del Profesor numerario de
la Escuela de Orfeón y Declamación, Don
Pascual Veiga, ha dispuesto para si continuar
sus servicios en la plaza de Profesor de Canto, Direc-
tor de Orfeón de la Escuela modelo de parvulos
agregada a la Normal Central de este centro. -
El que digo a V.º para conocimiento y demás
efectos. - Dado en V.º de E.º de Madrid a 6 de sep-
tiembre de 1893. - Director general - Eduardo
Vincenti - Sr. Rector de la Universidad Central -
Se copia para el Archivo de Institutos y Escuelas es-
peciales.

Figura 32. Notificación de Vincenti al Rector de la Universidad Central, enviando a Veiga al parvulario Froebel ⁶¹¹.

La orden de Vincenti era formularia en tanto que disponía de un texto modelo, según la asignatura, para cada nuevo maestro, por lo que no deben inferirse matices de la expresión “condiciones y méritos especiales”. La referencia “Director de Orfeón” en el parvulario suena exagerada, pero quizá Vincenti quiso dejar en buen lugar la categoría musical de Veiga. No debió serle fácil cumplir con el trámite; poco antes Veiga era un ídolo local en Coruña, respaldado por el propio Vincenti, quien había protagonizado como diputado una turbulenta sesión parlamentaria en su apoyo. Para un Veiga a quien un segundo puesto en un concurso de orfeones era una afrenta inaceptable, el golpe tuvo que ser muy duro, acaso el peor disgusto de toda su vida profesional ⁶¹². No consta que

⁶¹¹ Uno de septiembre de 1893. AGAVE.

⁶¹² De ningún modo el análisis de la trayectoria y avatares de Pascual Veiga en Madrid conlleva menosprecio hacia la pionera renovación de la educación primaria en España, que provino en buena medida de tentativas como la Escuela Froebel. Esta institución se fundó en 1881 en Madrid como Escuela Modelo para párvulos conforme al sistema del pedagogo alemán Friedrich Froebel, creador de la educación

protestara; posiblemente lo aceptó por no haber alternativa y porque el sueldo era bueno (seguía siendo el del Conservatorio) y tenía que mantener una familia grande, aparte de que no podía regresar a Galicia vencido y humillado. Quizá hubo algún acuerdo entre él y las autoridades competentes, ya que a ninguna de las partes interesaba airear el caso. Lo cierto es que Veiga conservó su estatus como profesor del Conservatorio, en otra anomalía administrativa de difícil justificación ⁶¹³. El 8 de junio de 1897 pidió el aumento de 500 pesetas que le correspondía por el primer quinquenio cumplido, pasando a cobrar 4000 pesetas al año. Después vino la baja médica en 1900, y una segunda solicitud de quinquenio en 1906. Todo indica que permaneció en el parvulario siete años (1893-1900) como maestro de canto de los niños madrileños, y que ése fue el fin de su vida laboral.

En la enseñanza pública madrileña este nivel abarcaba las edades de tres a seis (hasta ocho) años, y era mixto (a diferencia de los subsiguientes niveles educativos). Había un elevado número de parvularios en Madrid, pero el modelo Froebel se implantó de forma experimental únicamente en la calle de Daoiz, 12, actual Instituto de Educación Secundaria Lope de Vega, edificio colindante con la Escuela Normal Central de maestras, que estaba en el actual nº 80 de la calle (Ancha) de San Bernardo (Figura 33).

A las dos semanas de destinar a Veiga allí, Vincenti encargó al director del centro—Bartolomé Mingo—que elaborase el programa de canto de acuerdo con el nuevo profesor de música (1893a). El texto contenía diversas instrucciones y refleja la filosofía educativa de entonces en materia musical, así como lo que se esperaba de Veiga. No debió tener un resultado inmediato, porque Vincenti tuvo que instar en noviembre a que se completara el programa, que dependía del nuevo maestro (1893b ⁶¹⁴). Apenas hay más datos de la labor de Veiga en este centro educativo, de la que han quedado como testigos las obras que compuso con letra del director del centro (Bartolomé Mingo), el coro de niñas interpretando la *Alborada* en 1902, y el himno en 1905 al Quijote, (se comentan en el siguiente epígrafe) ⁶¹⁵.

preescolar y del concepto de jardín de infancia. Fue un centro renovador, inspirado en una filosofía entonces vanguardista que deseaba humanizar la educación de los niños. Véase Colmenar (1991).

⁶¹³ La contradicción es notoria: Veiga continuaba oficialmente como profesor numerario del Conservatorio, pero allí sólo iba a recoger el sueldo (EVAH). Figuraría regularmente en diversas relaciones de profesorado del Conservatorio de Madrid, como en la *Guía Oficial de España* de 1895 (1898) y otros años. Ya en excedencia aparece en la que publicó la *Gaceta de Madrid* el 3 de marzo de 1902, p. 934.

⁶¹⁴ A pesar de estos desajustes iniciales, Veiga compuso la música de algunas canciones para niños con letra de Mingo (se comentan más abajo).

⁶¹⁵ En AGUCM se conservan las sucesivas Memorias y Anuarios de cada curso académico. Solamente en el Anuario de 1992-93 figura Veiga, en calidad de profesor de Canto en el Conservatorio, residente en la



Figura 33. El Instituto de educación secundaria Lope de Vega, antigua Escuela Normal de Maestras.

Foto J. Campos, febrero de 2022.

El silencio sobre la situación laboral de Veiga abarca toda la etapa en la escuela Froebel. La prensa apenas se hizo eco; en Galicia *El Lucense* informó escuetamente que Veiga era destinado a la Modelo de Párvulos, transcribiendo el texto oficial de Vincenti⁶¹⁶. En Madrid la *Gaceta de Instrucción Pública* decía aún más brevemente que Veiga había sido destinado a la “Escuela Froebel”, que parece sonar mejor que parvulario⁶¹⁷. Pero no hay duda de que allí trabajó esos años, los últimos de su vida profesional⁶¹⁸.

calle de Bailén, 24 (*Memoria del Curso de 1891 a 92*, 1893). La Modelo de Párvulos no figura en estos registros de la Universidad Central, que no incluía datos de este nivel de enseñanza. En cuanto a sueldos, en general eran muy bajos. En 1892 los maestros de la Modelo de Párvulos ganaban de promedio mil pesetas al año, lo mismo que el personal no docente (jardinero, ordenanza, sirvienta ...). Es decir, la cuarta parte de lo que percibía Veiga como profesor del Conservatorio (“Enseñanza profesional y Escuelas especiales. Material”, 1892). En 1899 la desproporción era aún mayor (*Suplemento a La Escuela Moderna*, 28 de octubre de 1899, n. 463, p. 3). En general los docentes de música tenían un salario inferior al de otras asignaturas, no sólo en la Modelo de Párvulos.

⁶¹⁶ *El Lucense*, 16 de septiembre de 1893, p. 2.

⁶¹⁷ *Gaceta de Instrucción Pública*, 15 de septiembre de 1893, p. 7.

⁶¹⁸ En la escuela modelo de párvulos ha quedado de él poco más que la orden de ingreso, aunque es oficial, y no se localizan testimonios de alumnos suyos. Hay alguna información de interés en las carpetas del AGUCM 66/00-1215, (1859-1983), y 1878 / 1956. 66/00-1305. Esta última (expedientes de la Escuela Modelo de Párvulos “Jardines de Infancia” agregada a la Normal de Maestros “María Díaz Jiménez”)

7.3 Una carrera en declive

Además del desengaño profesional—o quizá por ese motivo—la etapa madrileña de Pascual Veiga fue menos dinámica y generativa que la gallega, sobre todo a partir de 1896. A veces se habla de agotamiento y morriña por Galicia, pero en nuestro estudio vamos a considerar la estenosis mitral—enfermedad que le afectó progresivamente— como la razón principal de su indudable decadencia. También deben valorarse la crisis económica y política a escala nacional, el retroceso del movimiento orfeonístico, y la falta de alternativas para renovar una carrera musical como la suya.

Los malos resultados en concursos para orfeones no empezaron en Madrid, pero allí abandonó Veiga la actividad que había sido el centro de su vida musical, tras una serie de decepciones entre 1894 y 1896⁶¹⁹. Su primer orfeón en la capital fue El Matritense. Era una agrupación fundada en 1864, con una amplia trayectoria de apoyo a la causa obrera. La recepción de Veiga como director, en noviembre de 1893, parece que fue positiva, pese a que dos meses antes había sido destinado al parvulario⁶²⁰. Veiga lo dirigió durante dos años, al cabo de los cuales, en abril de 1895, fue sustituido en el puesto por José Díaz Veguillas⁶²¹. Es probable que tras el esplendor del recital en el Palacio Real el 24 de junio de 1894, los fracasos en los consiguientes certámenes del 28 de junio en Segovia y 27 de septiembre en Valladolid, pesaran en el ánimo⁶²². Especialmente duro debió ser el resultado en Segovia, sólo cuatro días después de cantar ante la familia real. La competición se celebró durante las fiestas de San Juan, y el jurado estuvo presidido por Tomás Bretón (quien debía saber de Veiga desde su llegada a Madrid). *La Correspondencia de España* recogía el fallo del jurado, que declaró “desierto” el primer premio, y concedió los siguientes “por este orden: orfeón de Orense, de Valladolid y de Madrid”⁶²³; el Matritense ocupó, pues, la última posición. En Valladolid sólo logró un

contiene el expediente personal de Pascual Veiga Iglesias, si bien apenas aporta información. De la escuela Normal Central nunca fue profesor; hemos revisado toda la documentación que hay de este centro—en AGA y AGUCM—sin resultado.

⁶¹⁹ Véase en el epígrafe 4.4 la etapa gallega de Veiga como director de orfeones.

⁶²⁰ “La Sociedad ‘El Orfeón Matritense’ de cuya dirección artística se ha encargado el distinguido profesor y fundador de ‘El Eco Coruñés’ D. Pascual Veiga, empieza sus trabajos hoy, á las nueve de la noche” (*El Día*, 10 de abril de 1893, p. 2). Véase “La Sociedad El Orfeón Matritense”. *El Heraldo de Madrid*, 20 de noviembre de 1893, p. 3.

⁶²¹ “Orfeón Matritense”. *La Justicia*, 19 de abril de 1895, p. 2.

⁶²² *El Imparcial*, 27 de septiembre de 1894, p. 2.

⁶²³ “La prensa segoviana”. *La Correspondencia de España*, 2 de julio de 1894, p. 2.

segundo Accésit (virtualmente quedó último de nuevo)⁶²⁴. Veiga empezó a organizar un nuevo coro a finales de 1894, que se denominaría El Eco de Madrid. En junio de 1895 dio con esta agrupación el recital en el Teatro Martín que comenzó con un “Himno”, posiblemente basado en *Os Pinos* (epígrafe 6.2). En diciembre de 1895 Veiga volvió a cambiar de formación, asumiendo la dirección del orfeón del Centro Gallego, al dimitir del cargo su proverbial enemigo Varela Silvari. Fue aclamado en la toma de posesión, pero sería su último coro⁶²⁵. Lo dejó tras el concurso de Lugo en 1896, que parece sellar un rosario de fracasos de Veiga en estas pruebas.

El ocaso definitivo de Pascual Veiga empezó en ese momento. Habían sido muy duros los varapalos que recibió en Madrid, como la negativa de Bellas Artes a la cátedra, la denuncia de Mejía, el desvío al parvulario, y los malos resultados con orfeones. Sin embargo había en su persona una voluntad de lucha y auto-reivindicación que llega hasta 1896, cuando la derrota en Lugo—más amarga aún por tener lugar en esta ciudad y con organización de Juan Montes—pudo desencadenar el enclaustramiento definitivo. La competición se celebró el 12 de septiembre con motivo de los Juegos Florales. Veiga obtuvo un mal resultado y se tomó la derrota en su más puro estilo: pasados varios meses y ya en Madrid, recibió y devolvió a Montes el Accésit con que había sido premiado (posiblemente una forma de compensación a iniciativa de Montes), en una carta firmada por él y el secretario del Centro Gallego, Francisco Luis López (Veiga y López, 1897⁶²⁶). El texto era respetuoso pero lleno de recriminación. Sostenía que, según el dictamen del jurado, el orfeón lo había hecho tan mal que no merecía accésit alguno. El veredicto del jurado había sido severo; de la interpretación de la obra obligada (*El Tren*) observaba:

Primer tiempo. Este fué ejecutado con poca energía y precisión: el ritmo del tercer periodo alterado y destruido por completo, y el efecto del acorde de séptima (despacio) anulado; advirtiéndose desde un principio deficiencia notable en las voces.

Segundo tiempo. Bajáronse en esta parte medio tono, siendo además mal ejecutado y llevado con excesiva presteza.

⁶²⁴ “Noticias Varias”. *Diario de Burgos*, 28 de septiembre de 1894, p. 1; ganó el Orfeón Cantabria, seguido del Orfeón Pamplonés.

⁶²⁵ Véase por ejemplo *La Correspondencia de España*, 14 de abril de 1896, p. 1. En el Centro Gallego de Madrid no ha quedado vestigio alguno del paso de Pascual Veiga (visita personal del autor en febrero de 2022).

⁶²⁶ A los pocos días del certamen, el secretario López ya había publicado una carta de protesta que tiene una enorme importancia histórica porque revela que *Os Pinos* era conocido y se cantaba con regularidad (López, 1896; epígrafe 6.2).

Tercer tiempo. Se aceleró, en general, el aire en este número, ejecutado sin interés ni precisión artística; y el acorde final modulante que enlaza con el *Grandioso* fue cortado destruyéndose de esta suerte todo el efecto preconcebido.

Cuarto tiempo. Resultó éste falto de energía y grandiosidad por la escasez de elementos. El *ritardando* fué mal hecho y el acelerando poco marcado. (*Catálogo general de expositores*, 1897: 130)

Y sobre la pieza de libre elección (*El Crepúsculo*): “es de poco interés artístico y además fué medianamente interpretada por el Orfeón”. En suma, ejecuciones deficientes, mal entonadas y peor medidas. Fue la última reseña constatable de un concierto de Veiga ⁶²⁷.

Ya no dirigió ni concursó más. Lugo fue la puntilla para un hombre desmoralizado, endeudado, en descrédito por muchas razones, y con una creciente dolencia de corazón. Se retiró de la actividad pública, refugiándose en un silencio del que nunca regresaría. El himno lo debió olvidar en buena medida salvo que lo reutilizara para ocasiones como el homenaje en 1902 a Larra y Espronceda, o/y para el del Quijote en 1905. En junio de 1906 debió cogerle totalmente por sorpresa la carta de Fontenla, que iba a suponer la resurrección definitiva de la obra. Fontenla llegó a tiempo de milagro, pues Veiga murió al poco de responderle.

Es cierto que en ocasiones reaparecía fugazmente en alguna columna de prensa como “el maestro Veiga”, y nunca decayó la popularidad de la *Alborada*. Por ejemplo, se le nombra en una exitosa velada del Centro Gallego el 12 de abril de 1896 con motivo de dirigir al orfeón de la entidad ⁶²⁸. El 28 de junio de 1896 tuvo lugar el recital en el Teatro de la Zarzuela, que quizás les sirvió de preparación para el concurso de Lugo ⁶²⁹.

Una de las últimas realizaciones de Veiga consistió en poner música en 1898 al disparate *El Tío Joaquín*, del periodista gallego Víctor Armegeiras, para la inauguración en Oviedo del Salón-teatro del Pasaje ⁶³⁰, pero no se localizan datos de esta obra. Otra aparición pública de un Veiga consta el 16 de febrero de 1899, en el recital de un sexteto

⁶²⁷ El jurado estuvo formado por José Alfonso, Vicente Peydró y José Curros. La cuestión de la calidad musical está en el fondo de todos estos resultados. Cuesta creer que durante 30 años de certámenes se actuara tantas veces intencionalmente en contra de Veiga, como se podría inferir de sus reacciones.

⁶²⁸ *El País*, 13 de abril de 1896, p. 4.

⁶²⁹ “La escuadra francesa”. *Diario oficial de avisos de Madrid*, 22 de junio de 1896, p. 3. Véase el inicio de este capítulo VII.

⁶³⁰ “Provincias”. *El Heraldo de Madrid*, 16 de noviembre de 1898, p. 3.

vocal, aunque es posible que se tratara de su hijo Julio ⁶³¹. El diario madrileño *El Liberal* informaba de una “Fiesta de los gallegos” celebrada el 25 de julio de 1899, día del apóstol Santiago y de Galicia, en el restaurante de los Jardines del Buen Retiro, y durante la cual se pronunciaron varios discursos muy aplaudidos, entre ellos el de “el maestro Veiga, autor de la conocida Alborada” ⁶³². Es la última aparición pública suya que hemos localizado.

Hay algún eco de su docencia en el parvulario. El 21 de diciembre de 1902 hubo un acto navideño en la Escuela de niñas de la calle de Rodas nº 11, organización caritativa cuyas maestras procedían de la Normal Central. Asistieron personalidades destacadas y la propia reina, y el coro de niñas cantó “la Marcha Real, un zortzico, el himno a la Caridad y una alborada de Veiga” ⁶³³. En 1905 Veiga compuso o adaptó un Himno a Cervantes con motivo del tercer centenario del Quijote; la pieza se cantó aunque no se ha conservado la partitura. Siguiendo a Adela Presas, Veiga fue el autor de la música y Filomena Dato de la letra; la obra se interpretó en la fiesta conmemorativa en la Escuela Normal de Maestras de Madrid el 7 u 8 de mayo de 1905 (2007: 304 ⁶³⁴). Estuvieron presentes el rector de la Universidad Central—Conde y Luque—el senador San Martín y la directora de la Normal, Carmen Rojo, pero no el compositor ⁶³⁵. La obra refuerza el vínculo entre Veiga y la Normal a que pertenecía el parvulario. No es posible determinar si para esta ocasión re-utilizó la música del himno gallego, como había hecho en el himno para el orfeón El Eco de Madrid diez años antes ⁶³⁶. Cabe añadir que El Eco y otros orfeones comieron fraternalmente en el Centro Gallego de Madrid el 11 de mayo de 1905, para posteriormente cantar en el Teatro Real, en una velada con fines benéficos en la cual todos unidos entonaron la *Alborada* de Veiga, con dirección de Gayoso pero igualmente

⁶³¹ Intervinieron dos hombres, dos mujeres y dos niñas (las hermanas Aguado), dirigidos por “el maestro Veiga”. “La sociedad Madrid Club”. *La Correspondencia de España*, 16 de febrero de 1899, p. 3. *El Globo* difundió la misma noticia.

⁶³² “La fiesta de los gallegos”. *El Liberal*, 26 de julio de 1899, p. 1.

⁶³³ “Cantina Escolar”. *El Imparcial*, 22 de diciembre de 1902, p. 2. El día anterior (21-12-1902) *La Correspondencia de España* en p. 5 daba la misma información.

⁶³⁴ Véase también la *Crónica del Centenario del Don Quijote* (1905: 278).

⁶³⁵ “Centenario del ‘Quijote’”. *El País*, 8 de mayo de 1905, p. 1.

⁶³⁶ Cancela opina que así fue, entendiendo la obra como una probable derivación hacia la figura del Quijote del mismo himno que habría sido la Marcha regional en 1890 e himno al Orfeón El Eco de Madrid pocos años más tarde, entre otras probables adaptaciones de esta música (2020, vol. I: 120). Se cita alguna otra ejecución en 1905 por coros infantiles de himnos al Quijote, pero podrían no ser de Veiga, ya que hubo sobreabundancia: Presas localiza hasta 29 “himnos a Cervantes” en 1905, si bien algunos “de autor desconocido” podrían ser repetidos (2007: 304-305).

sin presencia del autor ⁶³⁷. Un posible eco más distante se localiza en abril de 1915, en una velada cultural en la Escuela de Estudios Superiores de Magisterio, que fue un centro estatal creado en Madrid para la formación de maestros de las Escuelas Normales: “la parte musical ofreció una novedad muy interesante. La Interpretación por un coro de alumnos y alumnas del ‘Himno á Cerdaña’ y de la ‘Alborada gallega’” ⁶³⁸.

El final de su carrera estuvo lejos de la gloria que siempre anheló. Los ecos de París se extinguieron sin rendirle más crédito. Los favores de la política (Linares y Vincenti) también debieron concluir tras el fracaso en el Conservatorio, y como favorito de un ministro y objeto de denuncia, su figura estaba agotada. Compositivamente la mala racha no debió ayudarle; y la *Alborada* siempre fue una gran baza, pero tenía sus límites. Se vio atado a un parvulario que le debió resultar humillante, y sin opciones de cambiar. Sus orfeones tampoco ejercían de contrapeso (más bien lo contrario). Por añadidura las deudas no desaparecían (continuaron al menos hasta 1903). En conjunto, a partir de 1896 Pascual Veiga era un hombre vencido por la adversidad y sin capacidad de reacción, con el agravante de la edad y enfermo. Mercedes Tella sostenía que a partir de cierto momento, Veiga se recluyó “completamente alejado del mundo”, mostrando un “estado psicológico de incompatibilidad con las luchas de la vida” (1906: 2).

La comparación del Veiga gallego con el madrileño es pertinente. Si se examina la partitura manuscrita de la balada “A última queixa”, de 1884, compuesta en plena etapa juvenil coruñesa, se reconoce a un Veiga con empuje y ambición (Figura 34). Es una pieza romántica a un amor imposible, quizá inspirada por el recuerdo de Eustorgia Acebo y la temprana salida de Mondoñedo. Veiga empleó la tonalidad de Re bemol Mayor, matices dinámicos muy precisos, indicaciones de repetición, calderones, frases con ligadura de expresión, notas acentuadas, y algún cromatismo, así como enfatizaciones armónicas ocasionales ⁶³⁹. En conjunto “A última queixa” evidencia esfuerzo e inventiva. El desarrollo alcanza cierto nivel (ocupa cuatro páginas), y se aprecia una caligrafía limpia y esmerada, típica de Veiga en estos años.

⁶³⁷ “Para mañana. Centro Gallego”. *El Correo Español*, 10 de mayo de 1905, p. 3.

⁶³⁸ *El Globo*, 16 de abril de 1915, p. 2.

⁶³⁹ Una particularidad es que pese a la disposición inicial de la partitura, la obra es para tenor solista con acompañamiento instrumental. El canto es silábico y la melodía muy sentimental, en correspondencia con la letra, que se debió a Francisco María de la Iglesia, original en gallego y traducción posterior al castellano. Iglesia era un escritor experimentado con quien Veiga ya había colaborado anteriormente.



Figura 34. Pascual Veiga y Fco. M^a de la Iglesia - “A última queixa” (1884) ⁶⁴⁰.

En las piezas que han sobrevivido de la etapa madrileña, la impresión es muy diferente. Por ejemplo, en 1893 Veiga realizó al menos tres cantos de carácter hímnico con letra de Bartolomé Mingo, director del parvulario Froebel de Madrid: “A mi patria”, “Canto a las estaciones”, y “La Escuela” ⁶⁴¹. Son obras tan elementales que no requieren un análisis detallado; Veiga debió componerlas para los niños. Es interesante el himno “A mi patria”, donde Veiga puso música a la letra de Mingo exaltando a España como “patria bendecida ... te amo con frenesí ... Cervantes y Quevedo, Cisneros y Moratín, nuestra gloria pregonan” ⁶⁴². Parece claro que Veiga no tenía problemas con la idea de España, que ahora sustituía en su música al país gallego de juventud. La pieza es breve, con estructura bipartita basada en una clara separación tonal del Mi bemol mayor inicial al relativo menor de la segunda sección, sin más complicaciones. La caligrafía es menos pulcra que en obras anteriores, dando una impresión de cierto descuido (Figura 35).

⁶⁴⁰ ARAG-PV, C-228-8-1.

⁶⁴¹ Las tres partituras se conservan en ARAG-PV.

⁶⁴² ARAG-PV, C-229-8-. Eugenio Bartolomé de Mingo fue un reputado pedagogo y renovador de la educación pública infantil. Es posible que Veiga, a pesar de las circunstancias, quisiera entrar con buen pie en su nuevo centro y acordase componer a medias con él algunas piezas.

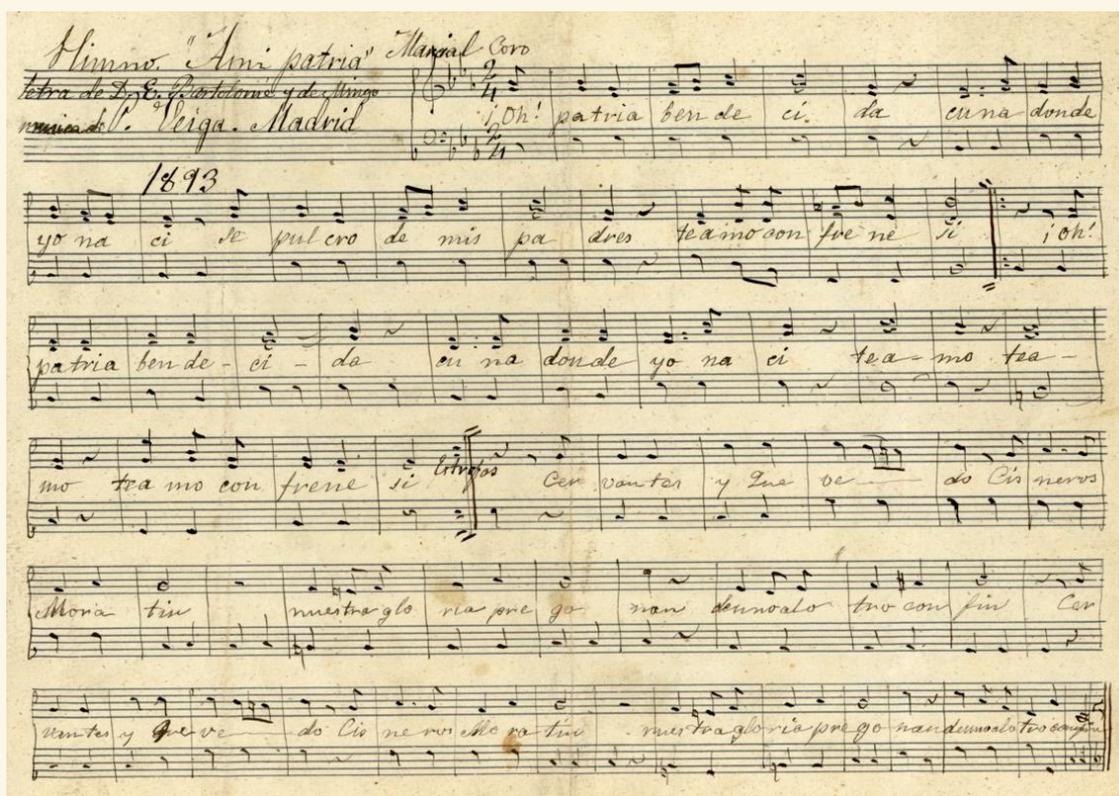


Figura 35. Pascual Veiga y Bartolomé Mingo – “A mi patria”. 1893⁶⁴³.

El “Canto a las estaciones” es un *Aire de Seguidillas* alegre, y el carácter de la seguidilla está bien cogido. La letra es positiva e ingenua, cantada en estilo silábico por grados conjuntos; es decir, idónea para voces infantiles. La música es realmente sencilla, y refleja el momento de un Veiga muy alejado del mundo gallego⁶⁴⁴.

En estas obras madrileñas, como máximo se puede reconocer en Veiga a un compositor con oficio y determinados recursos, pero no talento, técnica o inspiración; son canciones sin interés musical. De este modo, en la comparación del Veiga gallego con el madrileño sale ganando claramente el primero. También se puede tener en cuenta el himno “Cantemos compañeros”—una modificación del gallego (epígrafe 6.2); sin embargo, aun mostrando este arreglo cierta envergadura polifónica, la letra de Veiga es tosca, con tachones y pulso poco firme. Técnicamente no hay una sola indicación dinámica ni métrica, apenas alguna ligadura aislada. Tampoco indica la fecha, y la

⁶⁴³ ARAG-PV, C-229-8-.

⁶⁴⁴ ARAG-PV, C-229-12-.

impresión es de cierto abandono ⁶⁴⁵. En resumen, como compositor, Veiga no firmó una sola obra importante desde que se fue a Madrid. Si comparamos las dos grandes etapas de su vida, pasó de ser “un gran dinamizador de la vida musical coruñesa, donde se había labrado un fuerte prestigio como interprete, maestro y director de numerosas agrupaciones a lo largo de los casi veinte años que llevaba residiendo en la ciudad” (Cancela, 2020, vol. I: 113), a un humilde maestro de infantil con escasa proyección.

Un capítulo espinoso es el de las deudas que contrajo asiduamente. Dado que se trata de una cuestión perteneciente a su vida privada, vamos a apuntar brevemente sólo aquello que pueda haber incidido en su carrera musical. En realidad, desde su adolescencia en la catedral de Mondoñedo hasta los últimos aprietos en Madrid, la vida de Veiga es un rosario de peticiones económicas y endeudamientos. Hay que concluir que o administraba mal sus recursos, o tenía algún problema desconocido. Lo cierto es que pasó toda su vida pidiendo dinero, y eso fue lo último que hizo, en la carta a Fontenla días antes de morir. Afortunadamente no se encuentran indicios de que la familia Veiga Valenzano pasara verdadera necesidad, y con ambos progenitores ya fallecidos, las dos hijas permanecían en el piso de Marqués de Urquijo con empleada fija para las labores de la casa ⁶⁴⁶. Sin embargo, los pagos mensuales en el Conservatorio constituyen una interminable lista de retenciones ordenadas por el juez para entregar a los acreedores, generalmente uno solo durante un largo periodo. Solían ser de 25 pesetas al mes, a veces más. El goteo fue constante, proveniente de sentencias judiciales firmes, desde 1892 hasta después de 1900. Veiga se endeudaba por cantidades de cierto alcance, pasaba una larga etapa hasta saldarlas, e inmediatamente después caía en un proceso similar con un nuevo préstamo ⁶⁴⁷. No se entiende bien la causa, porque Veiga tuvo un sueldo bastante aceptable para la época (hasta 4000 pesetas anuales en 1898, como vimos más arriba), en aquel Madrid galdosiano en que una peseta era mucho dinero. Deben descartarse en principio los excesos con el alcohol, el amor y el juego, porque no hay dato alguno en esa dirección y, de existir, no le hubieran destinado a dar clase a niños pequeños. Es un misterio, cuya explicación acaso radica simplemente en tener una familia de seis hijos.

⁶⁴⁵ Un detalle de interés de cara al himno es que Veiga preparó esta pieza para El Eco de Madrid—cuya dirección asume en 1895—y no (que se sepa) para el Orfeón Matritense, que había dirigido desde 1893. Ello indicaría que tampoco se apresuró a re-utilizar la música de *Os Pinos* en la capital.

⁶⁴⁶ Padrón Municipal de Madrid año 1910. Archivo de la Villa.

⁶⁴⁷ EVAH. Tuvo varios pleitos por estos motivos, y los perdió todos. Fue condenado sin excepción a devolver el dinero que se le había prestado.

Por lo demás endeudarse estaba a la orden del día; en los diarios de Madrid se anunciaban asiduamente los prestamistas, el recurso desesperado de mucha gente. Para Veiga debió constituir una interferencia muy negativa, que también pudo afectar a su deterioro cardíaco, ya que la interacción psico-física en estos casos es normal. En su último escrito, aquel verano de 1906, pidió a Fontenla mil pesetas, lo que hizo avergonzarse al gallego-cubano por entender que el venerado autor de la *Alborada* vivía en la miseria (véase el capítulo VIII). Es seguro que la pasión con que se volcó el Centro Gallego de La Habana cuando murió tuvo relación directa con esa conciencia culpable.

7.4 Muerte de Veiga

Veiga fue declarado “en situación de excedencia” por Real Orden de 26 de abril de 1900, y pasó a cobrar dos tercios de su sueldo. Faltan el documento de la solicitud y respuesta del centro, pero tuvo que ser por la enfermedad del corazón. El 25 de abril de 1906 pidió al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes otro aumento por cumplirse el segundo quinquenio, alegando fechas y tiempo en excedencia ⁶⁴⁸. Este texto, unas semanas antes de fallecer, debe ser el último que escribió exceptuando la carta mecanografiada a Fontenla; la letra no parece suya, pero sí la firma, que llama la atención por el trazo débil y empequeñecido (Figura 36); la firma en la carta a Fontenla es parecida, aunque más cargada de tinta.

Un mes antes de morir—aproximadamente cuando recibió la proposición de Fontenla—Veiga estaba ya muy mal: “hállase gravemente enfermo”, informaba *La Correspondencia Gallega* ⁶⁴⁹. Finalmente, a las cuatro de la madrugada del 12 de julio de 1906, con 64 años de edad, en su vivienda madrileña de la calle Marqués de Urquijo, Pascual Veiga expiró. El certificado de defunción aporta algunos datos clave sobre el músico. Lleva el sello del Distrito de Palacio, escrito por el “juez suplente” Francisco González Rojas el 14 de julio de 1906. Veiga murió de “estrechez mitral”, según “las certificaciones facultativas presentadas” ⁶⁵⁰.

⁶⁴⁸ AGAVE. En excedencia los años contaban la mitad.

⁶⁴⁹ 16 de junio de 1906, p. 3.

⁶⁵⁰ Registro Civil de Madrid. Sección 3ª, Tomo 123-1, folio 218. Posiblemente la enfermedad no era un secreto desde tiempo atrás. Una nota anónima del diario coruñés *El Noroeste*, a los dos días de morir Veiga, mencionaba una “dolencia cardíaca que le ha llevado al sepulcro y que minaba su salud ha largo tiempo”. “Pascual Veiga”. *El Noroeste*, 14 de julio de 1906, p. 1.



Figura 36. Firma de Veiga solicitando el segundo quinquenio laboral. 25 de abril de 1906 ⁶⁵¹

La estenosis mitral puede derivar de fiebre reumática (que hace un siglo era muy difícil de tratar), pero en otras ocasiones se debe a depósitos de calcio que se forman al envejecer alrededor del anillo de la válvula mitral. Cualquiera de los dos casos pudo ser el de Veiga. Si no se trata adecuadamente, el estrechamiento puede provocar complicaciones cardíacas graves. La enfermedad suele avanzar lentamente a lo largo del tiempo, pasando casi inadvertida. Entre sus síntomas destacan la fatiga y dificultad para respirar. En pleno calor del verano madrileño (extremo aquel año), y si tenía efectivamente una “grippe” adicional (como decía a Fontenla en la carta de junio), la mezcla pudo ser fatal ⁶⁵². En relación al fallecimiento y parte facultativo, hemos consultado a la cardióloga Soledad Ruiz Leria ⁶⁵³, quien explica que probablemente la estenosis de Veiga se debió a afecciones reumáticas en la juventud, pero que no se manifestaron hasta la madurez, y que posiblemente trajo la enfermedad de Galicia y la desarrolló en Madrid. Además el calor afecta negativamente a las cardiopatías de tipo estenosis, al revés que otras que son sensibles al frío. Ruiz cree que Veiga vivió muchos años, teniendo en cuenta la dolencia y circunstancias. También que la estenosis causa una gran bajada de actividad y ánimo. La enfermedad pudo combinarse simbióticamente con problemas de orden psicológico al ver truncadas sus expectativas cuando vino a la capital. En este sentido la doctora Ruiz apunta que la correlación entre declive por una enfermedad cardíaca y problemas de ánimo no está demostrada biológicamente, pero en la práctica sucede y los médicos lo comprueban a diario. El cuadro de astenia generalizada (fatiga crónica, falta de energía y motivación, sensación de agotamiento) con toda probabilidad fue de doble origen en Pascual Veiga: cardiopático y anímico, derivando en una incapacidad para llevar una vida normal los últimos diez años de su vida. La astenia también suele afectar a la capacidad intelectual, memoria, atención, concentración, y vitalidad del cerebro. Siguiendo a Ruiz, las cardiopatías de tipo estenosis son muy graves,

⁶⁵¹ AGAVE.

⁶⁵² 1906 fue un año excepcionalmente caluroso en Madrid, con un registro récord en el mes de mayo.

⁶⁵³ Entrevista personal, 9 de marzo de 2021. Citada con permiso.

y en aquella época más; la *grippe* que mencionaba Veiga pudo ser real, y precipitar el desenlace. Por último, la doctora Ruiz estima que el certificado de defunción parece plenamente fiable, pues ya entonces había recursos médicos suficientes para diagnosticar este tipo de muerte con precisión.

Queda la duda de si la muerte de Julio pudo afectar a su padre, siendo un golpe letal para él. En algún medio se ha dado por hecho que no, pero la coincidencia de fechas es demasiado evidente, pues Julio murió en Burgos el 21 de junio de 1906. En España el telégrafo funcionaba desde 1854, y por esas fechas una carta tardaba entre unas horas y dos días en llegar de provincias a Madrid. Todo apunta a que los padres tuvieron que recibir la noticia, pero existe la posibilidad de que, sabiendo la mala salud del padre, no se la dieran.

Cuando falleció su marido, el mismo 12 de julio de 1906 Clotilde envió una nota de su puño y letra al Conservatorio informando del suceso “con profundo dolor”. No consta respuesta alguna del entonces director, Tomás Bretón, quien en apariencia se limitó a dar orden de suspensión de sueldo a Pascual Veiga (Figura 37) ⁶⁵⁴. En las actas de claustro se ignoró la defunción; ni siquiera hubo una mención en el claustro del 6 de octubre de 1906, primero tras su muerte. En la *Memoria del Curso 1905-06* Tomás Bretón no dijo una palabra al respecto, y tampoco en la Memoria del curso siguiente, pese a que solía empezar estos anuarios nombrando con mucho pesar a los profesores y allegados fallecidos durante el año ⁶⁵⁵. En la gestión de avisos y pésames, el Conservatorio fue estrictamente correcto; nadie se acordó de Veiga allí más allá de algunas respuestas ineludibles, y no se localiza un solo signo de condolencia por parte del centro o de sus miembros ⁶⁵⁶. En conjunto, el mutismo del Conservatorio de Madrid deja la impresión de un rechazo frontal a la memoria de Pascual Veiga.

⁶⁵⁴ No aparece en EVAH ni en AGA respuesta alguna del centro a la viuda.

⁶⁵⁵ Biblioteca del Conservatorio de Madrid. Al igual que Arrieta, Tomás Bretón debió simpatizar poco o nada con Veiga.

⁶⁵⁶ Al irse Bretón de vacaciones en el mes de agosto, la mayor parte de esta tarea recayó en el Comisario Regio accidental (director en funciones), que era Víctor Mirecki. Contrasta el sentimiento de admiración y pesar de los emigrantes bonaerenses, por ejemplo, con el tono formulario de Mirecki, quien confirma en las respuestas que Veiga fue profesor excedente allí (sin más aclaración; EVAH). El Conservatorio no envió a ningún representante cuando fue enterrado ni cuando se llevaron los restos a Mondoñedo; tampoco cuando se pusieron la primera y segunda placas conmemorativas en la calle de Marqués de Urquijo (AGAVE).

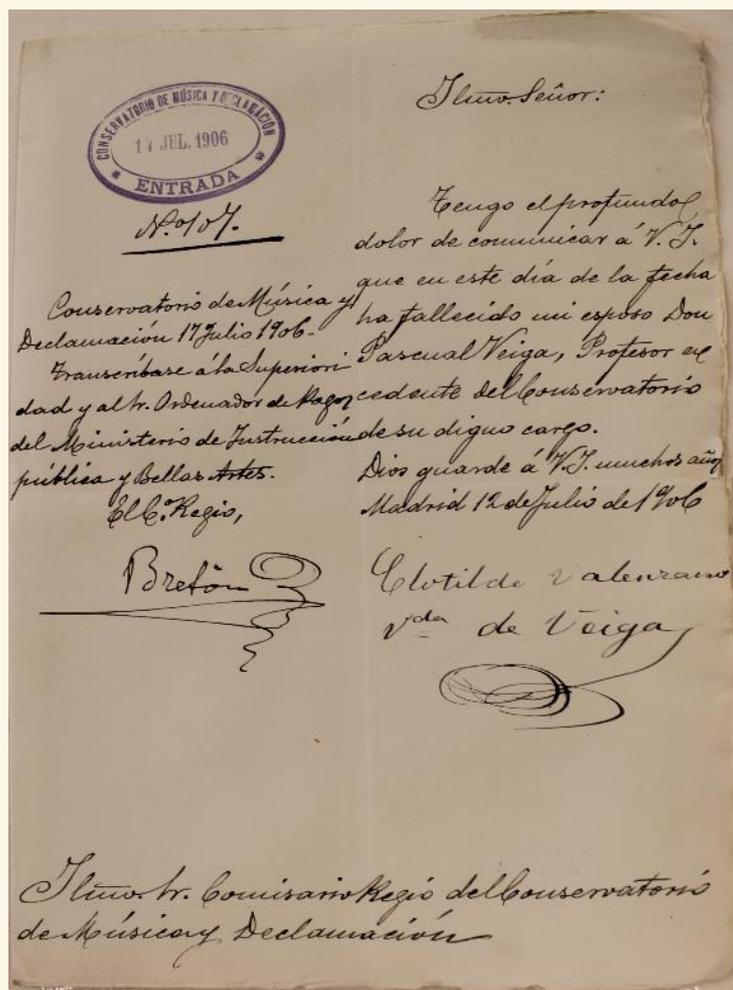


Figura 37. Nota de Clotilde Valenzano y orden de Tomás Bretón a la muerte de Veiga ⁶⁵⁷.

Clotilde Valenzano debió acusar de forma fatal las muertes consecutivas de su hijo Julio y su marido, porque el 16 de agosto falleció ella misma ⁶⁵⁸. Algunos medios dieron la noticia:

Ha fallecido en Madrid, víctima de rápida enfermedad, la respetable y virtuosa señora doña Clotilde Valenzano, viuda del Maestro Veiga. A sus hijos, tan perseguidos por la desgracia, que en el espacio de un mes han perdido á sus padres, enviamos el testimonio de nuestro pésame más sentido ⁶⁵⁹.

El certificado indicaba “dedicada a sus labores”, de modo que debió vivir consagrada al hogar y la familia. Fue enterrada en La Almudena junto a su marido, pero no la trasladaron

⁶⁵⁷ AGAVE.

⁶⁵⁸ De “entero-colitis aguda”, según el Certificado de Defunción. Registro Civil de Madrid. Sección 3ª, Tomo 123-1, folio 330.

⁶⁵⁹ “Sección necrológica”. *Gaceta de Instrucción Pública*, 24 de agosto de 1906, p. 7.

a Mondoñedo en 1912 con los restos de él. La Administración del cementerio de La Almudena de Madrid nos ha facilitado la siguiente información:

Clotilde Valenzano García se inhumó el día 17-8-1906 en sepultura temporal, concesión por 10 años, del cementerio Almudena, trasladándose sus restos al osario común al término de la concesión temporal.

El Osario común es un lugar no visitable dentro de los cementerios municipales, de donde es imposible la localización y/o recuperación de los restos allí depositados.

Pascual Veiga Iglesias, fue inhumado el 13-7-1906 en sepultura temporal del cementerio Almudena, trasladándose sus restos el 16-9-1912 a Mondoñedo-Lugo⁶⁶⁰.

Los restos de Clotilde no son recuperables. No hay constancia de que dentro ni fuera de la familia se interviniera para evitar que fueran enviados al osario común en 1916. Los certificados de defunción de ambos (Pascual y Clotilde) indicaban que “han quedado seis hijos”: Augusto, Adela, Julio, María, Pascual y Emilio (la muerte de Julio no se había registrado aún)⁶⁶¹.

Al igual que sucedió con la mayoría de los autores destacados del *Rexurdimento*, el fallecimiento hizo ascender a Pascual Veiga de golpe al Olimpo gallego. Se le tributaron encendidos homenajes, textos llenos de dolor y admiración, y con los años se pondría su nombre a calles, plazas, colegios, asociaciones y diversos conjuntos musicales, así como en 2005 al auditorio de Mondoñedo. Los medios abundaron en reseñas de su vida y obra, generalmente en crónicas laudatorias, incluyendo la apelación a su memoria⁶⁶². El mindoniense Emilio Tapia lanzó esta sentencia al día siguiente de la muerte del músico: “Veiga ha hecho con su *Alborada* en pro de la dignidad y regeneración de Galicia mucho más que legiones de gentes que sin esas *inspiraciones* pretendieron redimirla”

⁶⁶⁰ Comunicación al autor, 4 de agosto de 2022.

⁶⁶¹ Tras fallecer los padres, Adela y María Veiga Valenzano solicitaron la concesión de una pensión de orfandad. El expediente que se abrió para los trámites legales contiene información fidedigna de interés, así como algunos errores (AGACP). La solicitud se dirigió al Montepío de Oficinas el 16 de octubre de 1906, y fue resuelta el 22 de julio de 1907. El fallo fue favorable para las dos hijas (Adela y María), por ser ambas mujeres y solteras: les darían 825 pesetas al año siempre que no se casaran. Cuando en el juzgado preguntaron a la hija mayor (Adela) qué habían heredado de sus padres, dijo que poco más de 5000 pesetas. La cantidad era suficiente para vivir una familia más de un año, lo cual sugiere que la situación de Pascual Veiga no era tan ruinoso como pudiera creerse a juzgar por las deudas. En el expediente también consta que ni Veiga ni su esposa hicieron testamento.

⁶⁶² Un artículo de *El Norte de Galicia* recogió diversos recortes de prensa sobre la muerte de Veiga, en Madrid, Galicia y otros lugares. Es un resumen de los elevados elogios que recibió al fallecer (“El maestro Veiga” [necrológica]. *El Norte de Galicia*, 17 de julio de 1906, p. 1).

(1906). Es posible que la alusión a quienes deseaban “redimir” Galicia fuese dirigida a Pondal, quien había hecho de la redención uno de los motivos centrales de su poesía, y un pasaje de *Os Pinos*⁶⁶³. Canitrot, seguramente basándose en Tapia, sostuvo una semana después: “Veiga ha hecho más por su Patria que todos los gallegos juntos de su generación” (1906). El Centro Gallego en Madrid organizó una reunión conmemorativa, con emotivos comentarios sobre el difunto; presidió el acto el director de *El Liberal*, Alfredo Vicenti, para quien “todos los ministros gallegos juntos ... no han hecho por Galicia lo que el pobre Pascual Veiga, que acaba de morir”, expresión similar a las de Tapia y Canitrot unos días antes⁶⁶⁴. Estas frases se citan asiduamente desde entonces con ligeras variaciones.

El entierro tuvo lugar al día siguiente del fallecimiento. Hay un sentido relato del mismo firmado por el sacerdote y diputado republicano Basilio Álvarez, según el cual Veiga fue enterrado en soledad:

Ayer enterramos a Veiga.

No pasábamos de doce los que formamos en el acompañamiento.

El cadáver del cantor salió de la casa mortuoria sin conmovér á nadie. Creo que yo solo lloré.

Cruzamos Madrid como si sobre aquella carroza humilde fueran los restos del sereno del barrio. (1912)

Por el contrario, *La Época*, en una breve reseña, comentaba que “a la conducción del cadáver del maestro Veiga ha asistido numeroso público”⁶⁶⁵. Algo similar se podía leer

⁶⁶³ En los versos 7/8 de la cuarta estrofa.

⁶⁶⁴ “Fiesta del Centro Gallego”. *El Heraldo de Madrid*, 26 de julio de 1906, p. 3. En noviembre de 1906 el Centro Gallego en Madrid acordó celebrar un homenaje en memoria de varios gallegos fallecidos recientemente, siendo Veiga uno más de la lista. En 1913 el mismo centro, sin duda a raíz del eco del traslado de los restos de Veiga a Mondoñedo realizó un homenaje en toda regla a Pascual Veiga, incluyendo la colocación de la primera placa conmemorativa en la casa de Marqués de Urquijo (véase más abajo). Abrimos un breve paréntesis para aclarar que a veces se confunden los apellidos de dos personas relevantes en la vida de Veiga: Eduardo Vincenti y Alfredo Vicenti. Este último, compostelano, fue director de *El Liberal* desde 1907 hasta su muerte en 1916, y del Centro Gallego en Madrid. A causa del segundo cargo encabezó la comitiva para enterrar a Veiga en Mondoñedo en 1912. Sobre su figura es de obligada consulta el libro de Baldomero Cores (2009). El coruñés Eduardo Vincenti y Reguera desarrolló una notable carrera política, alcanzando entre otros cargos los de alcalde de Madrid, director general de Instrucción Pública, y diputado en Cortes por Pontevedra. Tras proporcionar a Veiga un importante respaldo en Coruña y en 1892 en Madrid, fue en Vincenti en quien recayó la responsabilidad de relegar a su compatriota desde el Conservatorio a la escuela Froebel. Parece claro que debía estimar al músico; de hecho Vincenti donó una pluma de oro para el certamen de 1890, a la mejor Marcha regional (de la que nacería el himno gallego), y protagonizó un apasionado debate en las Cortes en defensa suya sin nombrarle. En la carta que escribió como diputado en las Cortes el 2 de marzo de 1892 a José Díez Macuso (entonces director de Instrucción Pública) describía a Veiga como “ilustre maestro gallego, y director de orfeones”, y le pedía que tramitase su expediente para solicitar la cátedra en el Conservatorio (AGAVE).

⁶⁶⁵ “El Maestro Veiga”. *La Época*, 13 de julio de 1906, p. 2.

en *El Correo Gallego*, que indicaba un sepelio nutrido incluyendo “alumnos del Conservatorio” y el ministro de Instrucción Pública ⁶⁶⁶.

Entre las crónicas necrológicas más favorables a Veiga está la del abogado y periodista coruñés Eduardo Pardo y Gómez (1906, citada más arriba). La *Gaceta de Instrucción Pública* daba la noticia con un artículo de la notable pedagoga y escritora gallega Mercedes Tella Comas (1906, firmando como M. T. ⁶⁶⁷). Tella trazaba un semblante humanizado de Veiga, valorando sus dotes y logros, pero dejando caer algunas claves de su ocaso. Esta mujer era hermana de Alfredo Tella, amigo personal de Veiga, cuya casa solía visitar. Mercedes había estudiado Magisterio en Coruña pero hizo carrera inicialmente en Madrid, donde fue nombrada en 1896 profesora auxiliar de la Escuela Normal de maestras. Sin duda coincidió con Veiga allí (la Normal estaba puerta con puerta con el parvulario), y su larga crónica proviene de un conocimiento personal y directo, iniciado años antes en Coruña ⁶⁶⁸. Acerca de la relación de Veiga con el Conservatorio decía Tella, disfrazando la realidad al no completar la información:

El mérito artístico indiscutible del autor de la *Alborada*, mérito unánimemente reconocido por propios y extraños, condujo á Veiga á ocupar un puesto en nuestra Escuela Nacional de Música y Declamación, en donde fué Profesor numerario de Canto. (1906: 2)

Y sobre sus problemas personales: “entre las flores que le dedicó la gloria, se escondieron algunas espinas que produjeron heridas en su alma de artista ... en forma de obstáculos para su marcha triunfal” (2 ⁶⁶⁹).

Hay otro estimable retrato personal-psicológico de Veiga, aunque mucho más tardío, por su discípulo y amigo el periodista tudense emigrado a Argentina Tirso Lorenzo (1923). Había nacido en 1877 y narra que siendo muy joven conoció a Veiga en Madrid, cuando este trabajaba en la Escuela Froebel con los niños. En tono admirativo, Lorenzo describe a Veiga en torno a 1892-95 como un hombre “sencillo, jovial, modesto y entusiasta ... tuve la fortuna de ser su amigo”. Y, sin embargo, afirma Lorenzo, “Veiga no era feliz”:

⁶⁶⁶ *El Correo Gallego*, 13 de julio de 1906, p. 3.

⁶⁶⁷ Mercedes Tella trabajó en la Normal de Madrid entre 1896 y 1900, combinando docencia entre este centro y la Normal de Coruña en los años siguientes. Sobre su figura véase el volumen de Romero (2022).

⁶⁶⁸ Mercedes era hermana gemela de Sofía, primera esposa de Augusto Veiga Valenzano. Fue Pascual Veiga quien administró a ambas un bautismo de necesidad al nacer en Coruña en 1868.

⁶⁶⁹ Más arriba se han incluido otros pasajes de esta crónica.

Modesto en demasía, indolente por naturaleza, el éxito popular de su “Alborada” le excusó de más afanosas empresas artísticas. ... Había dulces misterios en aquella alma sencilla de bohemio, y un apego firme y arrogante a los seculares fervores de la raza. (1923)

Como vimos en el epígrafe 2.2, Lorenzo señalaba su compleja personalidad, “complicando su existencia, quebrantando sus ensueños geniales, haciendo tal vez malograr sus vuelos de artista”, y añadía que “había en las reconditeces de su espíritu ... visible sedimento de preocupaciones y amarguras”. Lorenzo constataba que Veiga escuchaba la *Alborada* ensimismado, pero “no como cosa propia”, en lo que recuerda al último Pondal y su predilección porque se le leyeran en voz alta sus propios poemas.

Otro amigo de Veiga, Santiago de Román Prieto, le dedicó una extensa columna que incluía graves acusaciones (1906). Se refería a Veiga como “la voz de la Suiza Española”, afirmando que “Galicia debe al maestro una estatua”⁶⁷⁰. El artículo apuntaba directamente a la raíz del ocaso personal de Veiga en el Conservatorio de Madrid. Dejaba caer insinuaciones sin concretar, aunque daba la impresión de hablar con conocimiento:

Tampoco me incumbe examinar la constitución del Conservatorio Nacional de Música, relacionándola con el influjo que haya producido en la suerte de Veiga desde que por concurso, ingresó el año 1892 en el Claustro de profesores de aquel Centro docente, porque el tema es asaz escabroso, y amigo muy querido tengo que, cuando sea presidente del Consejo de ministros, sabrá escribir en la “Gaceta” líneas más prácticas que las observaciones que pudieran salir de mi pluma. (1906)

Prieto inculpaba a la “constitución” del Conservatorio. La expresión “asaz escabroso” es fuerte; quizás aludía a cómo destinaron a Veiga al parvulario. En todo caso del texto se desprende que se le perjudicó intencionadamente. No está claro quién es el alto cargo que sacaría la verdad a la luz.

La necrológica del conocido periodista Jesús Rey Alvite (1906: 2-3) interesa especialmente porque se publicó en la *Revista Gallega* de Coruña, prestigioso medio cuyo editor fue Galo Salinas y que contó con la colaboración de Carré Aldao y otros destacados escritores gallegos. Era el órgano extraoficial del regionalismo coruñés, por lo que este amplio artículo puede considerarse el epitafio del movimiento sobre Veiga, desde una ciudad que fue tan importante para el músico. El texto de Rey Alvite era elogioso y exculpatorio; exclamaba repetidamente ¡Pobre Veiga!, retratándolo como víctima de las

⁶⁷⁰ La “Suiza española” es el nombre con que a veces se aludía metafóricamente a Galicia.

circunstancias. Lo calificaba de “inolvidable ... insigne ... reputado maestro ... sublime cantor ... buen compatriota” (2), pero casi exclusivamente por la *Alborada*, sin mencionar el Himno ni otras obras. El problema es que, en su afán por dejar una imagen ennoblecida del compositor, Rey Alvite distorsionó la realidad:

¡Pobre Veiga! Su incesante labor musical y sus privilegiadas condiciones de artista, han sido causa de que, en ansia de buscar algún desahogo y más dilatado ambiente para la lucha por la vida, tuviese que rendir tributo á la emigración, dejando el adorado país gallego para ir á residir á la Corte, en donde se pretendía premiar de alguna manera las notables y aventajadísimas cualidades musicales de nuestro insigne paisano, dándole asiento como profesor en el primer centro musical de la nación, en cuyo brillante puesto ha sido querido y admirado por compañeros y discípulos. (2)

Es imposible que un periodista como Alvite y un medio como la *Revista Gallega* no tuvieran alguna noticia de las mil desdichas de Veiga en Madrid, de las que sólo dejan entrever los apuros de dinero, aunque el reiterado “¡Pobre Veiga!” es expresivo. El artículo también afirmaba que “siempre amó á su idolatrada Galicia”, a la que ansiaba volver, cuando Veiga nunca manifestó deseo alguno de regresar. Alvite exponía y suscribía a continuación la “plausible” propuesta proveniente de Santiago Tafall de enterrar a Veiga en Santiago, en la iglesia de Santo Domingo de Bonaval—en donde ya descansaban los restos de Rosalía y Alfredo Brañas—y que al final no se realizó⁶⁷¹. La crónica mencionaba la penuria económica del músico: “¡Pobre Veiga!... Para colmo de su desdicha ... ni una peseta había en su casa el día que Dios le llamó á mejor vida”. Alvite lamentaba el entierro en Madrid, exclamando: “sus cenizas nos pertenecen, son nuestras ... de Galicia, a la que tan bien supo enaltecer” (2). En esta reivindicación queda reflejado el profundo culto a los muertos por parte de los gallegos, quienes en vida de alguien como Veiga podían permanecer impasibles ante su exilio en Madrid y circunstancias adicionales; pero una vez fallecido la actitud cambia radicalmente, se procede a la canonización y su “presencia” resulta indispensable en la tierra natal.

El luto y actos de homenaje fueron notorios en la comunidad emigrante. En Buenos Aires destacó el celebrado en el Teatro Victoria el 31 de noviembre de 1906, con el ánimo de honrar al músico y recaudar fondos para la familia, ya que Veiga “no ha

⁶⁷¹ La citada iglesia es la actual sede del Museo do Pobo Galego.

podido dejar a los suyos más que un nombre glorioso”⁶⁷². En Cuba era conocido casi exclusivamente por la *Alborada*, pero esa obra bastó para darle una popularidad inmensa:

La *Alborada* de Veiga se había convertido en la obra musical más significativa de los gallegos en la emigración. Su interpretación era prácticamente obligada en todos los actos del Centro Gallego y los *gaiteiros* la incluirían también en su repertorio habitual como pieza solemne. La muerte de su autor en 1906 todavía estaba reciente pero la intelectualidad gallega le había consagrado ya como uno de los principales compositores del renacer de la cultura gallega. (Santamaría, 2019: 299-300; véase Pinheiro, 2008).

El traslado del féretro a Mondoñedo fue por iniciativa de los gallegos en el exterior. Puede aventurarse que, para ellos, llevar a Veiga a Mondoñedo simbolizaba emocionalmente el “regreso” a la tierra natal gallega que todos deseaban. Los restos salieron del cementerio de La Almudena el 16 de septiembre de 1912, viajaron por tren a Galicia, y el entierro en Mondoñedo fue el día 18. Hubo iniciativas y apoyo desde el Centro Gallego en Madrid, entre otras entidades y personas, pero fue el de La Habana el que cubrió los gastos con una generosa aportación de casi 8.000 pesetas⁶⁷³. La prensa siguió muy de cerca los pormenores, especialmente la gallega. Abundaron las columnas pasionales que recriminaban no haber tratado mejor a Veiga en vida, pero sin concretar los problemas que tuvo. Lo retrataron como honrado, íntegro y genial. Es relevante que ahora sí se cita el “Himno Regional” como obra destacada suya: “en Mondoñedo se ha constituido una masa coral para ejecutar la inmortal ‘Alborada’ y el ‘Himno Regional’, de Veiga, á la llegada á aquella villa, de los restos del insigne maestro” (Lombardía, 1912).

En Mondoñedo el sepelio fue multitudinario pese a la lluvia. Así lo reflejan las imágenes que se publicaron en su día⁶⁷⁴. Veiga fue sepultado con magnificencia y fervor. Fue un acto masivo, de luto oficial, asistiendo importantes personalidades. Román Prieto actuaba como representante de la familia, y pronunció en el entierro “una oración sincera, fluida y conmovedora, al relatar los últimos momentos de Veiga” (Lombardía, 1912). Fue entonces cuando el escritor y también mindoniense Leiras Pulpeiro dedicó a Veiga el

⁶⁷² “Próxima fiesta”. *El Norte de Galicia*, 19 de noviembre de 1906, p. 1.

⁶⁷³ *El Liberal*, 3 de agosto de 1912, p. 2.

⁶⁷⁴ Como las de *Mundo Gráfico*, 2 de octubre de 1912, p. 19.

poema que citábamos más arriba: “Ben pode Mondoñedo dende agora / Anque vista farrapos, ter fachenda”, que plasmaba el orgullo vecinal en aquel momento ⁶⁷⁵.

En varias ocasiones a lo largo de los capítulos anteriores ha aflorado el problema de la desafección de Veiga hacia Mondoñedo y Galicia en general. Al fallecer el músico, los mindonienses residentes en Coruña pidieron por carta al alcalde de la ciudad episcopal que diera el nombre de Pascual Veiga a una calle ⁶⁷⁶. En 1907 se formó por iniciativa individual el cuarteto Os Veiga, integrado por gaita, clarinete, tambor y bombo, y el mismo año se llegó a representar una comparsa titulada *Os Veiga*, para ensalzar al compositor y familia ⁶⁷⁷. Lo cierto es que los habitantes de Mondoñedo no mostraron grandes condolencias por su muerte (con alguna excepción), aunque la llegada de sus restos levantó una gran expectación. Es natural que para muchos resultara un desconocido, al que jamás habían visto y siempre les había ignorado ⁶⁷⁸. No obstante, en 1912 el ayuntamiento erigió un mausoleo a Veiga en el cementerio, se colocó una placa en la casa natal, y más adelante se dio su nombre a la calle de los Templarios en que nació. En el entierro se cantó completo el himno (casi por primera vez en Galicia), y en el frontal del mausoleo se colocó la siguiente inscripción:

Nació en esta ciudad el 9 de abril de 1842 y falleció en Madrid el 12 de julio de 1906. Trasladados sus restos se depositaron en este Mausoleo el 18 de septiembre de 1912. Por iniciativa de varios entusiastas gallegos residentes en Argentina y Cuba, y a expensas de estos últimos D.E.P. (Especial Pascual Veiga, 1992: 9)

La lápida reza: “Homenaje a Pascual Veiga. Autor de la Alborada”. Sobre el epitafio aparece una gaita entrecruzada con una lira, como un abrazo entre la música popular y la culta (Figura 38 ⁶⁷⁹).

⁶⁷⁵ ARAG, ES.GA.15030.ARAG/2.11.2.1.

⁶⁷⁶ “El Maestro Veiga”. *El Noroeste*, 15 de julio de 1906, p. 1.

⁶⁷⁷ *El Norte de Galicia*, 3 de junio de 1907, p. 1; “Galicia”. *El Eco de Santiago*, 3 de octubre de 1912, p. 2. Mondoñedo siempre tuvo una activa vida musical, pero sin duda la memoria de Veiga la dinamizó sobremanera. Tras su muerte no han parado de formarse en la localidad orfeones, coros, y agrupaciones instrumentales diversas inspirados en su persona y obra. Además del cuarteto y la comparsa citados, pueden mencionarse el Orfeón Veiga (creado en 1908); una Coral Alborada; y la Rondalla Os Veiga (fundada en 1934). La Banda Municipal pasó a denominarse Pascual Veiga en 1988 (García y García, 2002).

⁶⁷⁸ Hay motivos serios para pensar que Veiga hubiera rechazado enérgicamente yacer en Mondoñedo.

⁶⁷⁹ La intencionalidad fue obviamente simbólica, ya que Veiga nunca prestó atención a estos instrumentos.

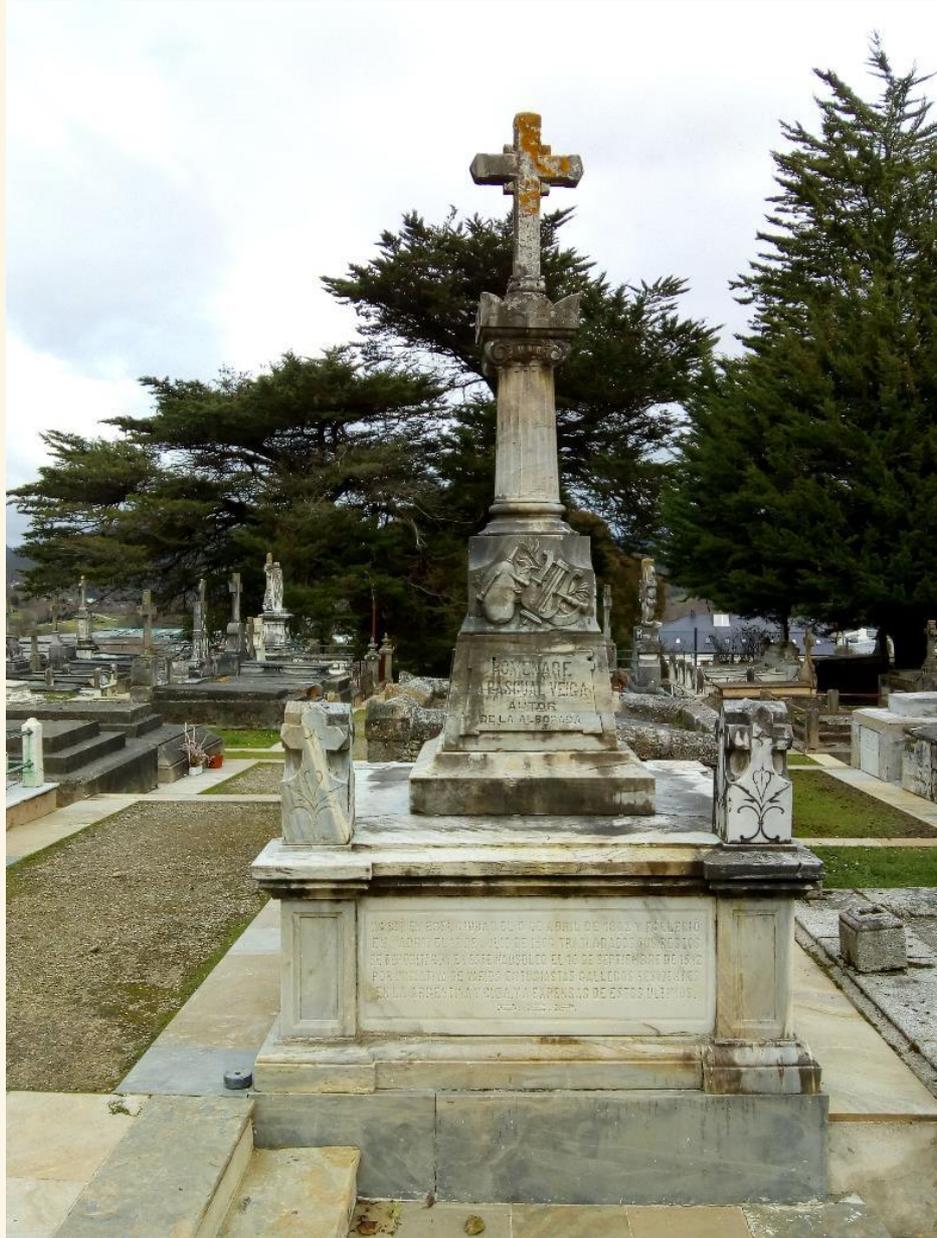


Figura 38. Tumba de Pascual Veiga en Mondoñedo. Dominio público.

Como hemos señalado en este estudio, la relación entre Pondal y Veiga fue muy reducida. Sin embargo, cuando el músico fue enterrado en Mondoñedo, Pondal publicó un intrigante poema titulado “A sirte turbulenta e prolongada” (1972: 210). Está datado en Coruña el 22 de octubre de 1912, y la coincidencia de fechas llama la atención. En la carta a *La Voz de Galicia* con el envío, Pondal constataba que era un poema “simbólico”, y que la “syrte” (bajo de arena peligroso para la navegación) “no significa otra cosa que el viejo absolutismo, el caciquismo, el fanatismo político, las intrigas de bandería” (210). No especificó más, y la interpretación tiene riesgos, pero las piezas encajan si se quiere ver la ciudad de Madrid representada en la “morada insidiosa” de sirenas que arrastran al abismo, con sus grandes teatros y falsas promesas de gloria, un destino a evitar. Las fechas

son demasiado coincidentes, y el imponente eco mediático del entierro de Veiga no pudo pasar inadvertido para quien había colaborado con él y debía tener referencias de su periplo madrileño. Pondal estaría condensando en la metáfora tanto su aversión a la capital como el relato del fracaso de Veiga allí:

Ésa é a morada insidiosa
Das falaces sirenas ...
Non escuités seus cantos,
Súa armonía estupenda;
Voso timón virade,
Virade vosa vela ... (210)

El paso de los años trajo nuevas conmemoraciones. El 5 de octubre de 1913 se colocó la primera placa a Veiga en la fachada de la casa de Marqués de Urquijo, con asistencia de varias personalidades, incluyendo al entonces alcalde de Madrid, Eduardo Vincenti, quien pronunció un discurso “de tonos muy patrióticos enaltecendo la memoria del inolvidable compositor”⁶⁸⁰. La placa estaba dedicada al autor de la “Alborada”, pero no decía nada del himno gallego. En 1925 el Centro Gallego la sustituyó por la actual, que se descubrió el 30 de junio, obra del escultor Miguel de la Cruz Martín⁶⁸¹ (Figura 39). Quizás a raíz del fallecimiento de Pondal y en el marco de la promoción del himno que las Irmandades da Fala habían emprendido, el 24 de octubre de 1917 hubo un gran homenaje a Pascual Veiga en Mondoñedo; en el acto su figura emergió como héroe para una Galicia que necesitaba símbolos—materiales y humanos—con que consolidar el incipiente nacionalismo⁶⁸².

⁶⁸⁰ “Descubrimiento de una lápida”. *Diario de Pontevedra*, 6 de octubre de 1913, p. 2. Véase también *El Progreso*, 6 de octubre de 1913, p. 2.

⁶⁸¹ *La Zarpa*, 30 de junio de 1925, p. 5, texto que contiene un error al atribuir al escultor gallego Santiago Rodríguez Bonome la placa de Veiga, por ser el autor de la que en la misma fecha se descubrió (recuperó) en memoria de Pardo Bazán.

⁶⁸² Irmandades da Fala: organización galleguista que desarrolló una notable labor lingüística y político-cultural entre 1916 y 1931. Pese a que nunca gozó de cifras elevadas de afiliación, su importancia histórica es incuestionable. Véase *As Irmandades da Fala* (2016).



Figura 39. Placa a Pascual Veiga en Madrid, 1925. Foto J. Campos, noviembre de 2023 ⁶⁸³.

Los ecos de Pascual Veiga se suceden de forma intermitente en las siguientes décadas. Un momento significativo fue el final de la guerra civil. Al poco tiempo de instaurarse el régimen franquista, el *Boletín Oficial del Estado* publicó la Orden de 10 de octubre de 1941 “por la que se clasifica como benéfica, particular y docente la Fundación denominada ‘Premio Pascual Veiga’, instituida en Mondoñedo (Lugo)” ⁶⁸⁴. La Orden, de texto largo y que elogiaba a Veiga (sin nombrar el himno), también especificaba que la citada Fundación subsistiría por sus medios, y que el presidente sería el jefe local de Falange. No parece que Veiga despertara recelo en el aparato franquista, tal vez porque

⁶⁸³ Miguel de la Cruz—quien firmó abajo a la derecha—era un escultor bien considerado en Madrid, aunque sin mayor relación con Galicia. Para esta placa talló el escudo de Galicia con una gaita en la base (nuevamente el instrumento como símbolo gallego, pues Veiga nunca le dedicó atención). Ante la imagen tres mujeres con el traje regional presentan la *Alborada* en solemne ofrenda a Galicia. Tampoco hay mención alguna al himno.

⁶⁸⁴ BOE n. 297, de 24 de octubre de 1941, p. 8.286-8.287. Este premio era parte de la actividad del Patronato Pascual Veiga que fundaron en 1922 emigrantes gallegos en Buenos Aires. El patronato se proponía crear un conservatorio en Mondoñedo con el nombre de Pascual Veiga, y dotarlo con fondos y medios que incluirían el citado premio.

el potencial folklorismo de la *Alborada* resultaba útil para las políticas de apropiación cultural del régimen. Con la transición a la democracia el himno recuperó su condición de símbolo social, como hemos visto a lo largo de este estudio, y finalmente pasó a ser oficial. La Galicia actual recuerda ocasionalmente a Pascual Veiga, con mayor intensidad en determinadas fechas.

CAPÍTULO VIII. EL ESTRENO EN LA HABANA

8.1 Galicia entre dos continentes

El estreno del himno gallego ha pasado a la historia como un hito histórico en la construcción de la identidad gallega a través de sus símbolos, en comunión sinérgica de la Galicia peninsular con la comunidad emigrante en Cuba. Ambas se hermanaron para cantar a una patria escindida entre dos continentes. Como señalaba Barreiro Fernández en el centenario del estreno: “a emigración creou o himno ... o fíxo seu ... o transportou a Galicia, e posteriormente Galicia o acolleu” (Mascuñana y Fandiño, 2007).

El histórico acto tuvo lugar en La Habana el 20 de diciembre de 1907, en el magnífico Gran Teatro (antiguo Teatro Tacón), que había sido recientemente adquirido por el emprendedor Centro Gallego en Cuba. De aquella velada han quedado diversos testimonios y fuentes de interés ⁶⁸⁵. Asistió la flor y nata de la sociedad habanera ⁶⁸⁶. La ciudad no era una más en el mapa del antiguo imperio colonial español. En 1893 La Habana rondaba el medio millón de habitantes ⁶⁸⁷, cifra que multiplicaba por más de diez el tamaño de Coruña. Era una urbe moderna, cosmopolita y desarrollada, una de las grandes capitales culturales de América y atrajo mucha población ⁶⁸⁸. Los emigrantes aspiraban a desempeñar un papel relevante en el mundo moderno, y tenían dinero y poder para ello. Además, en la isla hubo un creciente re-acercamiento cubano hacia la cultura

⁶⁸⁵ Aclaremos para este capítulo que determinados documentos han resultado inaccesibles en esta investigación. En contraste con la generosa colaboración del Instituto de Lingüística y Literatura José A. Portuondo Váldor de La Habana (que citábamos en la sección de Agradecimientos), no ha sido posible obtener copias ni información del Museo Nacional de la Música de Cuba, que conserva algunos materiales de interés. Queda pendiente, pues, completar esta tarea.

⁶⁸⁶ Incluyendo al gobernador provisional de la República (el norteamericano Charles E. Magoon), el alcalde de La Habana, concejales, banqueros, el rector de la Universidad Nacional, jueces y un largo etcétera. Se fusionaron para la ocasión las tres culturas de la isla: la cubana, la española/gallega, y la estadounidense. El acto fue precedido por la colocación de la primera piedra para el nuevo Centro Gallego, el 8 de diciembre de 1907, en importante ceremonia con presencia de la élite social (hay amplia información en los *Apuntes para la historia*, 1909).

⁶⁸⁷ Gómez y Cancela, 2017: 77; de ese medio millón unos 100.000 eran españoles, la mitad de ellos gallegos.

⁶⁸⁸ Vidal aporta cifras elocuentes para el siglo XX: entre 1900 y 1960 casi 400.000 gallegos emigraron a Cuba, cerca de la mitad de los españoles que allí marcharon. La mayoría procedía de las comarcas más pobres y atrasadas de Galicia, sobre todo de Lugo y Coruña (2008: 16, 42, 92). El viaje podía ser un calvario, y al llegar les esperaba una cuarentena en el lazareto de Triscornia, (diseñado a semejanza del de la isla de Ellis en Nueva York), donde se les insultaba llamándoles: “patanes, sucios, miserables, y no digamos, ¡gallegos!” (citado en p. 72). Sin embargo llegando de Galicia, Cuba resultaba un país rico y cosmopolita; en 1949 a Emilio, emigrante gallego en la isla, le sorprendió “el desarrollo que había, comparado con la zona de donde yo venía. Aquí se veían muchas cosas que allí no se veían, como los baños, los sanitarios, refrigeradores ... Aquí ya había un desarrollo; carros americanos” (citado en p. 90-91).

hispana ante las injerencias norteamericanas tras la derrota de la armada española en 1898, que también favoreció a la comunidad gallega allí afincada (Campos, 2019a).

Sin embargo, el estreno cubano del himno fue parcial, puesto que no se cantó, limitándose a una ejecución a cargo de la banda municipal. En esta faceta se sumaba a la accidentada historia de la obra, ya que *Os Pinos* conoció varias primeras ejecuciones, ninguna de ellas completa y reconocida. En primer lugar, en los ensayos de Veiga con el Orfeón Coruñés nº 4 en 1890 para el certamen de Coruña. El himno viajó con su autor a Madrid y un “segundo estreno” tuvo lugar en la capital alrededor de 1895, con letra diferente y música alterada, cantado por el orfeón El Eco de Madrid. A la altura de 1896, con certeza el orfeón del Centro Gallego en Madrid cantaba *Os Pinos*. Dado que para Veiga componer no era sencillo, acaso utilizó la misma música en más ocasiones. Finalmente en La Habana y con toda ceremonia, se interpretó en versión instrumental.

Xosé Neira Vilas vivió en Cuba 31 años, y dejó un libro sobre el himno desde la perspectiva cubana (2012), destacando cómo en América latina los símbolos nacionales son muy respetados. El suyo es un testimonio de primera mano con implicación personal; Neira se refiere al Himno como “o noso canto identitario” (5), y añade estos logros de los emigrantes en Cuba:

Alí ondeou por primeira vez a nosa bandeira; alí nace a Academia Galega (outra creación de Fontenla); alí publícanse *Follas Novas*, de Rosalía, e os dous primeiros poemarios de Cabanillas, e *Non máis emigración*, de Ramón Armada Teixeiro, a primeira peza teatral, en prosa e verso, do noso Rexurdimento. Alí édítase *El Eco de Galicia*, o primeiro periódico da nosa diáspora, e *A Gaita gallega*, primeira revista escrita totalmente en lingua galega. Dende alí fináncianse en Galicia máis de 200 escolas, ademais de lavadoiros públicos, postos sanitarios, arreglos de igrexas e camiños, e moitas outras necesidades culturáis e sociais, cando a pobreza e o analfabetismo campaban no noso país. (5)

La identidad gallega se vivía en la diáspora cubana, argentina, venezolana y otras con una intensidad superior a la de los gallegos peninsulares. El ideólogo del galleguismo en Cuba, Waldo Álvarez Insua, en la presentación a su libro de 1891 *Ecos de mi Patria* terminaba con esta declaración: “reciba ese libro la patria bien amada, por cuya regeneración, libertad é independencia regional no vacilaré nunca en sacrificar la vida”

(Alvarez, 1891: 9 ⁶⁸⁹). Fueron los emigrantes quienes construyeron un “universo simbólico de carácter rexionalista” de Galicia desde Cuba (Villares, 2019: 125). La presencia gallega en la isla fue extraordinaria; había asociaciones, escuelas, la Benéfica (centro de salud), gestión de vivienda y empleo, inversiones, acción cultural variada, y también una preocupación por crear símbolos identitarios. Neira señala que se fundaron 71 revistas gallegas en Cuba, destacando *El Eco de Galicia*, *A Gaita Gallega*, y *Follas Novas* (2012: 28 ⁶⁹⁰). Las remesas enviadas a la Galicia natal fueron determinantes en algunas localidades:

El 80% de las 310 escuelas creadas en Galicia entre 1905 y 1930 fueron financiadas por emigrantes gallegos en Cuba. ... En 1919 en el censo de chicos que iban a hacer el servicio militar en Viveiro no había ni un sólo analfabeto; y eso fue posible gracias a las 16 escuelas hechas desde Cuba en ese municipio. (Rei, 2011)

La población gallega en Cuba alcanzó un poder económico e influencia política muy superiores a los de sus compatriotas en Galicia. De ahí que fuesen gallegos emigrantes quienes impulsaron la Real Academia Galega y la bandera gallega, y estrenaron e institucionalizaron el himno de Pondal y Veiga ⁶⁹¹. Su protagonismo en Cuba les hizo destacar entre los emigrantes españoles:

El gallego se incorporó activamente a la base de la sociedad cubana ... la palabra *gallego* se convirtió en el adjetivo gentilicio con que se designa usualmente a todos los españoles en Cuba. Cuando un cubano dice *ese gallego*, o *esa gallega*, en realidad quiere decir *ese español* o *esa española*. (Rodríguez Ruidíaz, s.d: 22; véase Pinheiro, 2008)

8.2 José Fontenla Leal

En Cuba los gallegos eran conscientes de la necesidad de un himno para aglutinar y expresar su identidad, y en último término fue el emigrante ferrolano José Fontenla Leal

⁶⁸⁹ Es el mismo autor del duro artículo contra Veiga en 1890 tras el certamen en Coruña que veíamos en el epígrafe 6.3.

⁶⁹⁰ Para más detalle, véase el amplio y esmerado volumen que el Centro Gallego Cubano publicó en 1909 recogiendo con texto e imágenes los principales logros de la sociedad desde su fundación en 1879 (*Apuntes para la historia*).

⁶⁹¹ La Real Academia Galega y la bandera gallega son otros símbolos que merecen atención. Véanse entre otros estudios y en orden cronológico, Dobarro (2000), Villares (2007), Rey Castelao (2012), *No sesquicentenario do nacemento de José Fontenla Leal* (2014), y Álvarez Ruiz (2018). La Real Academia Galega se fundó definitivamente en Coruña en 1905, a partir de la Asociación Iniciadora que se había creado en Cuba con este propósito.

quien promovió su estreno en 1907 y gestionó en 1908 su oficialización. Fontenla fue una figura clave no sólo para dar estos pasos, sino para la fundación de la Real Academia Galega (en 1905), la consolidación de la bandera gallega, y como incansable promotor en la tarea de acoger, instruir y dar empleo a la masiva emigración gallega en Cuba (Figura 40). En 2014 el presidente de la Real Academia Galega, Xesús Alonso Montero, reconocía la deuda:

Foi el, aquel humilde litógrafo, quen participou en tanta actividade protagonizaron os galegos de Cuba a favor do coñecemento e do progreso de Galicia. A Cuba emigrara este ilustre cidadán das mellores causas galegas cando aínda era un neno. Xa adulto, Galicia, o país deixado para sempre na súa infancia, foi o seu norte, o seu compromiso e o centro dos seus sonhos. (*No sesquicentenario do nacemento de José Fontenla Leal*, 2014 ⁶⁹²)



Figura 40. José Fontenla Leal, artífice del estreno del himno en La Habana. Dominio público.

⁶⁹² Durante mucho tiempo Fontenla Leal no fue valorado conforme a sus méritos. Tras fallecer en 1919, sus restos fueron a la fosa común del cementerio Colón de La Habana, donde permanecen. Han quedado algunas emotivas líneas que le dedicó Ramón Cabanillas (citadas en *No sesquicentenario ...*).

Fontenla escribió a Veiga la histórica carta que el músico contestó en legado póstumo. Se dirigió al compositor desde La Habana el 31 de mayo de 1906: “Estimado Señor: he recibido carta de mi amigo el Señor Manuel Díaz, en la cual me dice de que Vd. ya terminó la música de ‘Os Pinos’, poesía de nuestro ilustre bardo D. Eduardo Pondal”⁶⁹³. Fontenla le solicitaba el envío de la partitura, y exclamaba como despedida: “¡Ojalá que su nueva obra levante el entusiasmo patriótico de nuestros paisanos con el fin de engrandecer á nuestra Galicia!”. Es decir, “nueva obra”; obviamente la comunidad gallega en Cuba desconocía el origen del himno, aunque la noticia de su existencia debió llegar allí finalmente, como prueba esta misiva. Veiga no aclaró el error; en su respuesta el 23 de junio daba a entender que se trataba de una obra inédita: “había terminado la partitura inspirada en la poesía de D. Eduardo Pondal, cuyo título es ‘Os Pinos’, antes de que me amagara el fuerte ataque de gripe que aún hoy me retiene en la cama. Bastante aliviado ahora, se la remito a V.”⁶⁹⁴ (Figura 41).

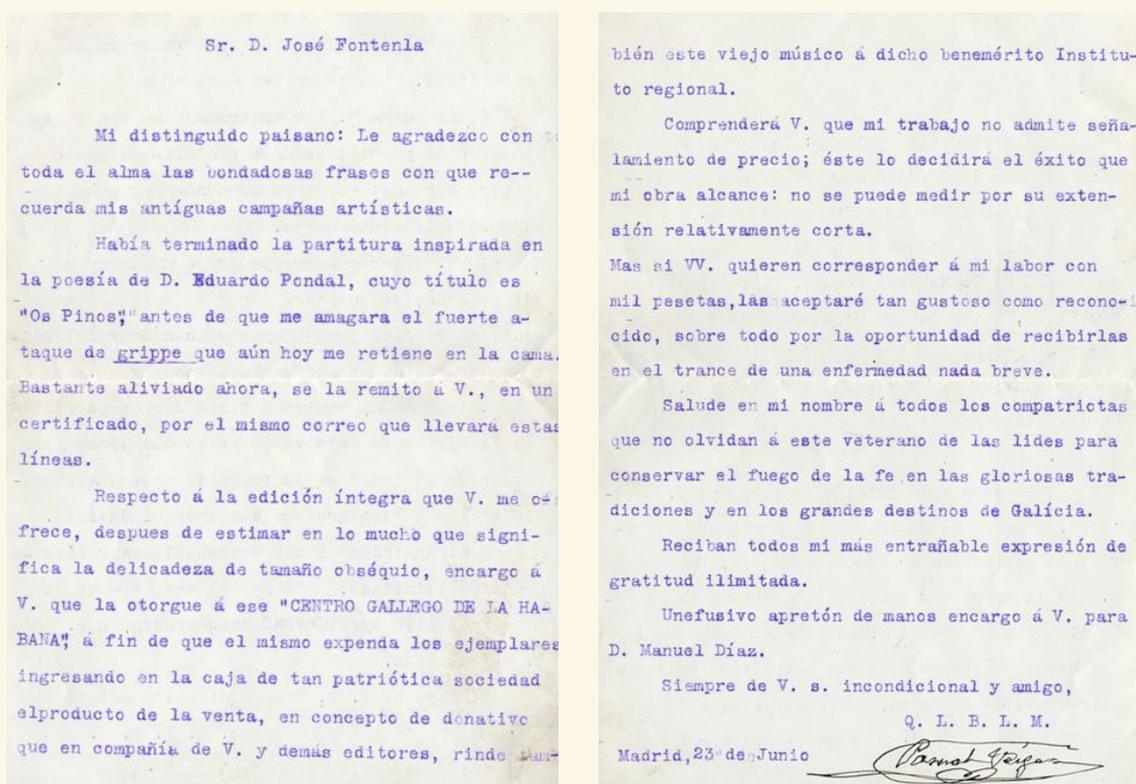


Figura 41. Carta de Veiga a Fontenla, 23 de junio de 1906⁶⁹⁵.

⁶⁹³ ARAG-PV, C-227-34-.

⁶⁹⁴ Reproducimos completa a continuación la histórica carta de Veiga en respuesta a Fontenla, varias veces citada en el presente trabajo.

⁶⁹⁵ ARAG-PV, C-132-28-.

Neira Vilas se percató del equívoco:

Vemos certa contradición. Di que viña de rematar a partitura pouco antes de lle dar a doenza, e por outra parte quedou claro que participou con ela, inspirada no texto de Pondal, no concurso coruñés de 1890, ou sexa, dezaseis anos antes. Deducimos que se refería á versión para piano, como lle pedía Fontenla. (2012: 11)

Fontenla se dirigió a Pondal también, solicitando su parte y la autorización. Pero en Cuba no se limitaron a escribir misivas:

La última composición [de Veiga] es la que sobre motivos de una poesía de Pondal, titulada “Os Pinos”, dedicó hace quince días al Centro Gallego de La Habana, que envió á la Península un comisionado para recabar del maestro Veiga un recuerdo artístico suyo ⁶⁹⁶.

En la Galicia ibérica también se estaba gestando un himno, como veíamos en los precedentes de *Os Pinos* (epígrafe 6.4). El problema es que, pese al empuje regionalista, el final de siglo XIX estuvo marcado por el declive económico, debido al atraso del medio rural, pervivencia del foro, caídas de precios, guerra de Cuba e inestabilidad política nacional. Estos índices negativos pueden explicar que aquella Galicia no generase grandes empresas, ni acometiera definitivamente la creación de sus símbolos nacionales, y que fuese en Cuba donde vieran la luz. Santamaría señala que el *Rexurdimento* fue un gran ismo cultural, pero no material: “la etapa del *Rexurdimento* ... significó el renacimiento de la literatura y cultura gallega, pero no el de su economía” (219: 288 ⁶⁹⁷).

En la isla la muerte de Veiga acentuó la presión para que Galicia tuviera un himno propio, y Fontenla aceleró el estreno de *Os Pinos*, aunque anteriormente Chané y Curros pudieron ser los autores del ansiado canto, al menos el primero. En septiembre de 1907 Fontenla publicó un breve texto en una edición semi-monográfica del semanario cubano *Follas Novas* dedicado a Chané con motivo de su histórica visita a Coruña tras una larga permanencia en Cuba, en el que planteaba lo siguiente:

El notable maestro Chané, es autor de un canto gallego que el día que se haga popular será sin duda alguna el Himno de los que estamos desterrados de

⁶⁹⁶ “El maestro Veiga” [necrológica]. *La Correspondencia Gallega*, 18 de julio de 1906, p. 2. La muerte de Pascual Veiga sin duda precipitó el nacimiento del himno, pero en la isla pudo tener también influencia el modelo inmediato de la revolución cubana y consecución de su independencia.

⁶⁹⁷ Los indicadores macroeconómicos marcan una gran diferencia: la compra del Gran Teatro de La Habana supuso un gasto de 525.000 mil pesos cubanos, y el coste total de la obra pasó de dos millones y medio, cuando un peso no era fácil de adquirir (Cid, 2017). Las cifras anuales de gastos y presupuestos en las Memorias de la entidad eran de muchos miles de dólares (*Apuntes para la historia*, 1909). En cuanto a la afiliación, el Centro Gallego tenía en 1907 más de 25.000 socios (Iglesias, 2012: 370).

nuestra amada Galicia. Este canto es el que escribió sobre las popularísimas estrofas de la inmortal Rosalía;

“¡Airiños, airiños, aires,

Airiños da miña térra,

Airiños, airiños, aires,

Airiños levaime á ela!”

El maestro Chané, estuvo tan inspirado en su música, que, á nuestro humilde entender, puede compararse sin exageración, al famoso canto nacional inglés

“God save our gracious Queen!”. (1907)

Fontenla atribuía a Chané una musicalización del célebre “Airiños” de Rosalía, obra de la que no hemos localizado datos. En todo caso dejaba ver que su admiración hacia este músico se mantenía. El mismo número de *Follas Novas* incluía dos páginas antes un emotivo poema de Curros a Chané, prueba de que al final de sus vidas la relación entre ellos no era mala (1907); las cuatro colaboraciones entre ambos habían tenido una gran acogida en el pasado, pero nunca fructificó la que proponía Fontenla, que con toda probabilidad hubiera sido el actual himno de Galicia ⁶⁹⁸.

8.3 La velada del 20 de diciembre de 1907

Hubo muchas personas activas en aquel núcleo en La Habana; una vez anunciado el homenaje, toda la Galicia cubana se volcó en el evento. La resolución final provino de José María Salgueiro, a quien la Memoria del Centro Gallego de 1908 mencionaba como promotor de una velada en honor a Veiga, cuyos beneficios se destinarían “á la traslación de sus restos á Mondoñedo, su pueblo natal y erigirle un monumento como recuerdo imperecedero de su gloriosa memoria” (citado en *Apuntes para la historia*, 1909: 84).

El homenajeado fue Veiga sin duda. En la sesión de 1907, desde el busto suyo que presidía el salón frente al relieve de Pondal, el anuncio, y las obras interpretadas, todo giró en torno a la música, sin que el contrapunto literario tuviera la misma presencia (el poema de Curros fue también para Veiga, y el himno se interpretó sin letra) ⁶⁹⁹. Pascual

⁶⁹⁸ “Curros Enríquez, un genio de carácter explosivo, no tuvo relaciones fáciles ni con la junta directiva del Centro Gallego ni con una gran parte de la colonia cubana” (Armesto, 1986: 127). Gómez y Cancela comentan que el malestar entre Curros y Chané en la isla fue real entre 1896 y 1904, cuando se reconciliaron; habría sido Curros quien frenó el proyecto de crear en común un himno gallego (2017: 108-109). Véanse Baliñas (2004) y Neira (2012).

⁶⁹⁹ El estreno tuvo por finalidad recaudar fondos para hacer un mausoleo a Veiga en Mondoñedo. En el escenario había un busto de Veiga, obra del escultor vigués emigrado a Cuba, Mariano Miguel; a su lado había un relieve con la efigie de Pondal, también obra de Miguel. Se conservan ambas piezas; el relieve es

Veiga había muerto un año antes en la penuria, y concentró toda la atención; de ahí que el acto se anunciara “en honor del Maestro Veiga”⁷⁰⁰. El himno se interpretó, en efecto, silenciando a Pondal, en versión únicamente instrumental y por tanto “muda”, dato que generalmente se ignora. No son claras las razones de esta decisión, pues Fontenla disponía de letra, música y autorizaciones por igual, y admiraba profundamente a ambos autores. Además, en la velada hubo orfeones y solistas vocales, por lo que nada impedía una ejecución completa. Pueden barajarse hipótesis como que les frenaran los insultos de la tercera estrofa, que tratasen de conferir un aire especialmente marcial (“asertivo”) a la música, o incluso que se recordara que Pondal tomó en su día un claro partido españolista y a favor de la represión de los cubanos mediante las armas en 1897⁷⁰¹, pues había sintonía entre el Centro Gallego y la joven república: “la política de prevención seguida por el Centro [Gallego] ... le llevó a ser la primera entidad de la capital en sumar a su fachada la bandera cubana” (Pinheiro, 2008: 40⁷⁰²).

El himno fue ejecutado por la banda municipal de la ciudad. Así lo confirman todas las fuentes examinadas, incluyendo imágenes, el programa, las partituras, y diversas reseñas y testimonios (Figura 42):

O Himno de Pondal e Veiga soa pública e oficialmente o día 20 de decembro de 1907, executado pola Banda Municipal da Habana, baixo a batuta do seu director, o mestre Guillermo M. Tomás (1868-1933), importante figura da música na illa, que, moi vinculado ao Centro Galego, acabará sendo nomeado correspondente da Real Academia Galega. (Ferreiro y López-Acuña, 2007: 136)

Garbayo es coincidente: “el protagonismo de estrenar la partitura correspondió a la Banda Municipal de La Habana, dirigida por Guillermo M. Tomás, y se interpretó un arreglo realizado por el músico de la formación, Ramón López Ejea” (2009: 117).

de unos 50 cm de diámetro, y alrededor de la imagen de Pondal se lee *Queixumes dos Pinos y Os Eoas* (Neira, 2012: 6).

⁷⁰⁰ “La velada en honor del Maestro Veiga”. *Galicia* (La Habana), 22 de diciembre de 1907, p. 5.

⁷⁰¹ El soneto “A Valeriano Weyler”; véase el epígrafe 3.6.

⁷⁰² Véanse Iglesias (2012) y Santamaría (2019).



Figura 42. Estreno del himno gallego en el Gran Teatro del Centro Gallego de La Habana. 20 de diciembre de 1907.

Dominio público.

La velada se celebró en el suntuoso salón principal del teatro recientemente adquirido por el Centro Gallego de La Habana ⁷⁰³. Las fuentes que han llegado hasta nosotros dejan la impresión de una cuidadosa preparación, un nivel interpretativo alto, y un gran respeto por Veiga, Pondal y la idea de Galicia, aunque el primero fue el protagonista. También constituyó una demostración de poder económico y social de la entidad. El programa aparece completo en varias publicaciones, y fue amplio y variado, con el país gallego como marco temático referencial. Hubo dos partes, en las que se sucedieron los cantos solistas y piezas grupales:

Abriuse o acto coa *Alborada*, de Montes, a cargo da Orquestra da Ópera, dirixida por Chané. Falou José López Pérez, presidente do Centro Galego. A Banda Municipal, dirixida por Guillermo Tomás (membro correspondente da Academia Galega e autor da melodía *Cuba-Galicia*) interpretou o Himno creado por Pondal e Veiga, parte central da velada. O orfeón Ecos de Galicia, dirixido tamén por Chané, cantou a *Alborada*, de Veiga. A soprano galega María Giúdice cantou *Unha noite na eirá do trigo*. Na segunda parte, a Banda de Artillería tocou *Os ártabros*; a Orquestra da Ópera, a sinfonía *Galicia*; e a Banda Municipal a *Sonata gallega*, de Montes; cantou María Giúdice *Un adiós a Mariquiña*, e un coro de nenos e nenas do Plantel Concepción Arenal,

⁷⁰³ Teatro Tacón o Gran Teatro; actualmente Teatro Alicia Alonso. Fue reformado por los gallegos y se re-inauguró en 1914.

dirixido por Angélica María Tapias, cantou *Airiños, airiños, aires* (Neira, 2012: 7).

Efectivamente, el Himno de Veiga no fue lo primero que sonó—como se ha dicho repetidamente—sino una Alborada de Juan Montes en interpretación de la Orquesta de la Ópera dirigida por Chané ⁷⁰⁴. Después el presidente del Centro Gallego—doctor José López Pérez—pronunció un discurso. A continuación se descubrió el busto de Veiga. La ejecución del himno gallego tuvo lugar al final de la primera parte, cuando 25 muchachas en representación de cada una de las sociedades gallegas de Cuba depositaron otras tantas coronas de flores sobre el busto de Veiga, envuelto en las banderas de España y Galicia. Entonces la Banda Municipal bajo la dirección del maestro Tomás, ejecutó la música de *Os Pinos* ⁷⁰⁵. Se mantuvo el título que Fontenla dio a la obra: “Himno Regional Gallego”. Siguió la *Alborada* de Veiga, por el orfeón Ecos de Galicia dirigido por Chané. Después Curros leyó su poema “A Alborada”, a la memoria de Veiga, que supuso el clímax emocional de la sesión, con el público entregado. Fue casi lo último que hizo en su vida ⁷⁰⁶. Lo leyó él mismo, ganándose una gran ovación ⁷⁰⁷. Suele errarse al interpretar los versos finales “Gloria [a la] Marsellesa galaica do porvir!” como referidos a *Os Pinos*, ya que Curros aludía a la *Alborada* de Veiga. En la segunda parte del acto sonaron más piezas gallegas, incluyendo *Os Ártabros* de Veiga, terminando con el *Himno de la Independencia Española del Batallón Literario Compostelano*, interpretado por la Banda de Artillería. La recaudación fue muy elevada, dejando un beneficio de 1.275 dólares en oro español, que se destinarían al mausoleo y traslado de los restos de Veiga a Mondoñedo (Neira, 2012: 32).

La partitura para banda se basó en la primorosa composición gráfica de Fontenla. Las notas e indicaciones eran de Veiga, pero se observa con claridad que título, dibujo y letra son recortes cuidadosamente pegados encima (imagen y análisis en el epígrafe 4.7)

⁷⁰⁴ Pieza compuesta por Montes para piano en 1887, y que él mismo transcribió para banda. Esta segunda versión de la obra ganó el concurso en agosto de 1888 del Teatro Tamberlick de Vigo con motivo de los Juegos Florales celebrados en esta ciudad.

⁷⁰⁵ “La velada en honor del Maestro Veiga”. *Galicia* (La Habana), 22 de diciembre de 1907, p. 5. Sobre Guillermo Tomás Boufartigue véase Eli (2019).

⁷⁰⁶ Curros padecía reuma y asma, así como debilidad cardíaca (Neira, 2012: 16). Este poema le supuso un colosal esfuerzo; el poeta falleció del corazón poco después. El texto es exaltado y romántico, tiene imágenes de mucha fuerza, y deja a Veiga en lo más alto de la cultura gallega, aunque también participa de la ilimitada fantasía celta de la época, como al atribuir la invención de la alborada a los celtas hace cuatro mil años, y sostener que gaiteros gallegos acompañaron a Aníbal y Viriato en su marcha contra Roma.

⁷⁰⁷ Su presencia se hizo notar también porque puso como condición “non sentar no escenario onde estarían seguramente persoas que non eran do seu agrado; e ademais, que pagaría a entrada” (Neira, 2012: 7).

⁷⁰⁸. En Cuba se hicieron dos transcripciones para banda municipal, a cargo de los miembros de la agrupación López Ejea y Martín Menéndez, y se conserva una anterior de F. Pereira, en noviembre de 1906 ⁷⁰⁹. Esta última apunta a que ya en 1906 Fontenla había encargado adaptar el original para una interpretación instrumental. La de Menéndez está fechada el 16 de diciembre de 1907, muy poco antes del concierto. Por la fecha, nos inclinamos a creer que fuese la definitiva, aunque en el registro del Centro Gallego figura la de López Ejea como la utilizada (*Apuntes para la historia*, 1909: 202 ⁷¹⁰).

En el Instituto de Lingüística y Literatura José A. Portuondo Váldor de La Habana se nos ha facilitado una copia del arreglo de Menéndez (Figura 43). Comienza con una breve fanfarria de ocho compases, a velocidad rápida y rotundo aire marcial, seguida de la música de Veiga manteniendo el paso y vigor. Menéndez indicaba al principio *Tiempo de Marcha. Muy Brillante y Muy Suelto*. La partitura es sólo para instrumentos de banda (viento y percusión), y se nota el oficio del músico detallando la armadura y registro de los instrumentos transpositores ⁷¹¹. La tonalidad de Fa mayor facilitaba a la banda la ejecución del original de Veiga, que estaba un tono más alto (en Sol mayor). Menéndez también introdujo algunos cambios estructurales (repetición del subtema b—inicial de B) y armónicos (leves retoques en algún acorde). La entrada de los cornetines no estaba en el original; es una típica llamada militar de la época, en tresillos y con un fuerte carácter castrense, sin relación alguna con la música de Veiga, pero sí con las fanfarrias y llamadas propias de los himnos en Sudamérica. La mezcla de tempo rápido, carácter militar/instrumental (banda), y fanfarria introductoria, hicieron de la versión de 1907 un himno euroamericano, en singular simbiosis entre la cultura oriunda gallega y la cubana de destino. El resultado confería a *Os Pinos* un empuje y vitalidad notables, aunque quizás algo lejos del espíritu original de la obra ⁷¹².

⁷⁰⁸ La letra que Fontenla pegó sobre las notas tiene alguna errata, como la omisión de “costa” en el segundo verso, así como el cambio de primera a tercera persona en las estrofas tercera y cuarta; con toda probabilidad porque el texto le llegó así.

⁷⁰⁹ En el Museo de la Música de Cuba.

⁷¹⁰ Dato que suscribe Garbayo (2009: 117), como hemos indicado.

⁷¹¹ Menéndez distribuyó los instrumentos conforme a la disposición del siglo XIX, que era muy diferente de la actual (el aparente desorden no lo es en absoluto). Un detalle práctico es que no especificó el tono exacto de varios transpositores (por ejemplo, puso “Si” donde era “Si bemol”); es evidente que empleaba unas indicaciones que para los músicos de la banda eran claras y suficientes.

⁷¹² En la página web del Parlamento de Galicia puede descargarse esta versión concreta, que aparece como “Versión instrumental, Banda Nacional de Cuba” (<https://bit.ly/3sAfdvf>).



Figura 43. Transcripción para banda de Martín Menéndez del himno gallego para el estreno de 1907, p. 2 y 3. Imagen y permiso del Instituto Portuondo Váldor de La Habana.

El Centro Gallego cubano declaró la pieza himno oficial de Galicia en enero de 1908, pero durante varios años no se consolidó como tal; hubo alternativas, cambios, y el reconocimiento definitivo tardó en llegar. El nombre mismo evolucionó desde *Marcha regional gallega* hasta *Himno gallego*, pasando por *Himno Regional Gallego* (como lo bautizó Fontenla) y otras formulaciones.

8.4 Entrada del himno en Galicia

Hemos visto cómo el actual himno gallego sonó por vez primera en Galicia en 1890, poco después en Madrid (con otra/s letra/s) y finalmente se estrenó en versión instrumental en Cuba en 1907, entre otras posibles ejecuciones tempranas. El que Veiga la hiciera pasar por obra nueva (en la respuesta a Fontenla en 1906) evidencia que la obra no era conocida, pero en el futuro las cosas serían diferentes. De cara a la expansión y entrada en Galicia, reiteramos que la muerte de Pascual Veiga en 1906 fue determinante

para su estreno definitivo ⁷¹³, y que el entierro en Mondoñedo en 1912 tuvo también una importante repercusión.

1907 fue un año repleto de tentativas por establecer un himno gallego (como vimos más arriba), pero a partir de 1908 el de Veiga y Pondal regresó a la madre patria y, aunque paulatinamente y con baches, la pieza se impuso como tal (Cores, 1974). En enero de 1908 se publicó en Madrid una breve y elogiosa crónica del estreno en La Habana que había tenido lugar dos semanas antes. Contiene un detalle significativo al citar como “Himno Regional Gallego, obra *inédita* y póstuma del inmortal Veiga” ⁷¹⁴. Ciertamente era un himno nuevo para casi todo el mundo. Dentro de Cuba, se pudo cantar con normalidad en versión vocal completa tras su estreno. Para Neira el primer uso de *Os Pinos* como himno gallego “oficial” fue el 15 de septiembre de 1910, en un homenaje a Curros en el Teatro Nacional de La Habana promovido por la Asociación Iniciadora de la Real Academia Galega (2012: 33). Tocar y cantar el “himno gallego” de Veiga y Pondal en La Habana se hizo normal a finales de ese año ⁷¹⁵.

En 1909 se habían publicado en La Habana los *Apuntes para la historia del Centro Gallego* que contenían la letra y partitura de *Os Pinos*, propiciando su rápida expansión. Ferreiro cree que fue este texto el que sirvió para que llegara a Galicia y se extendiera (Mascuñana y Fandiño, 2007). Cancela ha localizado la primera referencia a su interpretación en suelo gallego en la Escuela de Sordomudos y Ciegos de Santiago en 1909, donde era profesor de música José Gómez Curros (2020, vol. I: 368). Una vez sembrada la semilla, fueron las *Irmandades de Fala* quienes propagaron el himno, en opinión de Paz Andrade y otros autores. La dictadura de Primo de Rivera le impuso restricciones, el Partido Galeguista lo adoptó, y se cantó masivamente por primera vez con la proclamación de la Segunda República en 1931, en una manifestación conjunta de estudiantes y obreros en Santiago, en la que se alternó con el Himno de Riego, que algunos consideraban preferible por tener un aire más enérgico (Neira, 2012: 43). Por tanto, una notable evolución había tenido lugar, puesto que Victoriano Taibo contaba que cuando su hermano Luis puso en música los versos de Brañas en *Deus Fratresque Gallaecia* (véase el epígrafe 6.4), “no sabíamos que hubiese ningún otro himno gallego y autonomista”, y que tras publicarlo, en las librerías gallegas se anunció en grandes

⁷¹³ Como señala López-Acuña, en Mascuñana y Fandiño, 2007.

⁷¹⁴ *El País*, 4 de enero de 1908, p. 3. Nuestra cursiva.

⁷¹⁵ *Vida Gallega*, 30 de noviembre de 1910, p. 7.

carteles: “mercade o hino galego”⁷¹⁶. Ello sucedió en 1911, lo que prueba—una vez más—que *Os Pinos* era entonces poco o nada conocido. De ese mismo año hay constancia de alguna tímida aparición, como en Santiago de Compostela el 6 de enero de 1911, cuando en un concierto de la Sociedad Coral Unión Artística Compostelana un cuarteto interpretó el “Himno a Galicia” de Pascual Veiga (nuevamente no mencionaron a Pondal⁷¹⁷). Pocos días después, *El Progreso* de Lugo constataba que “el himno de Galicia, que se canta en algunas fiestas regionales que se celebran en América, no es, sin embargo, muy conocido en la ‘pequeña patria’”⁷¹⁸.

1912 marcó un ascenso sustantivo en la difusión de la obra, por el traslado de los restos de Veiga. En marzo el Orfeón Gallego de Lugo estaba ensayando un “himno inédito” de Pascual Veiga, para el venidero entierro en Mondoñedo⁷¹⁹. Fue entonces cuando tuvo lugar la primera interpretación oficial y completa de *Os Pinos* en Galicia, iniciando a partir de ese momento una expansión y consolidación sin vuelta atrás. La secuencia fue la siguiente: tras los ensayos señalados, el 17 de septiembre 1912, víspera del entierro, la Sociedad Coral Pacheco de Mondoñedo (más conocida como orfeón Pacheco) acompañada por la Banda Isabel la Católica, entonó “el himno regional a Veiga ... conmovedor y de muy buen efecto”⁷²⁰. Al día siguiente los mismos intérpretes ejecutaron el “Himno a Galicia” delante de la casa natal de Pascual Veiga, al descubrirse la lápida conmemorativa que allí se había colocado⁷²¹. En las mismas fechas el *Noticiero de Vigo* citaba al músico como autor del “inmortal ... himno de Galicia”⁷²², y quizá fue el primer medio en nombrarlo en esos términos. De este modo, con la inhumación en suelo natal y la ejecución de su himno a Galicia, se completaba para la comunidad gallega—la local y la emigrante—la restitución a la madre patria del músico y su legado.

Os Pinos sonó en enero de 1913 en un importante homenaje a Rosalía de Castro en Pontevedra, donde Filgueira lo escuchó por primera vez:

⁷¹⁶ Citado en “O Himno Galego. Himnos Galegos” (1988).

⁷¹⁷ “Unión Artística Compostelana”. *Diario de Galicia*, 5 de enero de 1911, p. 3.

⁷¹⁸ “Publicaciones”. *El Progreso*, 20 de enero de 1911, p. 2.

⁷¹⁹ *La voz de la verdad*, 25 de marzo de 1912, p. 1.

⁷²⁰ *El Norte de Galicia*, 18 de septiembre de 1912, p. 2; véase García y García (2002). Obsérvese que, siguiendo el ejemplo cubano, en las dos fechas determinantes (1907 y 1912) prácticamente no se nombra a Pondal en relación al himno, sino sólo a Veiga.

⁷²¹ *El Correo de Galicia*, 19 de septiembre de 1912, p. 2.

⁷²² *Noticiero de Vigo*, 19 de septiembre de 1912, p. 1.

Eu puiden escoitalo en Pontevedra, no “Circo Teatro”, cando pola “Sociedade Artística”, na velada en honra de Rosalía de Castro, o dazanove de xaneiro do 1913. E pensó que no 1916 xa o cantábamos os rapaces das escolas e do Instituto, e os Exploradores. (1991: 15)

El escritor gallego Francisco Camba sostenía que hacia 1914 *Os Pinos* se cantaba con alguna regularidad en las romerías gallegas, aunque mucha gente no sabía que se trataba del himno de Galicia. Al parecer Fontenla hizo mucho por ello, escribiendo cartas a organizadores de eventos y fiestas; hasta entonces se tenía por un símbolo de los emigrantes cubanos (Camba, 1914). De la ignorancia general sobre esta pieza es buen ejemplo el propio Camba, quien creía que el himno lo compuso Veiga a petición de Fontenla y alrededor de 1908 (Veiga murió en 1906), sobre unas poesías para que eligiera una y la musicara (de Pondal ni una palabra).

Los nuevos coros gallegos fueron fundamentales en la difusión del himno, porque lo incorporaron a su repertorio en un contexto de galleguismo creciente que lo convirtió en un canto reivindicativo. Las Irmandades de Fala, desde 1916, lo consolidaron como icono firme y estable de Galicia. Las individualidades también desempeñaron un papel específico en su entrada en Galicia, caso de la labor divulgadora de Manuel Casas, alcalde de Coruña, entre 1915-16, coincidiendo con la formación de las Irmandades. Para la revista *A Nosa Terra*, portavoz de las Irmandades y posteriormente del Partido Galeguista, en 1917 la obra de Pondal y Veiga ya se recibía como un reverenciado símbolo nacional:

Pol-a nosa situazón, ascóitase tocal-o noso himno, en pé e con relixiosidade, por mais que cando nós comenzamos a impoñel-o, chamóusenos ridículos e pavorosos. Houbo en Lugo e no Ferrol festas enxebres. N’elas cantouse o noso hino galego.

Oyéuse pol-as xentes, en pe e descubertos. (Citado en Ferreiro, 2008a: 54)

No hay apenas información de que un muy mayor Eduardo Pondal expresara opinión alguna de cómo esta obra suya del siglo pasado estaba creciendo con fuerza. Sin duda lo supo, pero el poeta nunca pareció prestar atención a *Os Pinos* una vez pasado el certamen de 1890. La acogida popular debió satisfacerle en buena lógica, por colmar su deseo de pervivir para siempre en la memoria de Galicia, pero no hay testimonios a este respecto (excepto algunos detalles derivados del estreno en Cuba), ni de que participase de cualquier forma en el sepelio de Veiga en 1912 salvo en la posible alusión metafórica del poema “A sirte turbulenta e prolongada” (analizado en el capítulo VII). Puede que

simplemente fuese parte del abandono de Pondal de la vida pública, porque debía ser consciente de que *Os Pinos* no era cualquier poema, sino su mejor esencia como escritor.

Si Pondal quedó fuera de las menciones iniciales al himno, en sentido inverso y a partir de 1920 se empezó a vincular el nombre de Pascual Veiga a su poema. En 1923 Tirso Lorenzo elogiaba de Veiga, su maestro y amigo, “su llana genialidad para arrancar leyendas a los murmullos del pinar” (2). Alrededor de esas fechas, del himno se cantaban las cuatro primeras estrofas (Lugrís, 1935: 275), recorte que más tarde oficializaría el Partido Galeguista.

Barreiro apunta que durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) se prohibieron los partidos políticos, pero no las asociaciones culturales ni su actividad, y que al amparo de esta filosofía política, no consta que el himno gallego fuese prohibido, aunque está extendida la idea de una represión extrema en aquellos años ⁷²³. Por el contrario, el Real Decreto que reguló en 1923 el uso de símbolos políticos era muy tolerante, permitiendo el uso de banderas o pendones siempre que no fuese con fines “antipatrióticos”; de los cantos señalaba que “el expresarse o escribir en idiomas o dialectos, las canciones, bailes, costumbres y trajes regionales no son objeto de prohibición alguna” ⁷²⁴. Es un hecho que en 1925 el debate público sobre el himno gallego fue intenso y sin censura visible. En efecto, a lo largo de ese año estuvo sujeto a una fuerte controversia, y ello prueba adicionalmente que ya era una pieza bien conocida. Xavier Fraga escribía en *A Nosa Terra* que *Os Pinos* era atacado con denuedo, pero que el pueblo lo defendía, y era “un Himno ... xa popular” (1925). Anecdóticamente, del mismo 1925 hay constancia de un canto de legionarios de Africa que usó su música ⁷²⁵.

Al formarse en 1931, el Partido Galeguista, heredero y baluarte del anterior escenario galleguista, estableció *Os Pinos* como himno oficial de Galicia, y lo fijó en sus primeras cuatro estrofas. Sin embargo, el Estatuto de Galicia de 1932, aprobado plebiscitariamente en 1936, no mencionó himno alguno, al igual que sucedió con sus homólogos del País Vasco y Cataluña. El Artículo 1 de la Constitución española de 1931 precisaba los colores de la bandera republicana, pero tampoco se refería al escudo ni al himno. Siguiendo a Neira Vilas, el himno gallego se cantó masivamente por primera vez

⁷²³ Por ejemplo, se fundaron entonces el Seminario de Estudos Galegos y la revista *A Nosa Terra* (Mascuñana y Fandiño, 2007). Véase Pereiro, 2007: 22.

⁷²⁴ “Real Decreto de Medidas y sanciones contra el separatismo”. 18 de septiembre de 1923.

⁷²⁵ *El Liberal*, 5 de agosto de 1925, p. 1. La letra, “del comandante León”, se adaptaba a la perfección a la música de Veiga.

con la proclamación de la Segunda República, como vimos más arriba. Durante la guerra civil sonaba ocasionalmente en plena campaña:

“Moncho”, ex comandante da IV Agrupación da guerrilla galega antifranquista, contounos que no monte cantaban ás veces o Himno Galego, “índa que aquilo de que din os rumorosos, etc., a nós dicíanos pouco, non nos enchía, era insuficiente. De todos os xeitos cantábamolo con respecto”. (Neira, 2012: 53)

Durante el primer franquismo el himno alternó la doble condición de canto criptopolítico y una canción gallega más. Una fecha sin embargo dejó huella; se interpretó en el acto final del estreno de la obra *Incerto Señor Don Hamlet, Príncipe de Dinamarca*, en junio de 1959, en el Teatro Colón de Coruña, como narraba un asistente:

Toda a Galicia viva estivo presente naquel día. De Vigo viñeran Paz Andrade, Fernández del Riego, Isla Couto, os Álvarez Blázquez, Celso Emilio... De Compostela, García Sabell, Manuel Beiras e os seus fillos, Ramón Piñeiro, Sixto Seco... De Lugo, Manuel María, Novoneyra... De Ferrol, Carballo Calero e Tomás Barros. O que era a galegitude, que moita se perdeu. Ao final, despois de baixar o pano e de aplaudir a Álvaro Cunqueiro e a Antonio Naveira nun abrazo total, erguemo-nos todos e cantamos por primeira vez en público despois de moitos anos o Hino Galego con ar de marcha triunfal. (Ferreiro y López-Acuña, 2007: 167)

También se cantó en el homenaje a Celso Emilio Ferreiro que tuvo lugar en el Hotel Roma de Orense, el 15 de mayo de 1966:

A los postres entró en el salón el gaitero del coro gallego La Ruada acompañado de tamboril y pandero, siendo recibidos con aplausos.

El fondo del acto lo fue interpretando discos de composiciones clásicas gallegas y otras del folklore regional, pudiendo afirmarse que casi la totalidad de los asistentes se expresaban en lengua gallega.

Al final del acto se cantó el himno gallego por toda la concurrencia puesta en pie, a cuyo efecto se habían distribuido cuartillas con la letra del mismo. (Dasilva, 2016: 66)

Con los años se pasó a una creciente flexibilidad ante el avance de la sociedad civil. El 25 de julio de 1975, con Franco aún vivo, durante las fiestas del Apóstol en Santiago el público del auditorio de la Caja de Ahorros se levantó para cantar *Os Pinos*, costumbre que se repetiría en los años siguientes en la plaza de la Quintana, cada vez con

mayor presencia institucional ⁷²⁶. De este modo, fue recobrando la significación política y emocional que había tenido entre 1907 y 1936. Tras la muerte de Franco, el himno gallego se instrumentalizó como emblema de las reivindicaciones democráticas y galleguistas, a partes iguales. En esos últimos años 70 se cantaba para cerrar cualquier acto relevante como gesto de reivindicación colectiva ⁷²⁷. En la consiguiente etapa democrática, el 29 de mayo de 1984 el himno fue declarado oficial por el Parlamento de Galicia junto a la bandera y el escudo.

Respecto de las grabaciones de *Os Pinos*, aunque se barajan varias fechas la primera parece ser el 19 de noviembre de 1918, por el coro Cantigas e Aturuxos de Lugo. Los coros “Cántigas da Terra da Coruña y Toxos e Froles de Ferrol, serían los siguientes en 1921 y 1922” (Pinheiro, 2008: 123). La relación de grabaciones siguió una progresión creciente desde aquellos pioneros registros. En ocasiones el himno ha dado lugar a derivaciones discográficas de nivel, como *As arpas de Breogán*, de Rodrigo Romaní ⁷²⁸. Y también a composiciones de homenaje, como *Rumor infinito*, de Manuel Rodeiro, con motivo del centenario del estreno (Fernández, 2023).

En relación a la diáspora gallega en América, en la actualidad en Argentina (llamada popularmente “la quinta provincia gallega”) se conoce poco a Pascual Veiga, y es raro oír cantar el himno de Galicia ⁷²⁹. Pero en general, como señalábamos al principio de este trabajo, el himno gallego disfruta de una sana popularidad y es cantado tanto en actos oficiales como en eventos deportivos y otras celebraciones. Siguen generando problemas los insultos de la tercera estrofa, pero prevalece la atractiva conjunción de palabra y música que siempre ha constituido su principal baza.

⁷²⁶ A título anecdótico, Franco cantó de pie el himno gallego en la que debió ser su última aparición pública, el 25 de agosto de 1975 en el Palacio de los Deportes de La Coruña (Campos, 2009: 185).

⁷²⁷ Lo recordamos personalmente, era noticia frecuente. Véase por ejemplo la *Hoja Oficial del Lunes*, 6 de julio de 1977, p. 22.

⁷²⁸ Fol Música, 2012. Es un homenaje al arpa con piezas mayoritariamente ambientales. Para el título, Romaní se basó en el final de la octava estrofa de *Os Pinos*. Su antiguo grupo, Milladoiro, grabó el disco *No Confín dos Verdes Castros* (Cormorán, 1999), sobre el tercer verso de la segunda estrofa.

⁷²⁹ Datos de los descendientes de Pascual Veiga, recopilados por Susana Cheyllada Veiga, bisnieta de Pascual Veiga. (Comunicación personal, septiembre de 2022. Citada con permiso).

CONCLUSIONES

El himno de Galicia emerge del regionalismo decimonónico y su pugna por construir símbolos visibles con que sustentar la argumentación de la alteridad gallega. Constituye un tropo vagamente pastoral con el fundamental significado nacionalista, mediante una textura de posible inspiración autóctona traducida a música semiclásica, y bajo la influencia del ossianismo europeo. Comparativamente la parte musical resultaría más accesible para los gallegos de entonces que la sofisticada y abstracta letra de Pondal, que puede estar, sin embargo, un escalón por encima como elaboración artística, si bien ambas combinaron entre sí a la perfección. Otro rasgo general a destacar es la sorprendente similitud del himno gallego con los de algunos países de Europa del Este (como Hungría y la República Checa), de los cuales el influjo directo es muy improbable.

Os Pinos debe comprenderse asimismo en medio de la fiebre de orfeones que se vivió en Galicia a finales del siglo XIX. Los autores fueron un músico en el cénit de su carrera—aunque sujeto a perennes discordias—y un poeta misántropo encerrado en su mundo de hadas y bardos. El himno viajó en la cartera de Veiga durante años, en un recorrido histórico que nos ha acercado a la literatura y mitología de Escocia—que experimentaron un proceso de reconversión frente al colonialismo interno inglés tras la derrota de Culloden, con cierto paralelismo con la historia ulterior de Galicia. Impresiona el París de la Exposición Universal de 1889, y son muy ilustrativos los entresijos y funcionamiento de las instituciones madrileñas de la época. Al final mismo de la vida del compositor, fue solicitado en Cuba, donde los emigrantes gallegos lo estrenaron y confirieron el estatus oficial. Sin la participación de estos últimos el devenir histórico de la moderna Galicia habría sido diferente: el himno actual se explica por la confluencia de la presión en la tierra de origen—que Veiga captó y materializó con la fundamental aportación de Pondal—y la no menor necesidad de la diáspora en América por establecer símbolos nacionales. Tras el estreno regresó a la tierra que lo vio nacer, y allí pasó por más vicisitudes a lo largo del siglo XX, hasta que en la era democrática se refrendó definitivamente. Tuvo rivales y opositores, pero finalmente se impuso por la fuerza de sus cualidades inherentes.

En el camino recorrido emergen el triunfo de la sociedad civil y una revalorización de la cultura propia que fueron signos distintivos del regionalismo gallego, junto con el eterno pecado de la rencilla cainita. También se detectan los resortes del poder político

nacional y sus estrategias culturales. Veiga y Chané, entre otros, cambiaron la imagen de Galicia en Madrid (secularmente desacreditada) a consecuencia de una confluencia de circunstancias en la que pudieron influir las políticas regeneracionistas desarrolladas tras la Restauración. En todo caso hay que subrayar los méritos propios de aquellos gallegos que sobresalieron en su tiempo, y el himno fue, en conjunto, el resultado de un imperativo histórico netamente gallego, el del regionalismo y su apremio creciente hasta culminar en el certamen de 1890 y posteriormente en el homenaje de 1907. Para la consecución de *Os Pinos* fue necesaria una notable convergencia de factores, dado que el paso determinante fue la iniciativa de Veiga para colaborar con Pondal, pero sin duda tuvieron gran influencia la publicación en 1889 de los libros de Brañas y Murguía, el viaje a París ese mismo año de Veiga y su orfeón, los intentos precedentes de dotar a Galicia de himno, el impacto de ciertos intelectuales, foros y revistas, la prevalencia de una burguesía que deseaba consolidar signos de identidad específicos, la presión de los emigrantes, las consecuencias políticas de la restauración monárquica, y los ecos de las revoluciones liberales y del nacionalismo romántico que resonaban en Europa.

Al margen de todo este denso complejo causal, es justo señalar que, como suceso histórico, el himno gallego existe por puro milagro. Fue la iniciativa de Fontenla la que posibilitó *in extremis* que se salvara una partitura válida de la música de *Os Pinos*, a través de su propuesta en junio de 1906 a un Veiga aún vivo por unos días. La obra viajó por mar de Madrid a La Habana, y si Galicia tiene este himno hoy en día es por aquella carta que llegó desde el más allá, dado que Veiga ya había fallecido y no había ninguna otra copia. El poema de Pondal sin duda habría sobrevivido, pero no la parte musical, que se habría desvanecido en el tiempo sin dejar rastro, y el himno gallego sería actualmente otro.

En cuanto a sus autores, Eduardo Pondal resemiotizó Galicia. En su afán por redimirla de la tiranía esclavizadora de Castilla (dentro de su visión del mundo y la historia), procedió a un vaciado de los elementos característicos de la cultura gallega, instaurando un poderoso motivo central (el pino), un dios-patriarca (Breogán) y una serie de ingredientes complementarios, como el arpa, el bardo, el corzo y el cisne, que provenían de sagas del norte de Europa ⁷³⁰. Fue una transgresión que comenzó con el

⁷³⁰ De Pondal en adelante se sucederían las realizaciones de este orden para Galicia (como veíamos en el caso de Cabanillas y el ciclo artúrico). Un siglo más tarde Milladoiro, Emilio Cao, Cristina Pato y otros integrantes de la llamada “música celta” llevarían a cabo un proceso creativo comparable en varios aspectos. En Pondal Galicia se transforma en una entequeia, igual que sucede en el discurso de la moderna música celta (Campos, 2019b).

lenguaje mismo, al castellanizar paradójicamente el “pino” y hacerlo protagonista del relato; de forma concordante, el protogalleguismo pondaliano siempre estuvo sujeto a la prioridad de la idea de España. Sin embargo, a pesar de la ajenidad al mundo tradicional gallego, en los poemas ossiánicos Pondal hizo de Galicia una tierra autorreferencial, pues encierra una explicación holística de sus orígenes, patriarcas, héroes/heroínas y “máxicos destinos” ⁷³¹. La fundamental separación con la Galicia real no resta mérito a su construcción literaria, que hay que comprender desde un punto de vista estético antes que político, y en la que sobresalió el factor de la musicalidad. El resultado fue un poemario de gran interés (destacando especialmente *Os Pinos*), y parece oportuno revisar las valoraciones sobre la superficialidad del ossianismo de Pondal. Los relatos épicos de Macpherson espolpearon su talento creativo por encima de cualquier otra influencia, hasta el punto de que “Pondal was unique in Galician and indeed in European poetry” (Clark, 2010: 13).

La leyenda del bardo irlandés-escocés se convirtió en el epicentro de la vida y obra de Pondal. Fue una elección a la vez literaria y política: frente a Homero—el vate por excelencia del luminoso mundo clásico-mediterráneo—Ossián (reencarnado como Breogán) emergió como la figura capital del brumoso ámbito atlántico-romántico, el desafío celta a la hegemonía cultural en occidente ⁷³². Fue esta dimensión revolucionaria de Ossián lo que sedujo a Pondal, por el campo creativo que ofrecía, que compensaba las contradicciones y falta de rigor de la trama historiográfica. El poeta gallego se adelantó a su época al generar un universo de fantasía que preludiaba lo que en el siglo XX se extendió a toda la población en múltiples formas. Transformó la Galicia céltica en un lugar imaginario, pero en ese sentido tolkieniano del individuo moderno que busca un refugio contra la materialidad y secularización de su tiempo.

Pascual Veiga fue un eterno peregrino, huyendo del pasado inmediato y en busca de un reconocimiento definitivo que no alcanzó en vida. Contrasta su etapa en Galicia—plena de actividad y logros—con el progresivo apagamiento de la fase madrileña, que acabó en silencio total tras una serie prolongada de reveses. El asalto a París en 1889 deja serias dudas acerca de lo que allí realmente sucedió, y quizá provino de un proyecto de autoafirmación personal y profesional frente a sus detractores. Al año siguiente organizó

⁷³¹ *Os Pinos*, sexta estrofa, séptimo verso.

⁷³² “Fingal, Oscar, and Ossian were the northern answer to Achilles, Hector, and Odysseus” (Moulton, 2005: 31). “Ossian ha desplazado a Homero en mi corazón”, exclamaba el Werther de Goethe.

en Coruña el certamen que constituyó el mayor encuentro musical de Galicia en el siglo XIX. El himno nació allí, aunque por razones desconocidas no llegó a estrenarse en aquella ocasión. El desenlace fue agrio y debió influir en su decisión de abandonar la ciudad. Veiga llegó al Madrid galdosiano, dominado por los académicos de Bellas Artes y el Conservatorio, convencido de que iba a recibir una cátedra que creía suya por derecho propio. Pero no fueron suficientes sus méritos ni el empeño de sus influyentes padrinos, y acabó relegado a un nivel profesional para él ínfimo. Con los años se diluyó su figura, hasta que la dolencia cardíaca acabó con su vida.

Veiga fue un re-definidor de la música tradicional gallega en su transición al regionalismo culto, sobre todo merced a la inmensa popularidad de su *Alborada*, con la que forjó un nuevo canon musical del ser gallego. No obstante, en su reducida producción da la impresión de no haber sobrepasado un determinado nivel de tratamiento de Galicia, una región exotizada en varias obras, exaltada en *Os Ártabros*, enaltecida en el himno, y a la que olvidó en su exilio en Madrid. Pondal fue más profundo en la construcción histórico-literaria de su tierra, pero en el proceso eclipsó el folklore local en favor de una mitología importada. Ambos remodelaron la cultura gallega conforme a planteamientos renovadores y creativos, en cada caso por motivos distintos. Con lenguajes diferentes y una mezcla de luces y sombras tanto personales como artísticas, los dos trataron de galleguizar Galicia, en términos comparables a la célebre frase atribuida al líder del Risorgimento Massimo d'Azeglio: “hemos hecho Italia, ahora hay que hacer a los italianos”. Para este propósito símbolos como la bandera, el himno, y ciertos monumentos y fechas son imprescindibles. Incluirán necesariamente la apelación a la unidad y fraternidad interna, como sucedió en toda Europa en el siglo XIX:

Es en este momento cuando los artistas, y en particular los músicos, desempeñaron un papel fundamental. Al fin y al cabo, no hay mejor ejemplo de unidad y fraternidad que la “armonía” de los coros de masas y la solidaridad generada por los conmovedores cantos corales de libertad tras la opresión.
(Riley y Smith, 2021: 44)

Para concluir, tal y como veíamos al inicio de este libro, el himno de Galicia es único en el mundo en dos facetas: la personificación de un elemento natural (los pinos), y los insultos. Las restantes características comparten mucho con el himnario más común, aunque destaca el contenido pastoral (literario y musical), que resta temperamento marcial, pero lo hace más fluido y cantable. Posee el importante mérito de la conjunción interna entre música y texto, mayor de lo que parece a simple vista. En concreto por las

cuatro correspondencias sincréticas vistas en el epígrafe 4.7: el ossianismo y ausencia de tipismo, ya que *Os Pinos* evita las referencias directas a Galicia; el inicio en forma de pregunta—textualmente en el poema, y en la música con el uso del acorde de tónica en primera inversión; el paso al modo menor al responder los pinos; y la terminación recurrente “de Breogán” (letra) asociada al subtema a2 (música). Estas concordancias literario-musicales son lo que Häberle denominaba “coincidencia, sincronía o congenialidad” (2012: 95), y dotan a la pieza de una gran unidad, subrayando el talante dialogal que la inspira. Pero quizá el principal factor sincrético sea el propio carácter que desprende la música y que se acopla a la perfección a un texto destinado a soñar el ambiente mágico de una noche de luna a la orilla del mar. Veiga no llevó a cabo ningún efecto onomatopéyico, ni trató de evocar musicalmente el murmullo de los pinos u otras imágenes del texto, pero sí captó su contenido poético y se apartó de la tónica imperante en el himnario común, que tiende a los ritmos marcados y melodías enérgicas. Hay que subrayar que, en el texto original, los puntos suspensivos al final de cada pregunta en la primera estrofa son un claro indicador del mundo contemplativo y místico en que Pondal invitaba al lector/oyente a sumergirse, y esa es, a nuestro juicio, la clave nuclear de todo el poema, que Veiga supo comprender.

Hoy en día *Os Pinos* sigue creciendo en popularidad e impacto mediático. Casi cualquier acto oficial o celebración importante en Galicia culmina con el canto del himno, todos los presentes en pie. En muchos gallegos genera un consenso emocional, la sensación de compartir algo valioso: “todos nós podemos –e debemos– estar orgullosos da existencia e da vixencia dun símbolo que naceu e que pervive para mostrar publicamente a pertenza de todos os galegos e galegas a unha mesma Patria, Galiza” (Ferreiro, 2008a: 57). En ese sentido *Os Pinos* establece un paisaje sonoro étnico cohesivo, es la voz de una galleguidad universal y una pieza autorreferencial que no necesita presentación. La magia celta que contiene cambió la historia cultural de Galicia, y su huella es bien visible en la actualidad. Después de Pondal, “o mito céltico, o mito de Breogán, quedou xa para sempre na historia de Galicia. ... Xa para sempre, un mito nos representa” (Barreiro, 1986: 29). Cabe añadir que su colaboración con Veiga dotó al país de un inspirado y original himno, en el que los rumorosos pinos cantan en noche de luna la nación de Breogán.

BIBLIOGRAFÍA

Ante la dificultad de organizar un volumen tan elevado de fuentes y referencias, hemos optado por agrupar la mayor parte en la *Bibliografía General* que sigue. Nos unimos así a una tendencia creciente en las publicaciones científicas para facilitar al lector la localización de un autor o trabajo específico. A continuación hemos insertado una sección de *Textos Oficiales* que era necesaria por alcanzar esta cierta cantidad. Le sigue el bloque de *Otras Fuentes* que viene a ser una breve miscelánea de documentales, partituras, webgrafía, grabaciones y cuanto no tenía cabida en las listas anteriores. En último lugar está la sección de *Hemeroteca*, de la cual aclaramos que los artículos de mayor extensión y relevancia—incluyendo todos los que poseen autor y título—aparecen en la bibliografía general como una referencia más. La Tabla elaborada muestra el nombre de la cabecera, ciudad de la sede, y período del vaciado, omitiendo la relación una por una de las mil pequeñas columnas anónimas que inundan el libro; sin embargo cada una de estas citas menores sí va acompañada de la referencia precisa en el texto normal, normalmente en Nota a pie. Para no redundar, omitimos también la masiva relación de fuentes procedentes de centros documentales—mayoría con abreviatura o/y signatura propias—que están especificadas en cada lugar del texto.

Bibliografía general

- Abente, Ossian (1986). “A Celtidade de Pondal”. *Outeiro*, 22 (Número especial *Queixumes dos Pinos, cen anos despois*), p. 64-65.
- Abril, Carlos R. (2016). “A National Anthem: Patriotic Symbol or Democratic Action?”. *Patriotism and Nationalism in Music Education*. David G. Hebert y Alexandra Kertz-Welzel (eds.). Farnham, Routledge, p. 77-94.
- Actas do Congreso Juan Montes* (1999). Jesús Pérez Varela, Homero J. M. Pérez Quintana y Xavier Senín Fernández (eds.). Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo.
- Agudelo Ochoa, Ana María (2012). “‘Himno al sol’, ‘A Dartula’ y ‘Temora’ de James Macpherson (Osián) en las traducciones de José Joaquín Borda y Lorenzo María Lleras (1860)”. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, p. 1-7. <https://bit.ly/3MfDkIO> [consulta 22-5-2018].
- Alegre Martínez, Miguel A. (2008). “Introducción: apuntes contextuales y premisas metodológicas”. *El Himno como Símbolo Político*. Miguel Ángel Alegre Martínez (coord.). León, Universidad de León, p. 9-22.

- Alén, M. Pilar (2007). “Reflexiones sobre un siglo de música gallega (ca. 1808-1916)”. *Revista de Musicología*, 30, 1, p. 49-102.
- Alió, Francisco (1892). *Cansons Populars Catalanas, recullidas y armonisadas per Francisco Alió*. Barcelona, Casa Dotesio.
- Alonso Montero, Xesús (1978). *Política e cultura en Galicia, 1977*. Lugo, Celta.
- (2013). “Adios rios, adios fontes... A estrofa de 1861 que desapareceu logo”. *Revista Galega de Educación*, 57 p. 36-37.
- Álvarez, Basilio (19 de septiembre de 1912 [1906]). “Ayer enterramos a Veiga”. *El Liberal* (Madrid), p. 2.
- Alvarez Insua, Waldo (21 de septiembre de 1890). “Desde La Coruña”. *Album literario*, p. 4-5.
- (1891). *Ecos de mi Patria* [“Dos palabras”]. Coruña, Andrés Martínez, 1891.
- Alvarez Lugrís, Alberto (2005). “Galicia, Irlanda e o Leabhar Gabhala. O mito celta no proceso de construción da identidade nacional galega”. *A identidade galega e irlandesa a través dos textos*. María Dolores Gómez Penas (coord.). Santiago de Compostela, Servicio de publicacións e intercambio científico da Universidade de Santiago de Compostela, p. 55-92.
- Álvarez Ruiz de Ojeda, Victoria (2018). “1906-2006: centenario de la Real Academia Gallega”. *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, 21, p. 397-403.
- (2019). “Lectura de *Morgana en Esmelle* (2012), de Begoña Caamaño. Proxección da Materia de Bretaña na literatura galega contemporánea (1939-2013)”. *Grial*, 223, p. 16-27.
- Alves de Souza, Anderson (2017). “Investigating prescriptions of positive behavior in power-consolidation national anthems”. *Signótica*, 29, 2, p. 575-601.
- Amado Rodríguez, Teresa (1999). “Os gregos e Pondal”. *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*. R. Alvarez y D. Vilavedra (coords.). Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, vol. 2, p. 95-108.
- Anderson, Benedict (1991). *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres y Nueva York, Verso.
- Anderson, Ruth M. (1939). *Gallegan Provinces of Spain: Pontevedra, La Coruña*. Nueva York, The Hispanic Society of America.
- Angueira, Anxo (2022). “Emilia Pardo Bazán, primeira teórica e crítica do Rexurdimento”. *Madrygal*, 25, p. 13-33.
- Apuntes para la historia del Centro Gallego de la Habana de 1879 á 1909* (1909). La Habana, Imprenta Avisador Comercial.
- Arana, Ramón de [Pizzicato] (21 de noviembre de 1912). “Sobre la Alborada de Veiga. Se puede hablar?”. *El Correo Gallego*, p. 1.

- Arbor Aldea, Mariña [s.d., s.p.]. *Storia della Letteratura Galega*. <https://bit.ly/3yrAPgL> [consulta 3-3-2022].
- Arce, Julio (1994). *La música en Cantabria*. Santander, Fundación Marcelino Botín.
- Arias, Juan (1980). *Viajeros por Galicia*. Sada (Coruña), Edicions do Castro.
- Armada y Losada, Juan [Marqués de Figueroa] (1890). “El renacimiento literario y artístico de Galicia”. *La España Moderna (Revista Ibero-Americana)*, vol. II, 14, p. 41-77.
- (1929). *Contestación* [al discurso de ingreso en la RAE de Ramón Cabanillas]. Mondariz, Imprenta Hijos de Peinador.
- Armesto, Victoria (1986). *Los hijos cautivos de Breogán. El rastro de Castelao en América*. Sada (Coruña), Edicións do Castro.
- As irmandades da Fala (1916-1931). Reivindicación identitaria e activismo socio-político-cultural no primeiro terzo do século XX*. Uxío-Breogán Diéguez Cequiel (ed.). Santiago de Compostela, Laivento.
- Bal y Gay, Jesús (1924). *Hacia el ballet gallego*. Lugo, Ronsel.
- (1926). “O momento actual da música galega”. *Nós*, 29, p. 2-4.
- Bal y Gay, Jesús; y García Ascot, Rosa (1990). *Nuestros trabajos y nuestros días*. Madrid, Fundación Banco Exterior.
- Bal y Gay, Jesús; y Martínez Torner, Eduardo (1973). *Cancionero gallego*. Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 2 vol.
- Baliñas, María (2004). “‘... dera todo eso por sólo unha mirada deses teus ollos’. As catro melodías galegas de Chané sobre poemas de Curros”. *Actas do I Congreso Internacional Curros Enríquez e o Seu Tempo*. Xesús Alonso Montero, Henrique Monteagudo y Begoña Tajés (eds.). Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, vol. 2, p. 291-302.
- Bárcena, Augusto (10 de noviembre de 1928). “José A. Veiga y Paradís”. *Vida Gallega*, 394, p. 12-13.
- Barral Martínez, Margarita (2012). *A visita de Isabel II a Galicia en 1858*. Santiago de Compostela, Sotelo Blanco.
- Barreiro Fernández, Xosé R. (1986). “A recreación do mito celta”. *A Nosa Terra*, 7 (Monográfico *Pondal, hombre libre, libre terra*, a los 100 años de la publicación de *Queixumes dos Pinos*), p. 27-29.
- Barros, Carlos (21 de mayo de 2018). “Monte Medulio, mito e realidade”. *Praza Pública*. <https://bit.ly/3QzxUJp> [consulta 25-3-2021].
- Baulies, Jordi (septiembre de 1996). “Vivencias de Pondal en ‘Queixumes dos Pinos’”. *Alborada*, p. 27-29.
- Beethoven contado a través de sus contemporáneos* (2020 [1926]). O. G. Sonneck (ed.). Madrid, Alianza Música.

- Bello Trompeta, Luis (2010). *Viaje por las escuelas de Galicia*. A Lama, Nigra Trea.
- Berlioz, Hector (2015 [1852, 1854]). *Las Tertulias de la Orquesta*. Madrid, Akal.
- Bertipaglia, Giuliana (2001). “Ossian and Cesarotti: Poems and Translations”. *Studies in Scottish Literature*, 32, 1, p. 132-139.
- Biddle, Ian; y Gibson, Kirsten (2017). “Introduction”. *Cultural Histories of Noise, Sound and Listening in Europe, 1300–1918*. Ian Biddle y Kirsten Gibson (eds.). Londres y Nueva York, Routledge, p. 1-14.
- Biddle, Ian; y Knights, Vanessa (eds., 2007). *Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local*. Londres, Ashgate Popular and Folk Music Series.
- Biguet, Alexandre (12 de septiembre de 1889). “Échos des théâtres”. *Le Radical*, p. 4.
- Blanco, Isidoro (31 de agosto de 1879). “Comunicado”. *Diario de Lugo*, p. 3.
- Blanco Cabeza, Casto (1919). *Cartas y poesías inéditas de Gabriel y Galán*. Madrid, Sucesores de Hernando.
- Blanco Ramos, Carmen (1997). “Mulleres na utopía celta de Pondal”. *Unión Libre. Cadernos de Vida e Culturas*, 2 (Monográfico: Labirintos Celtas), p. 101-118.
- Bobillo, Francisco J. (2002). *Nacionalismos e himnos políticos: el sonajero de los pueblos. Himnos oficiales de las comunidades autónomas españolas*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Boguszewicz, Maria (2015). “‘¡Desperta Polska!’ de Eduardo Pondal no contexto da loita independentista polaca”. *Madrygal*, 18, p. 257-266.
- Bohlman, Philip V. (2004). *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*. Santa Barbara (California), ABC CLIO.
- (2006). “On Nationalism: In Search of a Third Way”. *SEM Newsletter*, 40, 3, p. 1 y 4-5.
- (2010). “Herder’s Nineteenth Century”. *Nineteenth-Century Music Review*, 7, 1, p. 3–21.
- Boime, Albert (1990). *Art in an Age of Bonapartism, 1800-1815*. Chicago, University of Chicago Press.
- Bonastre, Francesc (1991). “El nacionalisme musical de Felip Pedrell. Reflexions a l’entorn de Por nuestra música”. *Recerca Musicològica* 11-12, p. 17-26.
- Bonds, Mark E. (2016 [2006]). *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven*. Barcelona, Acantilado.
- Borrow, George (1970 [1843]). *La Biblia en España*. Madrid, Alianza Editorial.
- Bouza, Fermín (1 de enero de 1925 - 1 de abril de 1925). “A formazón literaria de Eduardo Pondal e a necesidade de unha revisión dos seus ‘Queixumes’”. *A Nosa Terra*, 208-211.
- (15 de febrero de 1935). “Camoens e Pondal”. *Nós. Boletín Mensual da Cultura Galega*, 12, 134, p. 25-30.
- Bowman, Marion (2000). “Contemporary Celtic Spirituality”. *New Directions in Celtic Studies*. Amy Hale y Philip Payton (eds.). Exeter, University of Exeter Press, p. 69-91.

- (2007). “Arthur and Bridget in Avalon: Celtic Myth, Vernacular Religion and Contemporary Spirituality in Glastonbury”. *Fabula*, 48, 1-2.
- Boyd, Malcolm (1980). “National anthems”. *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, vol. 13, p. 46-75.
- Brage Camazano, Joaquín (2008). “El himno como símbolo del estado: dimensión jurídico-política”. *El Himno como Símbolo Político*. Miguel Ángel Alegre Martínez (coord.). León, Universidad de León, p. 23-46.
- Brañas, Alfredo (1889). *El Regionalismo Gallego*. Barcelona, Jaime Molinas.
- Brenan, Gerald (1962 [1943]). *El laberinto español. Antecedentes sociales y políticos de la guerra civil*. París, Ruedo Ibérico.
- Brown, Maurice J. E; y Sams, Eric (1980). “Schubert, Franz (Peter)”. *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, vol. 16, p. 752-811.
- Cabanillas, Ramón (1929). *Un somero recuerdo de la vida y obra de Eduardo Pondal* [discurso de ingreso en la RAE]. Mondariz, Imprenta Hijos de Peinador, p. 3-25.
- Camba, Francisco (23 de noviembre de 1914). “El himno gallego”. *El Noroeste*, p. 1.
- Campos Calvo-Sotelo, Javier (2007). *Fiesta, Identidad y Contracultura. Contribuciones al Estudio Histórico de la Gaita en Galicia*. Pontevedra, Diputación Provincial.
- (2009). *La Música Popular Gallega en los Años de la Transición Política (1975-1982). Reificaciones Expresivas del Paradigma Identitario* [tesis doctoral]. Madrid, UCM. <http://eprints.ucm.es/8801/>.
- (2012a). “Comunidades Reales, Tradiciones no Inventadas: La Detracción del Folklore (Musical) en la Era de la Deconstrucción”. *Revista de Musicología*, 35, 2, p. 297-333.
- (2012b). “Los Hijos de Ossian: Completando el Modelo Analítico de la Música Celta”. *Current Issues in Music Research. Copyright, Power and Transnational Music Processes*. Susana Moreno et al. (eds.). Lisboa, Colibri, p. 193-212.
- (2016). “New Gods, New Shrines. Identity and De-secularization Processes in Young Followers of Celtic Music”. *Holy Crap! Selected Essays on the Intersections of the Popular and the Sacred in Youth Cultures*. Antti-Ville Kärjä y Kimi Kärki (eds.). Turku, Instituto Internacional de Cultura Popular, p. 15-24. Disponible en <https://bit.ly/3OIUR23>.
- (2019a). “El estreno del himno gallego en La Habana: Galicia entre dos continentes” [Comunicación]. II congreso MUSAM, *En, desde, y hacia las Américas. Migraciones musicales: comunidades transnacionales, historia oral y memoria cultural*. UCM, 24 y 25 de octubre.
- (2019b). “In the name of Ossian: Celtic Galicia and the ‘brothers from the north’”. *Social Identities* 25, 1, p. 828-842.

- (2023). “A Celtic epic for Galicia (NW Spain): The influence of Ossian in *Os Pinos*, by Pondal and Veiga”. *Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium 40*. Lorena Alessandrini et al. (eds.). Cambridge (MA), Harvard University Press, p. 145-173.
- (2024). “Sonic affinity and aesthetic metamorphosis: The 19th century as a turning point in the history of musical thought”. Annual Meeting of the Austrian Society for Musicology: *Listening – Focusing - Ignoring*. Número especial de *Musicologica Austriaca*, Vasiliki Papadopoulou y Alexander Wilfing, eds. (en imprenta).
- Canavaggio, Jean (2016). *Les Espagnes de Mérimée*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Cancela Montes, Alberto (2020). “La Sociedad Coral El Eco: una contribución a la historia del orfeonismo en Galicia (1862-1940)” [tesis doctoral]. Oviedo, RUO, 2 vol. <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/57692>.
- Cancioneiro de Ajuda* (1904, 2 vol. [reed. Hildesheim, George Olms, 1980]). Carolina Michaëlis de Vasconcellos (edición y aparato crítico). Halle, Max Niemeyer, 2 vol.
- Canitrot, Prudencio (18 de julio de 1906). “Pascual Veiga”. *La Voz de Galicia*, p. 1.
- Capelán Fernández, Montserrat (2015). “El regeneracionismo musical y el modelo wagneriano en la escena musical gallega”. *Víctor Said Armesto e o seu tempo: Perspectivas críticas*. Carlos Villanueva et al. (eds.). Coruña, Fundación Barrié - Museo do Pobo Galego - Deputación de Pontevedra, p. 303-330.
- (2018). “Eduardo y Ramón Arana: Redes y Movimiento Musical en Galicia (1857-1909)”. *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica. (1875-1950)*. Javier Garbayo y Montserrat Capelán (eds.). Pontevedra, Museo de Pontevedra - Deputación Provincial de Pontevedra, p. 93-118.
- Carballo Calero, Ricardo (1981). *Historia da Literatura Galega Contemporánea 1808-1936*. Vigo, Galaxia.
- (1986). “Sobre o helenismo de Pondal”. *A Nosa Terra*, 7 (Monográfico *Pondal, hombre libre, libre terra*, a los 100 años de la publicación de *Queixumes dos Pinos*), p. 49-53.
- Carey, John (2005). “*Lebor Gabála* and the legendary history of Ireland”. *Medieval Celtic Literature and Society*. Helen Fulton (ed.). Dublín, Four Courts, p. 32-48.
- Caridad Arias, Joaquín (2006). *Toponimia céltica de Galicia*. Lugo, Diputación Provincial.
- (2009). “Topónimos madrileños de origen celta: Campodón, Cernuño”. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 59, p. 117-125.
- Casares, Carlos (1998). “O desastre de 1898 e os escritores galegos”. *Grial*, 137, p. 5-23.
- (2004). “Subsidios para unha revisión de aspectos controvertidos da vida, obra e ideoloxía de Curros Enríquez”. Actas do I Congreso Internacional *Curros Enríquez e o Seu Tempo*. Xesús Alonso Montero, Henrique Monteagudo y Begoña Tajés Marcote (eds.). Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, vol. 1, p. 135-147.

- Casas, Víctor (1 de marzo de 1924). “Murguía, Curros, Pondal, Chané”. *A Nosa Terra*, 198, p. 1-2.
- Castro López, Manuel (20 de octubre de 1912). “¡Atrás la infamia!”. *El Eco de Galicia*, p. 1.
- Castro del Río, Plácido R. (25 de julio de 1925). “El Himno Gallego”. *Vida Gallega*, p. 11-13.
- Castro, Rosalía de (28 de marzo y 4 de abril de 1881). “Costumbres gallegas”. *Los Lunes (El Imparcial)*.
Catálogo general de expositores y premios adjudicados, resultado de los juegos florales y certámenes musicales (1897). Lugo, Imp. de Juan A. Menéndez.
- Catena, Elena (1948). “Ossian y España”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 4, n. 10, 11 y 12, p. 57-95.
- Cavada Nieto, Milagros; y Núñez, Oscar (2008). “El celtismo galaico en la historiografía gallega de los ss. XIX y XX”. *Minius*, 16, p. 21-61.
- Celada Alonso, Antonio B. (1994). *Canta Galicia*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- “Cen Anos da Morte do Pai do Himno Galego” (11 de marzo de 2006). Suplemento Culturas, de *La Voz de Galicia*.
- Cerqueiro Landín, Román (2006). “El celtismo en Galicia: funcionalidad y estrategias de importación en el campo literario gallego”. *Literatura, cultura, transferencia*. Actas del III seminario sobre el diálogo intercultural y la literatura comparada. Jesús Camarero y Salah Serour (eds.). Vitoria Gasteiz, EL FARO-ECSOM, p. 241-262.
- Cerradelo Gómez, Silverio (2013). *Os nomes galegos das aves*. Orense, Edición del autor. <https://bit.ly/3rDTAd8> [consulta 12-4-2022].
- Cerulo, Karen (1989). “Sociopolitical Control and the Structure of National Symbols: An Empirical Analysis of National Anthems”. *Social Forces*, 68, 1, p. 76-99.
- (1993). “Symbols and the world system: national anthems and flags”. *Sociological Forum*, 8, 2, p. 243-271.
- Cesarotti, Melchiorre (1772). *Poesie di Ossian*. Padua, Comino, 4 vols.
- Charlton, David (2000). *French Opera 1730-1830: Meaning and Media*. Aldershot, Ashgate.
- Chazal, Jean-Pierre (2002). “‘Grand Succès pour les Exotiques’. Retour sur les spectacles javanais de l’Exposition Universelle de Paris en 1889”. *Archipel*, 63, p. 109-152.
- Chocomeli Codina, Antonio (1874). *Gaul. Poema de Ossian*. Madrid, Victoriano Suárez.
- Christian, Paul [Pitois, Christian] (1867). *Ossian, barde du IIIe siècle. Poèmes gaéliques recueillis par James Mac-Pherson*. París, Hachette.
- Christoforidis, Michael (2005). “‘Invasion of the Barbarians:’ Spanish Composers and Challenges to Exoticism in belle-époque Paris”. *Context: Journal of Music Research*, 29 & 30, p. 111-117.
- Christoforidis, Michael; y Kertesz, Elizabeth (2019). *Carmen and the Staging of Spain. Recasting Bizet’s Opera in the Belle Epoque*. Nueva York, Oxford University Press.

- Cid, Felipe (11 de agosto de 2017). “Cuatro nombres y un solo Centro Gallego de la Habana”. *La Región Internacional*. <https://bit.ly/3Mhq3zo> [consulta 9-10-2022].
- Cid Hermida, Luciano (8 de septiembre de 1889). “El regionalismo gallego partido por el eje”. *Album literario*, p. 3-4.
- Clark, David M. (2010). “Sons and daughters of Breogán. Scottish and Irish influence on Galician Language Literature”. *What country’s this? And Whither are we gone?* Papers presented at the Twelfth International Conference on the literature of region and nation (Aberdeen University 30 de julio – 2 de agosto de 2008). J. D. McClure, Karoline Szatek-Tudor y Rosa E. Penna (eds.). Newcastle, Cambridge Scholars, p. 8-22.
- Colmenar Orzaes, Carmen (1991). “Las escuelas de párvulos en España durante el siglo XIX: su desarrollo en la época de la restauración”. *Historia de la Educación: Revista interuniversitaria*, 10, p. 89-106.
- Colvin, Calum (2008). “(Re-)Making Ossian”. *Interfaces. Ossian: Then and Now* (proceedings of the international conference held at the Université Paris 7 and UNESCO, 19th November 2005) vol. 27, p. 99-108.
- Conde Muruais, Perfecto (7 de abril de 1969). “Jesús Bal y Gay”. *Chan. La Revista de los Gallegos*, 4, p. 17-18.
- Cora, Xosé de (2002). *Pascual Veiga*. Lugo, El Progreso.
- Cora, Xosé de; y Pardo de Neyra, Xulio (1996). *Pascual Veiga*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- Corbin, Alain (2017 [1985]). “Entre bastidores”. *Historia de la Vida Privada*, vol. 4 (De la revolución francesa a la primera guerra mundial). Georges Duby y Philippe Ariès (eds.). Barcelona, Taurus, p. 391-574.
- Cores Trasmonte, Baldomero (1961). *O Corroncho de David*. Santiago de Compostela, Imprenta d’o Seminario Conciliar.
- (1974). “Himno Gallego”. *Gran Enciclopedia Gallega*, vol. 17. Gijón, Silverio Cañada, p. 122-126.
- (1986a). *Los Símbolos Gallegos*. Santiago de Compostela, Velograf.
- (1986b). “Criptopolítica e institucionalización de versos cantados”. *Outeiro*, n. 22 (número especial *Queixumes dos Pinos, cen anos despois*), p. 66- 69.
- (2009). *Alfredo Vicenti. Vida y obra de un gran periodista*. Madrid, Ediciones APM.
- Correa Calderón, Evaristo (23 de mayo de 1925). “El Himno Gallego”. *El Pueblo Gallego*, p. 1.
- Costa García, Jose Manuel (2010). *Exército e territorio no Noroeste peninsular durante o periodo imperial romano*. Valga, Ayuntamiento de Valga.
- Costa Vázquez-Mariño, Luis (1998a). “Coralismo, etnicidad y nacionalismo en Galicia”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 6, p. 49-63.

- (1998b). “El coralismo en Galicia: 1870-1930”. *Els orígens de les associacions corals a Espanya (s. XIX-XX)*. Jaume Carbonell Guberna (ed.). Barcelona, Oikos-Tau, p. 157-177.
- (1999). “La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936” [tesis doctoral]. Santiago de Compostela, USC, 2 v.
- Crónica del Centenario del Don Quijote* (1905). Miguel Sawa y Pablo Becerra (dtores.). Madrid, Antonio Marzo.
- Curros Enríquez, Manuel (22 de septiembre de 1907). “Al maestro”. *Follas Novas*, p. 2.
- Curtis, Benjamin (2008). *Music Makes the Nation: Nationalist Composers and Nation Building in Nineteenth-Century Europe*. Amherst, Cambria Press.
- Darcours, Charles (19 de agosto de 1889). “Le Courier des Théâtres”. *Le Figaro*, p. 4.
- (28 de agosto de 1889). “Notes de Musique”. *Le Figaro*, p. 6.
- Dasilva, Xosé Manuel (2016). “Arredor da homenaxe a Celso Emilio Ferreiro de 1966 (e outros episodios biográficos)”. *Grial*, 211, p. 54-73.
- Daverio, John (1998). “Schumann’s Ossianic Manner”. *19th-Century Music*, 21, p. 247-273.
- De Barra, Caoimhín (2018). *The Coming of the Celts, AD 1860. Celtic Nationalism in Ireland and Wales*. Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press.
- Debussy, Claude (1987). *El Señor Corchea y Otros Escritos*. Madrid, Alianza Música.
- Delgado García, Fernando (2003). “Los Gobiernos de España y la formación del músico (1812-1956)” [tesis doctoral]. Sevilla, US. <https://bit.ly/3Dv0JcI>.
- Dendle, Brian J. (enero de 1970). “The Racial Theories of Emilia Pardo Bazán”. *Hispanic Review*, 38, 1, p. 17-31.
- DeNora, Tia (1995). *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley, University of California Press.
- Díaz, Alfonso (2 de junio de 1936). “Recordando a Pascual Veiga”. *El Progreso*, p. 4.
- Díaz Pazos, Andrés (2016). “Tres pezas de música tradicional galega de fins do século XVIII descoñecidas”. *Adra*, 11, p. 53-86.
- Diéguez, Uxío-Breogán (2003). *Álvaro de las Casas. Biografía, documentos e epistolario*. Vigo, Galaxia.
- Dobarro, Xosé M. (2000). “Eduardo Pondal e o diccionario da Academia: unha carta inédita”. *Grial*, 147, p. 503-511.
- Domínguez, Josep M. (2018). “Commemorations, festivals: Catalan”. *Encyclopedia of Romantic Nationalism in Europe*. Joep Leerssen (ed.). Amsterdam, Amsterdam University Press. <https://bit.ly/3sZkGMw> [consulta 14-8-2021].
- Dulin, Nicole (1987). *El Granito y las luces, I. Relaciones entre las literaturas gallega y francesa en la época moderna*. Vigo, Ediciones Xerais de Galicia.
- Echevarría Bravo, Pedro (1971). *Cancionero de los peregrinos de Santiago*. Madrid, Centro de estudios jacobeos.

- Eiré, Afonso (29 de diciembre de 2006 - 11 de enero de 2007). “Rudo encono contra o himno”. *Cadernos A Nosa Terra*, 1250, p. 5.
- Eli Rodríguez, Victoria (2019). “Guillermo Tomás y la Banda Municipal de La Habana. Más allá de la escena y el concierto”. *Bandas de música: Contextos interpretativos y repertorios*. Nicolás Rincón y David Ferreiro (eds.). Granada, Libargo, p. 271-284.
- Especial Pascual Veiga (9 de abril de 1992). *Amencer*, 97.
- Esteve, Eva; y Pliego, Víctor (2019). *Galería de Directores y Directoras del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid 1831 - 2019*. Separata de la revista *Música* editada por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- Estrada Catoyra, Félix (1930). *Contribución a la historia de La Coruña: la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos en sus ochenta y tres años de vida y actuación*. Coruña, El Ideal Gallego.
- Etkind, Alexander (2014). “Post-Soviet Russia: The Land of the Oil Curse, Pussy Riot, and Magical Historicism”. *Boundary 2*, 41, 1, p. 153-170.
- Faginas, Robustiano (7 de julio de 1912). “El orfeón El Eco y su pasado”. *La Voz de Galicia*, p. 1.
- Fancelli, Agustí (28 de julio de 2005). “Ros Marbà orquestó ‘Els segadors’ en 1992 por encargo de la Generalitat convergente”. *El País*. <https://bit.ly/3SN18X7> [consulta 30-3-2021].
- Fausser, Annegret (2004). “De arqueología musical. La música barroca y la Exposición Universal de 1889”. *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*. Miguel Angel Marín López y Juan José Carreras López (coords.). Logroño, Universidad de La Rioja, p. 289-308.
- (2005). *Musical Encounters at the 1889 Paris World’s Fair*. Rochester, University of Rochester Press.
- Fernández García, Rosa M^a (2005). *Bal y Gay. O seu pensamento antes de 1933*. Sada, Edición do Castro.
- (2023). “Manel Rodeiro. A creación emancipada”. *Grial*, 237, p. 139-145.
- Fernández, Gustavo, et al. (2011). *25 aniversario de la Academia y Banda de Música de Noreña*. Noreña, Ayuntamiento de Noreña.
- Fernández, Martín (20 de diciembre de 2015). “El Himno Gallego cumple hoy 108 años”. *La Voz de Galicia*. <https://bit.ly/3eeICYG> [consulta 19-4-2019].
- Fernández Espinosa, Luis María (1940). *Canto Popular Gallego*. Madrid, Góngora [reed. 2010 en Pontevedra, Diputación de Pontevedra].
- Fernández-Herranz, Nuria S. (2019). “Los orígenes del movimiento coral en España”. *ARTSEDUCA*, p. 148-169.
- Fernández del Riego, Francisco (1956). “O mundo de Eduardo Pondal”. *Boletín de la Real Academia Galega*, 27, p. 277-287.

- Ferreiro Fernández, Manuel (1991). *Pondal: do dandysmo á loucura (Biografía e correspondéncia)*. Santiago de Compostela, Laiovento.
- (1999). “‘Terra verde’: un poema inédito de Eduardo Pondal”. *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó Profesor Xesús Alonso Montero*. Rosario Álvarez y Dolores Vilavedra (coords.). Santiago de Compostela, USC, vol. II, p. 509-527.
- (2004). “De Pondal para Curros: apostilas a tres poemas éditos e un poema inédito de 1914”. *Actas do I Congreso Internacional Curros Enríquez e o Seu Tempo*. Xesús Alonso Montero, Henrique Monteagudo y Begoña Tajés Marcote (eds.). Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, vol. 2, p.65-83.
- (2007a). *De Breogán aos Pinos. O texto do Himno Galego*. Santiago de Compostela, Laiovento.
- (2007b). *O Himno Galego. Documentos Históricos (1890-1907)*. Coruña, Universidades de Coruña, Santiago de Compostela y Vigo.
- (2008a). “A expresión cantada da Nación: historia do himno galego”. *Terra e Tempo*, 145-146, p. 51-57.
- (2008b). “La (re)construcción de la Patria Gallega desde la poesía: Eduardo Pondal”. *Revolución y Cultura*, 1, p. 18-24.
- (2009). “Os himnos nacionais (entre a Galiza e o Brasil). Sobre a fortuna textual do Himno Galego”. *Estudos galego-brasileiros 3. Língua, literatura, identidade*. Laura Tato Fontañá, y M^a do Amparo Tavares Maleval. Rio de Janeiro, UERJ, p. 21-48.
- (2014). “Eduardo Pondal á procura do *verbo sublimado*. Arredor das re-escrituras pondalianas”. *Modelos de lingua e compromiso*. Xosé Manuel Sánchez Rei (ed.). Coruña, Naía Edicións, p. 163-184.
- (2017a). “Amizade, conexión epistolar e redes socioliterarias: Rosalía, Pondal (e Murguía)”. *Follas Novas. Revista de Estudos Rosalianos*, 2, p. 26-49.
- (2017b). *Esta é a terra dos eidos amigos. Escolma xeográfica da poesía pondaliana*. Coruña, Deputación Provincial da Coruña.
- (2017c). *Eduardo Pondal, o cantor do eido noso*. Santiago de Compostela, Laiovento.
- (2018). “*Coa faz á terra volta*. Toponimia e poesía en Eduardo Pondal”. *Estudos de Onomástica Galega III. Os Alcumes*. Ana Isabel Boullón Agrelo (ed.). Coruña, Real Academia Galega, p. 171-182.
- Ferreiro Fernández, Manuel; y López-Acuña López, Fernando (2007). “O Himno. Historia, Texto e Música”. *Os Símbolos de Galicia*. Xosé Ramón Barreiro y Ramón Villares (eds.). Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega; A Coruña, Real Academia Galega, p. 105-192.
- Ferro, Marc (2000 [original en francés, 1996]). “Da ‘marsellesa’ á ‘Internacional’”. *Unión Libre. Cadernos de Vida e Culturas*, 5 [Monográfico: Cantares], p. 251-273.

- Filgueira Valverde, José (1970). “Un poema desconocido de Pondal”. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 25, 75, p. 119-122.
- (1981). *Segundo Adral*. Sada, Edicións do Castro.
- (1986). “Pondal, parnasiano con Olimpo céltico”. *Outeiro*, 22 (Número especial *Queixumes dos Pinos, cen anos despois*), p. 62-63.
- (1991 [1978]). *O Himno galego: da “Marcha do Reino de Galicia” a “Os Pinos” de Veiga e Pondal*. Pontevedra, Caixa de Pontevedra.
- Fischerman, Diego (2004). *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires, Paidós Diagonales, 2004.
- Folkestad, Göran (2002). “National identity and music”. *Musical Identities*. Raymond R. MacDonald, David Hargreaves y Dorothy Miell (eds.). Oxford, Oxford University Press, p. 151-162.
- Fontenla Leal, José (22 de setembro de 1907). *Follas Novas*, p. 4.
- Forcadela, Manuel (1986). “Eduardo Pondal: Celeste Ave a Voar”. *A Nosa Terra*, 7 (Monográfico *Pondal, hombre libre, libre terra*, a los 100 años de la publicación de *Queixumes dos Pinos*), p. 13-25.
- (1991). “O bardo pondaliano, tradición e modernidade”. *Galeuzca 1991*. Patri Urkizu y Maite Gonzalez Esnal (eds.). Iruñea, Galeuzca, p. 72-76.
- (1995). *A Poesía de Eduardo Pondal*. Vigo, Edicións do Cumio.
- Ford, Andrew (1993). *Homer. The Poetry of the Past*. Ithaca, Cornell University Press.
- Fornäs, Johan (2012). “European identification: symbolic mediations of unity and diversity”. *Global Media Journal (Australian Edition)*, 6, 1 [s.p.].
- Fraga, Xavier (1 de Marzo de 1925). “O Himno Galego”. *A Nosa Terra*, 210, p. 4.
- Fraguas y Fraguas, Antonio (1986). “Repaso ós ‘Queixumes’ de Pondal”. *Outeiro*, 22 (Número especial *Queixumes dos Pinos, cen anos despois*), p. 59-61.
- Francés, Julio, et al. (1 de enero de 1932). “Sobre un Himno Nacional”. *Ritmo*, 47, p. 4-5.
- Franco Grande, Xosé Luis (2015). “Cómpre volver a Pondal”. *Boletín da Real Academia Galega*, 376, p. 415-421.
- Freyre, Xe [s.d.]. “Pascual Veiga. A volta a Mondoñedo”. <https://bit.ly/3RGj3xa> [consulta 15-4-2020].
- Fritz (Francisco Migueles) (22 de febrero de 1889). “Por Galicia y por El Eco”. *El Telegrama*, p. 1.
- (11 de marzo de 1889). “Observatorio madrileño”. *El Telegrama*, p. 1-2.
- (24 de mayo de 1889). “Observatorio madrileño”. *El Telegrama*, p. 1-2.
- (12 de noviembre de 1892). “Las fiestas en Madrid. De nuestro corresponsal especial. El Eco en casa de Cánovas o la banda de bohemia”. *El Telegrama*, p. 1.

- Fuertes Bello, Antonio (2010). “Eduardo Pondal”. *Galicia Digital*. <https://bit.ly/3MeqM4x> [consulta 6-12-2020].
- Gabriel Fernández, Narciso de (2013). “El proceso de alfabetización en Galicia. Un intento de explicación y comprensión”. *Historia de la Educación*, 32, p. 289-313.
- Gallego Cañellas, Eugenia (2019). “Enrique Granados y Antonio Noguera: Dos músicos ‘insensatos’ en la Mallorca finisecular”. *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, 4, 1, p. 26-43.
- Gándara Feijoo, Javier (2020). “A música na revista *Nós* (1920-1935). Folclore e Academia”. *Grial*, 225-226, p. 166-173.
- Garbayo Montabes, Javier (2009 [2005]). “La música en la colectividad gallega de La Habana (1902-1936)”. *A música galega na emigración. IV Encontro O Son da Memoria*. Rodrigo Romaní (coord.). Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, p. 107-155.
- (2012). “Ramón de Arana, ‘Pizzicato’: Corresponsal de Felipe Pedrell, crítico y ensayista musical”. *Os Soños da Memoria. Documentación Musical en Galicia: Metodoloxías para o Estudio*. Montserrat Capelán, Luis Costa, Javier Garbayo y Carlos Villanueva (eds.). Pontevedra, Deputación Provincial de Pontevedra, p. 183-228.
- García, R. (2 de octubre de 2001). “Una nieta de Pascual Veiga dona a Galicia la partitura original del Himno Gallego”. *La Voz de Galicia*. <https://bit.ly/3QrkhMX> [consulta 23-12-2019].
- García, Rodri (21 de diciembre de 2017). “O himno galego soou en Madrid, e talvez en Lugo, antes de ser oficial en Cuba” [conferencia de Fernando López-Acuña]. *La Voz de Galicia*. <https://bit.ly/3ek5K7Z> [consulta 24-4-2019].
- García Cuadrado, Antonio María (2008). “El himno nacional de España”. *El Himno como Símbolo Político*. Miguel Ángel Alegre Martínez (coord.). León, Universidad de León, p. 91-111.
- García González, Moncho; y García Doural, Andrés (2002). *A Música en Mondoñedo*. Mondoñedo, Imprenta Sucesor de Mancebo.
- García Negro, Pilar [presentación de Francisco Jorquera] (2017). *Himno galego: unha historia parlamentar (inconclusa)*. Santiago de Compostela, Federación Galiza Cultural, Fundación Galiza Sempre.
- Gaskill, Howard (1986). “‘Ossian’ Macpherson: towards a rehabilitation”. *Comparative Criticism*, 8, p.113-146.
- (1991). “Introduction”. *Ossian Revisited*. Howard Gaskill (ed.). Edimburgo, p. 1-18.
- (1994). “Ossian in Europe”. *Canadian Review of Comparative Literature*, 21, 4, p. 643-678.
- (2004). “Introduction: ‘Genuine poetry ... like gold’”. *The Reception of Ossian in Europe*, Howard Gaskill (ed.). Londres y Nueva York, Thoemmes Continuum, p. 1–20.
- (2008). “The Homer of the North”. *Interfaces*, 27, p. 13–24.

- Gegúndez López, Carlos (2014). “Canitrot e o sistema literario galego no tránsito de século. Un proxecto didáctico entre o humanismo e a estética galega” [tesis doctoral]. Coruña, UDC. <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/15530>.
- Gelbart, Matthew (2013). “Once More to Mendelssohn’s Scotland: The Laws of Music, the Double Tonic, and the Sublimation of Modality”. *19th-Century Music*, 37, 1, p. 3-36.
- Giadás Álvarez, Luis (9 de febrero de 2014). “Eduardo Pondal, o médico de Ponteceso”. *La Voz de Galicia*, <https://bit.ly/3RPXaeO> [consulta 25-3-2021].
- (noviembre de 2021). “‘A luz para a caduca Iberia, virá dos fillos de Breogán’: Ramón Suárez Picallo e Eduardo Pondal”. *Areal*, 23. <https://bit.ly/3yqCL9o> [consulta 19-2-2022].
- Ginger, Andrew (2004). “The Suggestiveness of Ossian in Romantic Spain: The Case of Espronceda and Garcia Gutierrez”. *The Reception of Ossian in Europe*. Howard Gaskill (ed.). Londres y Nueva York, Thoemmes Continuum, p. 335-350.
- Gómez Clemente, Xosé M^a; y Arias Freixedo, Xosé Bieito (1990). “O ‘vocabulario gallego-castellano’ de Eduardo Pondal”. *Cadernos de Lingua*, 2, p. 11-46.
- Gómez Echemendia, Sixto; y Cancela Montes, Alberto (2017). *Chané. O nacemento da Música Popular Galega*. Compostela. A Coruña. A Habana. Santiago de Compostela, Central Folque.
- Gómez Rivas, Isabel (1997). “Da resistencia no Medulio á loita contra o fascismo: O mito da orixe celta dos galegos en dúas publicacións comunistas da guerra civil española”. *Unión Libre. Cadernos de Vida e Culturas*, 2 [Monográfico: Labirintos Celtas], p. 119-122.
- González, Fernán [seudónimo] (27 de julio de 1892). “Los gallegos en Madrid (1)”. *El Correo gallego. Diario político de la mañana*, p. 1.
- (22 de abril de 1893). “Una fiesta gallega”. *La Correspondencia de España*, p. 6-7.
- González García, Javier (2003). *Os Ártabros. Estudio Xeográfico e Etnohistórico*. Orense, Deputación Provincial de Ourense.
- González López, Tamara (2019). “Patrimonio inmaterial, comunidade e familia na antroponimia da Galicia interior (ss. XVII-XIX)”. *Madrygal. Revista de Estudos Gallegos*, 22, p. 193-208.
- González Louzao, M^a Marta (2000). “Referencias clásicas en *Queixumes Dos Pinos* de Eduardo Pondal”. *Estudios Románicos*, 12, p. 95-108.
- Grantley, Steve; y Parker, Alan (2010). *The Who by Numbers: The Story of The Who Through Their Music*. Londres, Helter Skelter.
- Graves, Peter (2004). “Ossian in Sweden and Swedish-speaking Finland”. *The Reception of Ossian in Europe*. Howard Gaskill (ed.). Londres y Nueva York, Thoemmes Continuum, p. 198-208.

- Groba González, Xavier (2011). “O legado musical de Casto Sampedro Folgar (1848-1937): O canto galego de tradición oral” [tesis doctoral]. Santiago de Compostela, USC, 2 vol. <http://hdl.handle.net/10347/3621>.
- Guía Oficial de España de 1895* (1898). Madrid, Viuda de M. Minuesa de los Ríos.
- Gutiérrez, José M. (16 de agosto de 2009). “Pascual Veiga: El compositor del himno gallego”. *La Opinión de La Coruña*. <https://bit.ly/3RNGeFY> [consulta 7-4-2021].
- Häberle, Peter (2012). *El Himno Nacional como Elemento de Identidad Cultural del Estado Constitucional*. Madrid, Dykinson [2007; traducción, estudio preliminar y notas de Alberto Oehling de los Reyes].
- Hermida, Patricia (16 de abril de 2011). “Los gallegos tienen mayor aporte genético africano que los granadinos”. *El Correo Gallego*, p. 46.
- Herreras Carrera, Aleix (2016). *Los Himnos Nacionales. Interpelaciones musicales. Recursos armónicos. Aplicaciones en la comunicación política*. Barcelona, Universitat de Barcelona.
- Hess, Carol (1991). *Enrique Granados: A bio-bibliography*. Westport, Greenwood Press.
- (2004-2005). “Enric Granados y el contexto pedrelliano”. *Recerca Musicològica*, 14-15, p. 47-56.
- Heugel, Henri (18 de agosto de 1890). “Paris et Départements”. *Le Ménestrel*, p. 264.
- Hill (David de Saint-Georges y Antoine Gilbert Griffet de Labaume) (1794). *Poésies d’Ossian et de quelques autres Bardes, pour servir de suite à l’Ossian de Letourneur*. París: Gueffier.
- Hobsbawm, Eric (1992). “Ethnicity and Nationalism in Europe Today”. *Anthropology Today*, 8, 1, p. 3-8.
- (1998). *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona, Crítica.
- Hueglin, Thomas O. (1986). “Regionalism in Western Europe: Conceptual Problems of a New Political Perspective”. *Comparative Politics*, 18, 4, p. 439-458.
- Iconografía Pondaliá* (1965). Coruña, Publicación da Real Academia Gallega.
- Iglesia, Antonio de la (1886). *El idioma gallego. Su antigüedad y vida*. Coruña, Latorre y Martínez.
- Iglesia, Francisco María de la (1885 [1880]). “Os ártabros (Escena orfeónica)”. *A Gaita Gallega*, 5, p. 8-9.
- Iglesias Cruz, Janet (2012). “Galicia y los gallegos en la política cubana”. *Novas achegas ao estudo da cultura galega II. Enfoques socio-históricos e lingüístico-literarios*. Olivía Rodríguez, Laura Carballo y Burghard Baltrusch (eds.). Coruña, Universidade da Coruña, p. 363-374.
- Jaureguizar, Santiago. “La musicóloga Rosa Fernández afirma que el himno gallego es posterior a 1890”. *El Progreso*, 1 de diciembre de 2009. <https://bit.ly/3ypONzM> [consulta 8-7-2023].

- Jimena Quesada, Luis (2008). “Los himnos autonómicos”. *El Himno como Símbolo Político*. Miguel Ángel Alegre Martínez, (coord.). León, Universidad de León, p. 113-133.
- Jorgensen, Estelle R. (2007). “Songs to Teach a Nation”. *Philosophy of Music Education Review*, 15, 2, p. 150-160.
- Juslin, Patrik; y Sloboda, John (eds.) (2001). *Music and Emotion: Theory and Research*. Oxford, Oxford University Press.
- Kelen, Christopher (2003). “Anthems of Australia: Singing Complicity”. *National Identities*, 5, 2, p. 161-177.
- Kelen, Christopher; y Pavković, Aleksandar (2012). “Of love and national borders the Croatian anthem ‘Our Beautiful Homeland’”. *Nations and Nationalism*, 18, 2, p. 247-266.
- Kernalegenn, Tudi (2016). “The differentiated imagination of the region in Brittany, Galicia and Scotland”. *Regions in Europe. Administrative structures and territorial identity issues*. Elisabeth Károlyi (ed.). Budapest, L’Harmattan, p. 206–218.
- Kertz-Welzel, Alexandra (2016). “Lesson Learned? In Search of Patriotism and Nationalism in the German Music Education Curriculum”. *Patriotism and Nationalism in Music Education*. David G. Hebert y Alexandra Kertz-Welzel (eds.). Farnham, Routledge, p. 23-42.
- Kiernan, Victor (1993). “The British Isles: Celt and Saxon”. *The National Question in Europe in Historical Context*. Mikuláš Teich y Roy Porter (eds.). Cambridge, Cambridge University Press.
- Kristmannsson, Gauti (2018). “Ossian, the European National Epic (1760-1810)”. Brewminate: A Bold Blend of News and Ideas. <https://bit.ly/3SN2dOF> [consulta 8-7-2022].
- Kyridis, Argyris et al. (2009). “Nationalism through state constructed national symbols. The case of the national anthems”. *The International Journal of Interdisciplinary Social Sciences: Annual Review*, 4, 6, p. 1-14.
- La Población de A Coruña* (2008). Cuadernos Fundación BBVA. Población 22.
- Labajo Valdés, Joaquina (1987). *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España (Valladolid 1890-1923)*. Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid.
- Lajosi, Krisztina (2008). “Opera and nineteenth-century nation-building. The (re)sounding voice of nationalism” [tesis doctoral]. Amsterdam, UvA. <https://hdl.handle.net/11245/1.299812>
- Lama López, María Jesús (2001). “O celtismo e a materia de Bretaña na literatura galega: Cara á construción dun contradiscurso histórico ficcional na obra de Xosé Luís Méndez Ferrín” [tesis doctoral]. Barcelona, UB. <https://www.tdx.cat/handle/10803/1739>.
- Lamas Carvajal, Valentín (1889). *Catecismo do labrego*. Orense, revista *O Tío Marcos da Portela*.
- Larrisy, Edward (2007). *The Blind and Blindness in Literature of the Romantic Period*. Edimburgo, Edinburgh University Press.

- Lasso de la Vega, Ángel (1883). *Ossian Bardo del Siglo III. Poemas Gaélicos*. Madrid, Biblioteca Universal, 3 vols.
- Lauenstein, Oliver, et al. (2015). “‘Oh motherland I pledge to thee ...’: A study into nationalism, gender and the representation of an imagined family within national anthems”. *Nations and Nationalism*, 21, 2, p. 309-329.
- Laughlin, Corinna (2000). “The Lawless Language of Macpherson’s ‘Ossian’”. *Studies in English Literature, 1500-1900*, 40, 3, p. 511-37.
- Leerssen, Joep (2016). “Gods, heroes and mythologists: Romantic scholars and the pagan roots of Europe’s nations”. *History of Humanities*, 1, 1, p. 71-100.
- . “Celticism” (2018). *Encyclopedia of Romantic Nationalism in Europe*. Joep Leerssen (ed.). Amsterdam, Amsterdam University Press. <https://bit.ly/3NB0Ekh> [consulta 13-7-2021].
- Lema, M. (2 de agosto de 1907). “1907-1912. Recuerdos de Chané en la dirección del orfeón El Eco”. *La Voz de Galicia*, p. 2.
- Lence-Santar, Eduardo (19 de febrero de 1941a). “Pascual Veiga”. *El Progreso*, p. 4.
- . “Pascual Veiga” (4 de marzo de 1941b). *El Compostelano*, p. 1.
- Leppert, Richard (2004). “The Social Discipline of Listening”. *Aural Cultures*. Jim Drobnick (ed.). Toronto, YYZ Books, p. 19–35.
- Leslie, Stephen, et al. (2015). “The fine-scale genetic structure of the British population”. *Nature*, 519, p. 309-314.
- Lester, David; y Gunn III, John F. (2011). “Lyrics of national anthems and suicide rates”. *Psychological Reports*, 109, 1, p. 137-138.
- Letourneur, Pierre; y Saint-Georges, David de (trad.) (1777). *Ossian, fils de Fingal, barde du troisième siècle*. París, Musier, 2 vol.
- Lévi-Strauss, Claude (1987 [1978]). *Mito y significado*. Madrid, Alianza Editorial.
- Liaño Pedreira, María Dolores (1998). *Catálogo de Partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña*. Coruña, Diputación de A Coruña, 3 vol.
- Lillo Redonet, Fernando (1998). “El mundo clásico en la poesía gallega de Eduardo Pondal”. *Estudios Clásicos*, 113, p. 59-76.
- Ling, Jan (1997). *A History of European Folk Music*. Rochester, University of Rochester Press.
- Llano, Samuel (2018). *Discordant Notes: Marginality and Social Control in Madrid, 1850-1930*. Nueva York, Oxford University Press.
- Lolo Herranz, Begoña (1999). “El himno”. *Símbolos de España*. M^a del Carmen Iglesias Cano (ed.). Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, p. 377-477.
- Lombardía, Jesús (1912). “Homenaje a Pascual Veiga”. *Vida Gallega*, 39.
- Longfellow, Henry (1855). *The Song of Hiawatha*. Boston, Ticknor and Fields.
- López, Francisco Luis (19 de septiembre de 1896). “Comunicado”. *El Regional*, p. 3.

- López Abente, Gonzalo (1965 [1942]). *A Terra e a Poesía de Pondal* [discurso de ingreso en la Real Academia Galega]. La Coruña, Publicacións da Real Academia Gallega.
- López-Acuña, Fernando (1974). “Veiga Iglesias, Pascual”. *Gran Enciclopedia Gallega*, vol. 30. Gijón, Silverio Cañada, p. 9-11.
- López-Calo, José (1998). “La música en Galicia”. *Enciclopedia Temática de Galicia*, vol. 5 (Música, Lengua y Literatura). Barcelona, Ediciones Nauta, p. 1-63.
- (1999). “Juan Montes. El hombre, el músico”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 7, p. 103-152.
- López Cobas, Lorena (2013). *Historia da Música en Galicia*. Sarria, Ouvirmos.
- López Fernández, Teresa (1992). “Lírica medieval galego-portuguesa e neotrobadorismo na ‘época Nós’: Coordenadas da poesía de Fermín Bouza Brey”. *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, p. 35-68.
- (2006). “Introducción”. LUGRÍS Freire, Manuel. *A costureira d’aldea*. Coruña, Universidade da Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, p. 7-85.
- (2016). “A literatura galega nas gramáticas do século XIX”. *Estudos de Lingüística Galega*, 8, p. 147-166.
- López Landeira, Ricardo (1965). *La saudade en el renacimiento de la literatura gallega*. Vigo, Galaxia.
- López López, Roberto J. (2012). “De la cultura material a la cultura letrada”. *Historia de la Galicia Moderna*. Isidro Dubert (coord.). Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, p. 359-405.
- Lorenzo, Tirso (16 de diciembre de 1923). “Pascual Veiga”. *El Correo de Galicia*, p. 2.
- Lowenthal, David (2006). “From harmony of the spheres to national anthem: Reflections on musical heritage”. *GeoJournal*, 65, p. 3-15.
- Lucato, Marco (1994). “Himnos Nacionales”. *Aula*, 6, p. 229-242.
- Lugrís Freire, Manuel (Roque das Mariñas) (2 de agosto de 1885). “A festa de Tacón”. *A Gaita Gallega*, p. 1-2.
- (1935 [1923]). “Eduardo Pondal. Discurso de ingreso no Seminario de Estudos Galegos”. *Queixumes dos pinos* (2ª edición) y *Poesías inéditas de Eduardo Pondal*. Coruña, Imprenta Zincke hermanos, p. 257-278.
- MacDonald, Donald (ca. 1812). *A Collection of the Ancient Martial Music of Caledonia, called Piobaireachd as performed on the Great Highland Bagpipe*. Edimburgo, Donald Macdonald.
- Macdonald, Murdo (2020). “Ossian, Kalevala and Visual Art. A Scottish Perspective”. *European Revivals. From Dreams of a Nation to Places of Transnational Exchange*. FNG Research 1, p. 3-22.
- Macpherson, James (1758). *The Highlander*. Edimburgo, Wal. Ruddiman.

- (1760). *Fragments of Ancient Poetry. Collected in the Highlands of Scotland and Translated from the Galic or Erse Language*. Edimburgo, G. Hamilton y J. Batfour.
- (1773 [1762]). *The Poems of Ossian. Translated by James Macpherson*. Londres, Strahan and Becket, 2 vol.
- (1775). *The Rights of Great Britain Asserted against the Claims of America*. Londres, T. Cadell.
- Mago Bendahán, Óscar (2008). “Los himnos en latinoamérica y en el mundo: historia anecdótica y significados ocultos”. *El Himno como Símbolo Político*. Miguel Ángel Alegre Martínez (coord.). León, Universidad de León, p. 47-63.
- Máiz Suárez, Ramón (1984). *O rexionalismo galego: organización e ideoloxía (1886-1907)*. Sada (Coruña), Edicions do Castro.
- Manning, Susan (1982). “Ossian, Scott, and Nineteenth-Century Scottish Literary Nationalism”. *Studies in Scottish Literature*, 17, 1, p. 39-54.
- Mañach, R. (20 de julio de 1907). “En honor de Pascual Veiga”. *El Eco de Galicia*, p. 6.
- Mariño Paz, Ramón (1998). *Historia da Lingua Galega*. Santiago, Sotelo Blanco.
- Mouriño Estévez, José (Marqués de Sabuz) (1-15 de enero de 1920). “De literatura galaica. La política del gallego y de los himnos galicianos”. *España y América*, 1-2, p. 206-215.
- Marques Samyn, Henrique (2005). “O Bardo na Poesia Pondaliana: Celtismo e Construção da Nacionalidade Galega”. *Brathair*, 5, 1, p. 56-64.
- Marshall, Alex (2015). *Republic or Death! Travels in Search of National Anthems*. Londres, Random House Books.
- Martí i Pérez, Josep (1996). *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona, Ronsel.
- Martínez González, Xurxo (2019a). “El País de Pontevedra. Prensa provincialista no Rexurdimento”. *Grial*, 222, p. 126-135.
- (2019b). “O presidente da República que prologou as *Follas novas* de Rosalía. Notas a unha relación de Emilio Castelar coa cultura galega (Pardo Bazán vs. Murguía)”. *Follas Novas. Revista de Estudos Rosalianos*, 4, p. 81-109.
- Martínez Lema, Paulo (2017). “Os estudos de onomástica en Galicia: da Idade Media aos nosos días”. *Gallaecia. Estudos de lingüística portuguesa e galega*. Marta Negro, Rosario Álvarez y Eduardo Moscoso (eds.). Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, p. 975-993.
- Martínez Torner, Eduardo (1935). “Una romería en Galicia”. *Temas folklóricos. Música y poesía*. Madrid, Fuentes, p. 9-17.
- Mato Fondo, Miguel A. (1986). “O símbolo do cisne na poesía de Eduardo Pondal”. *Agalia*, 5, p. 23-30.
- McDonald, Mary G. (2020). “Once More, With Feeling: Sport, National Anthems, and the Collective Power of Affect”. *Sociology of Sport Journal* 37, p. 1-11.

- McInerney, Timothy (2017). “Travel Writing and Ideas of Race in Highland Scotland: James Macpherson’s *Ossian Poems* (1760-65) and Samuel Johnson’s *Journey to the Western Islands of Scotland* (1775)”. *Études Anglaises*, 70, 2, p. 222-237.
- McKean, Thomas A. (2001). “The fieldwork legacy of James Macpherson”. *Journal of American Folklore*, 114, 454, p. 447-463.
- McLane, Maureen N; y Slatkin, Laura M. (2011). “British Romantic Homer: Oral Tradition, ‘Primitive Poetry’ and the Emergence of Comparative Poetics in Britain, 1760–1830”. *ELH*, 78, 3, p. 687-714.
- McQuillan, Peter (2021). “The Conceptualization of Nationhood in Early-seventeenth Century Irish: A Frame-Semantic Approach”. *Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium* 39. Myrzinn Boucher-Durand, et al. (eds.). Cambridge (MA), Harvard University Press, p. 229-257.
- Méndez Ferrín, Xosé Luis (2004). “Arredor de O divino sainete”. Actas do I Congreso Internacional *Curros Enríquez e o Seu Tempo*. Xesús Alonso Montero, Henrique Monteagudo y Begoña Tajés Marcote (eds.). Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, vol. 1, p. 103-115.
- Miguélez-Carballeira, Helena (2012). “From Sentimentality to Masculine Excess in Galician National Discourse: Approaching Ricardo Carvalho Calero’s Literary History”. *Men and Masculinities*, 15, 4, p. 367-387.
- Mikunda Franco, Emilio (2008). “Los himnos en particular: Panorama europeo global en perspectiva cultural comparada”. *El Himno como Símbolo Político*. Miguel Ángel Alegre Martínez (coord.). León, Universidad de León, p. 65-90.
- Millet i Loras, Lluís (2004-2005). “El llegat històric de l’Orfeó Català (1891-1936)”. *Recerca Musicològica*, 14-15, p. 139-153.
- Mitchell, Sebastian (1999). “James Macpherson’s *Ossian* and the empire of sentiment”. *British journal for eighteenth-century studies*, 22, p. 155-171.
- Moar, Jose María (15 de noviembre de 1918). “Rosalía Castro. A Alborada”. *El Correo de Galicia*, p. 1.
- Molezún, Fernando (24 de diciembre de 2018). “O himno galego cantouse en Madrid antes de soar na Habana en 1907” [entrevista a Fernando López-Acuña]. *La Voz de Galicia*. <https://bit.ly/3ErQWPj> [consulta 18-4-2019].
- Montagnier, Jean-Paul (1990). “Julien Tiersot: Ethnomusicologue a l’Exposition Universelle de 1889. Contribution a une histoire française de l’ethnomusicologie”. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 21, 1, p. 91-100.
- Monteagudo, Henrique (2021). “A achega galega á lírica trobadoresca. Crónica dun escurecemento”. *Grial*, 231, p. 132-139.

- Montengón, Pedro (1800). *Fingal y Temora: poemas épicos de Osian antiguo poeta céltico*. Madrid, Benito García.
- Montiel, Isidoro (1968). “La primera traducción de Ossian en España”. *Bulletin Hispanique*, 70, 3–4, p. 476–85.
- (1974). *Ossian en España*. Barcelona, Planeta.
- Mora (30 de agosto de 1902). “La ‘Alborada’ de Veiga”. *El regional*, p. 2.
- Morales Oliver, Luis (1983). “La españolidad de las culturas regionales en la poesía del siglo XIX”. *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 5, p. 145-182.
- Moreu, Carlos (2012). *Los Hijos de Breogan: Historia y leyenda de los pueblos célticos*. Edición del autor. Madrid.
- Mosquera Lavado, Benjamín (1997). *La música popular en La Coruña. 1850-1936*. La Coruña, Vía Láctea - Ayuntamiento de La Coruña.
- Moulton, Paul F. (2005). *Of Bards and Harps: The Influence of Ossian on Musical Style*. Tallahassee, The Florida State University College of Music.
- (2008). *Imagining Scotland in Music: Place, Audience, and Attraction*. Tallahassee, Florida State University Libraries.
- Mulholland, James (2009). “James Macpherson’s Ossian Poems, Oral Traditions, and the Invention of Voice”. *Oral Tradition*, 24, 2, p. 393-414.
- Muñoz, Xerardo (1976). “Os temas ossiánicos na poesía de Ramón Cabanillas”. *Grial*, 54, p. 451–64.
- Murguía, Manuel (1865). *Historia de Galicia*. Lugo, Soto Freire, vol. I.
- (1885). *Los precursores*. La Coruña, Latorre y Martínez.
- (1889). *El Regionalismo Gallego*. La Habana, La Universal.
- (24 de junio de 1891). *Discurso na apertura dos Xogos Florais de Tui*. <https://bit.ly/3CHxnB7> [consulta 28-2-2022].
- (1915). “Nuestra música ancestral. La alborada”. *Almanaque Gallego de Castro López*. Buenos Aires, Ricardo Radaelli, p. 27-28.
- (1933). “Eduardo Pondal e a sua obra”. *Boletín da Real Academia Galega*, 248, p. 184-192.
- Murphy, Peter (1998). “Burns, Ossian and Real Scottish Genius”. *Studies in Scottish Literature*, 30, 1, p. 67-75.
- Nagore Ferrer, María (octubre de 2011). “Historia de un fracaso: el ‘himno nacional’ en la España del siglo XIX”. *Arbor*, 187, 751 [monográfico “Música y Políticas”], p. 827-845.
- Neira Pérez, Juan Félix (2015). “Pondal, estudiante de latín. Achegas biográficas a propósito duns inéditos”. *Boletín da Real Academia Galega*, 375, p. 171-192.
- Neira Vilas, Xosé (2012). *100 Anos do Himno Galego*. Coruña, Embora.
- Nettl, Paul (1952). *National Anthems*. Nueva York, Storm Publications.

- No sesquicentenario do nacemento de José Fontenla Leal. (Ferrol, 12 de febreiro de 1864. A Habana, 5 de decembro de 1919)* (2014). Real Academia Galega.
- Nós. *Boletín Mensual da Cultura Galega* (15 de febrero de 1935), vol. 12, n. 134, [monográfico sobre Pondal].
- “Nota dos editores” (1972). Pondal, Eduardo. *Queixumes dos Pinos e Outros Poemas*. Vigo, Castrelos, p. 7-12.
- Noyes, Dorothy (2003). *Fire in the Plaça. Catalan Festival Politics After Franco*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Núñez Centella, Moncho (18 de novembro de 2015). “Festejamos los árboles propios de Galicia”. *La Voz de Galicia*, <https://bit.ly/2FnTrFm> [consulta 28-10-2020].
- O cancionero portuguez da Vaticana* (1878). Teophilo Braga (edición y aparato crítico). Lisboa, Imprensa Nacional.
- Oehling, Alberto (2012). “Estudio preliminar”. *El Himno Nacional como Elemento de Identidad Cultural del Estado Constitucional*. Häberle, Peter. Madrid, Dykinson.
- O’Farrell, John (2000). “Crowning the Harp”. *Fortnight*, 386, p. 15.
- Ó hAllmhuráin, Gearóid (2013). “The Stranger’s Land: Historical Traditions and Postmodern Temptations in the Celtic Soundscapes of North America”. *Celts in the Americas*. Michael Newton (ed.). Sydney (Nova Scotia), Cape Breton University Press, p. 186-207.
- Okum. Henry (1967). “Ossian in painting”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 30, p. 327-356.
- Orzán, Moncho do (2016). “As orixes dos coros galegos. Os vinte primeiros anos de Cántigas da Terra”. *As irmandades da Fala (1916-1931). Reivindicación identitaria e activismo socio-político-cultural no primeiro terzo do século XX*. Uxío-Breogán Diéguez Cequiel (ed.). Santiago de Compostela, Laiovento, p. 243-266.
- Os Símbolos de Galicia* (2007). X. R. Barreiro y R. Villares (eds.). Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega; A Coruña, Real Academia Galega.
- Otaño, Nemesio (1 de abril de 1940a). “El Himno Nacional español”. *Ritmo*, 133, p. 4-8.
- (1 de septiembre de 1940b). “El Himno Nacional y la música militar”. *Ritmo*, 138, p. 3.
- Otero Pedrayo, Ramón (1 de diciembre de 1922). “Encol da aldeia”. *Nós*, 14, p. 1-7.
- (1931a [1930]). *Romantismo, saudade, sentimento da raza e da terra en Pastor Díaz, Rosalía Castro e Pondal* [Discurso de ingreso de Ramón Otero Pedrayo en la Real Academia Galega]. Santiago de Compostela, Nós - vol. 48.
- (1931b). “El sentido del paisaje en la poesía de Eduardo Pondal”. *Boletín de la Academia Española*, 18, 39, p. 571-582.
- (1982 [1930]). *Ensaio Histórico sobre a Cultura Galega*. Vigo, Galaxia.
- Outeiro* (1986), n. 22, número especial *Queixumes dos Pinos, cen anos despois*.

- Outros Celtas. Celtismo, Modernidade e Música Global em Portugal e Espanha* (2022). Salwa El-Shawan, Susana Moreno y António Medeiros (eds.). Lisboa, Tinta da China.
- Pardo Bazán, Emilia (1888). *De mi Tierra*. Coruña, Casa de Misericordia.
- (1890). *Por Francia y por Alemania. Crónicas de la Exposición*. Madrid, La España Editorial.
- (9 de marzo de 1917). “El bardo gallego. La muerte de Pondal”. *El Noroeste*, p. 1.
- Pardo y Gómez, Eduardo (11 de agosto de 1889). “Músicos Gallegos. Don Pascual Veiga”. *Album literario*, 80, p. 3.
- (22 de julio de 1906). “Charla ... Pascual Veiga”. *Coruña Moderna*, p. 5.
- Pardo de Neyra, Xulio (2008). *Gustavo Freire na Galiza da Época Nós*. Vigo, Dos Acordes.
- (2017). “A emerxencia do Prerrexurdentismo a través da vontade do didactismo da literatura galega decimonónica: o *Himno Gallego a S.M. la Reina Doña Isabel 2ª* de Vicente de Turnes”. *Madrygal*, 20, p. 147-158.
- Pasler, Jann (2006). “Theorizing Race in Nineteenth-Century France: Music as Emblem of Identity”. *The Musical Quarterly*, 89, 4, p. 459-504.
- Patriotism and Nationalism in Music Education* (2016 [2010]). David G. Hebert y Alexandra Kertz-Welzel (eds.). Farnham, Routledge.
- Pedreira, Leopoldo (10 de mayo de 1892). “El maestro Veiga”. *La Unión Católica*, p. 3-4.
- . *El Regionalismo en Galicia* (1894). Madrid, La Linterna.
- Pedrell, Felipe. *Por Nuestra Música* (1891). Barcelona, Henrich y C^a.
- Peers, Edgar Allison (1925). “The influence of Ossian in Spain”. *Philological Quarterly*, 4, p. 121-138.
- Pereira González, Fernando (2002). “O príncipe Gatelo, fundador de Brigancia: Un ‘precursor’ de Breogán na historiografía galega”. *Gallaecia*, 21, p. 317-344.
- Pereiro Lázara, Perfecto (2007). “El himno gallego”. *El Libredón*, 54, p. 21-23.
- Pérez Nieva, Alfonso (2005 [facsimil de la ed. original en Coruña, Andrés Martínez, 1900]). *Por las Rías Bajas. Notas de Viaje por Galicia*. Valladolid, Maxtor.
- Perrot, Michelle (2017a [1985]). “Al margen: célibes y solitarios”. *Historia de la Vida Privada*, vol. 4 (De la revolución francesa a la primera guerra mundial). Georges Duby y Philippe Ariès (eds.). Barcelona, Taurus, p. 283-297.
- (2017b [1985]). “Entre bastidores. Introducción”. *Historia de la Vida Privada*, vol. 4 (De la revolución francesa a la primera guerra mundial). Georges Duby y Philippe Ariès (eds.). Barcelona, Taurus, p. 393-396.
- Pico Orjais, José Luis do (2008). “Tradição inventada”. *Barbantia, Anuario de Estudos do Barbanza*, 4, p. 131-140.
- Pinheiro Almuinha, Ramón (2008). *A La Habana quiero ir. Los gallegos en la música de Cuba*. Santiago de Compostela, Sotelo Blanco.

- Piñeiro, Antonio (31 de octubre de 1999). “Atopan na Arxentina a partitura orixinal himno galego manuscrito por Pascual Veiga”. *La Región*, p. 10.
- Pociña López, Andrés (2007). “Portugal en la obra de Eduardo Pondal”. *Aula Ibérica*. Ángel Marcos de Dios (ed.). Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, p. 219-230.
- Pondal, Eduardo (14 de febrero de 1858). “A campana d’Anllóns”. *El País*, p. 4.
- (1868a). “El Gontón”. *Almanaque de Galicia para uso de la juventud elegante y de buen tono dedicado á todas las bellas hijas del país* (año sexto). Lugo, Soto Freire, p. 74-75.
- (1868b). “Canto de las vírgenes celtas”. [Hoja suelta] Santiago de Compostela, Imprenta de El Diario.
- (21 de julio de 1874). “Apuntes acerca de la época céltica en Galicia” [con presentación del diario]. *Diario de Santiago*, p. 1.
- (1886). *Queixumes dos Pinos*. Coruña, Imprenta de La Voz de Galicia.
- (1972). *Queixumes dos Pinos e Outros Poemas*. Vigo, Castrelos.
- (1995). *Poesía galega completa I. Queixumes dos pinos*. Santiago de Compostela, Sotelo Blanco [ed. Manuel Ferreiro].
- (2002). *Poesía galega completa III. Poemas manuscritos*. Santiago de Compostela, Sotelo Blanco [ed. Manuel Ferreiro].
- “Pondal, hombre libre, libre terra” (monográfico; 1986). *A Nosa Terra*, n. 7.
- Porter, James (2001). “‘Bring Me the Head of James Macpherson’: The Execution of Ossian and the Wellsprings of Folkloristic Discourse”. *Journal of American Folklore*, 114, 454, p. 396-435.
- (2019). *Beyond Fingal’s Cave: Ossian in the Musical Imagination*. Rochester, University of Rochester Press.
- Power, Geraldine M. (2013). *Projections of Spain in popular spectacle and chanson, Paris: 1889-1926* [Ph. Diss.]. Melbourne, Conservatorium of Music - The University of Melbourne.
- Presas Villalba, Adela (2007). “1905: la trascendencia musical del III centenario”. *Cervantes y el Quijote en la Música. Estudios sobre la Recepción de un Mito*. Begoña Lolo (ed.). Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, p. 285-305.
- Prieto Marugán, José (2020). “Himnos: Entre el olvido y la pasión”. *Revista Música Autónoma*, p. 1-21.
- Programa de las fiestas que el Ayuntamiento de La Coruña, en conmemoración de la heroína Mayor Fernández Pita,* (1890). Coruña, Ayuntamiento de Coruña - La Gutenberg.
- Puente y González Nandín, Ramiro (Marqués de Altavilla) (15 de abril de 1903). “Lo del Conservatorio”. *El Cardo*, p. 5.
- (1905). *Método completo de Canto*. Madrid, Librería de los sucesores de Hernando.
- Queixumes dos Pinos, cen anos despois* (número especial) (1986). *Outeiro*, n. 22.

- Queizán, María Xosé (1998). *Misoxinia e racismo na poesía de Pondal*. Santiago de Compostela, Laiovento.
- Rada y Delgado, Juan de Dios de la (1860). *Viaje de SS. MM. y AA. por Castilla, León, Asturias y Galicia verificado en el verano de 1858*. Madrid, Aguado.
- Rei, Sole (22 de febrero de 2011). “Cuba y Galicia: décadas de simbiosis”. *Faro de Vigo*. <https://bit.ly/3pfI32z> [consulta 12-8-2022].
- Renales Cortés, Juan (1989). “El celtismo de Benito Vicetto”. *Filología Románica*, 6, p. 325-343.
- Revista de la Exposición Universal de París en 1889* (1889). F. G. Dumas (director); y L. de Fourcaud (ed.). Barcelona, Montaner y Simón.
- Revluri, Sindhumathi K. (2009). “Harmonizing the past”. *Music’s Intellectual History*. Zdravko Blažeković y Barbara Dobbs Mackenzie (eds.). Nueva York, RILM, p. 523-531.
- Rey Alvite, Jesús (29 de julio de 1906). “En honor al maestro Veiga. Una idea plausible”. *Revista Gallega*, p. 2-3.
- Rey Baltar, Ramón. “Pondal” (mayo de 1945). *A Nosa Terra* [Buenos Aires], p. 1.
- Rey Castelao, Ofelia (2012). “Espacio, historia e identidad de Galicia. *Historia de la Galicia Moderna*. Isidro Dubert (coord.). Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, p. 15-38.
- Rey Majado, Aurea (2000). *A Coruña y la Música. El Primer Orfeón Coruñés (1878-1882)*. Coruña, Ayuntamiento de Coruña.
- Rey Sanmartín, Isabel (2020). “A Guitarra na Galiza” [tesis doctoral]. Santiago, USC. <http://hdl.handle.net/10347/24044>.
- Rhys Bezerra, Thiago (2012). “Poemas de Ossian ou o primitivismo como forma”. *Magma*, 10, p. 98-107.
- Ribalta, Aurelio (8 de noviembre de 1892). “El orfeón El Eco”. *La Voz de Galicia*, p. 1.
- Ricón Virulegio, Amado (1968). “Algunos ejemplos del ‘Axis Rítmico’ en la poesía de Pondal”. *Boletín de la Real Academia Gallega*, 30, 350, p. 3–16.
- (1974). “Origen y sentido del himno gallego”. *Boletín de la Real Academia Gallega*, p. 47-66.
- (1981). *Eduardo Pondal*. Vigo, Galaxia.
- Riley, Matthew; Smith, Anthony D. (2021). *Nacionalismo y Música Clásica. De Händel a Copland*. Madrid, Alianza Música.
- Rillé, Laurent de (15 de octubre de 1904). “Los orfeones españoles”. *Revista Gallega*, 500, p. 2.
- Risco, Vicente (1933). *Ideas que defende e fins que se propón o Partido Galeguista*. Santiago de Compostela, Nós. Publicacións Galegas e Imprenta.
- (1957). “La poesía gallega en el siglo XIX”. *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Tomo IV. Guillermo Díaz-Plaja (ed.). Barcelona, Barna, p. 369-381.
- Rivas, Manuel (18 de octubre de 1997). “Hamlet y el himno gallego”. *El País*, p. 22.

- Rodríguez Alonso, Manuel (2019 [2005]). *Eduardo Pondal*. Madrid, Liceus Ediciones.
- Rodríguez Barraza, Adriana (2008). “La búsqueda romántica de la identidad: Macpherson y Herder”. *Thémata*, 40, p. 225-233.
- Rodríguez Díaz, Roxelio (15 de mayo de 1925). “¡Terr’a Nosa!”. *Vida Gallega*, 276, p. 11-12.
- . “Himno Gallego” (15 de mayo de 1925). *Vida Gallega*, 276, p. 11.
- Rodríguez Fer, Claudio (1996). *Acometida Atlántica. Por un comparatismo integral*. Coruña, Edicións do Castro.
- Rodríguez Lorenzo, Gloria A. (2018). “La difusión de la música gallega a través de la Banda Municipal de Madrid (1909-1935)”. *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica. (1875-1950)*. Javier Garbayo y Montserrat Capelán (eds.). Pontevedra, Museo de Pontevedra - Deputación Provincial de Pontevedra, p. 539-556.
- Rodríguez Ruidíaz, Armando [s.d.]. “La saudade gallega en la música popular cubana”. <https://bit.ly/3rBnChI>, p. 22 [consulta 15-8-2023].
- Román Prieto, Santiago de (25 de julio de 1906). “Don Pascual Veiga”. *Galicia*, p. 2.
- (19 de septiembre de 1912). “Pascual Veiga”. *El Liberal*, p. 1-2.
- Romero Masía, Ana María (2022). *Mercedes Tella Comas (1868-1934). Mestra e directora da Escola Normal de Mestras da Coruña*. Coruña, Baía Edicións.
- Rúa Figueroa, José (4 de julio de 1852). “Carthon, poema de Ossian”. *Semanario Pintoresco Español*, 27, p. 212-215.
- Ruiz de Azua, Estíbaliz (2001). “Madrid en 1900: La capital del sistema educativo”. *Arbor*, 666, p. 519-539.
- Ruthven, K. K. (2001). *Faking Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Sage, Vanessa (2009). “Encountering the Wilderness, Encountering the Mist: Nature, Romanticism, and Contemporary Paganism”. *Anthropology of Consciousness*, 20, 1, p. 27-52.
- Sainero, Ramón (2013). *Los orígenes de la leyenda de Breogán*. Tres Cantos, Akal.
- Samin, Henrique (2006). “A cantora e o bardo: A construción da identidade galega nos discursos poéticos de Rosalía de Castro e Eduardo Pondal”. *Conexão Letras*, 2, 2, p. 86-103.
- Sánchez García, Jesús Angel (1995). *El Teatro Rosalía de Castro*. Coruña, Vía Láctea.
- (1997). *La arquitectura teatral en Galicia*. Coruña, Fundación Barrié de la Maza
- Santamaría Cadaval, Estíbaliz (2019). “La presencia gallega en las bandas de música de La Habana en la etapa de entre siglos XIX y XX”. *Bandas de música: Contextos interpretativos y repertorios*. Nicolás Rincón y David Ferreiro Carballo (eds.). Granada, Libargo, p. 285-307.
- Santiago, Rubén; y Linares, Roberto C. (1992). “Falamos con ... D. Enrique Cal Pardo”. *Amencer* (Especial Pascual Veiga), 97, p. 12-21.

- Saurín de la Iglesia, M. Rosa (2003). *Antonio, Francisco y Benigno de la Iglesia: una biografía intelectual*. Santiago de Compostela, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento (CSIC).
- Sigüenza, Julio (1 de marzo de 1927). “Eduardo Pondal e a poesía galega”. *A Nosa Terra*, p. 9-12.
- Stokes, Martin (ed., 1997). *Ethnicity, identity and music: The musical construction of place*. Oxford y Nueva York, Berg Publishers.
- Smith, Anthony D. (2002). “When is a nation?”. *Geopolitics*, 7, 2, p. 5-32.
- Smith, Christopher (2004). “Ossian in Music”. *The Reception of Ossian in Europe*, Howard Gaskill (ed.). Londres y Nueva York, Thoemmes Continuum, p. 375-392.
- Smith, John (1780). *Galic Antiquities*. Edimburgo, MacFarquhar and Elliot.
- Soto, Luis G. (2000). “O inacabamento ético en Pondal”. *Trabe de Ouro*, 41, p. 13-25.
- (2019). *Outros e novos queixumes. De filosofía e literatura en Queixumes dos pinos de Eduardo Pondal*. Santiago de Compostela, USC - Editora Ensaio, vol. 5.
- Sparling, Heather; MacIntyre, Peter; y Baker, Susan (2022). “Motivating Traditional Musicians to Learn a Heritage Language in Gaelic Nova Scotia”. *Ethnomusicology*, 66, 1, p. 157-181.
- Stafford, Fiona (1996). “Primitivism and the ‘Primitive’ Poet: A Cultural Context for Macpherson’s Ossian”. *Celticism* (Studia Imagologica 8”, T. Brown (ed.). Amsterdam, Rodopi, p. 79-96.
- Stevenson, Robert L. (2005). *Ensayos*. Buenos Aires, Losada.
- Subirá Puig, José (15 de mayo de 1931). “Himnos nacionales y marchas reales”. *Ritmo*, 32, p. 3-4.
- (1963). “La sección de música de nuestra academia: su actuación durante el decenio 1883-1893”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, p. 19-48.
- Tapia, Emilio (14 de julio de 1906). “Pascual Veiga” [necrológica]. *El Norte de Galicia*, p. 2.
- Tavares Maleval, Amparo (2010). “O celtismo no processo identitário galego. A literatura fundacional”. *Druidas, Cavaleiros e Deusas*. João Lupi (org.). Florianópolis, Insulas, p. 191-214.
- Tella Comas, Mercedes (18 de julio de 1906). “El Maestro Veiga”. *Gaceta de Instrucción Pública*, p. 1-2.
- Tella Comas, Alfredo (24 de marzo de 1917). “El Bardo”. *El Eco de Santiago*, p. 1.
- Tettamancy Gastón, Francisco (1900). *Apuntes para la historia comercial de La Coruña*. Coruña, Librería Regional de E. Carré Aldao.
- The Bloomsbury Reader in the Study of Myth* (2019). Jonathan Miles-Watson y Vivian Asimos (eds.). Londres y Nueva York.

- The Reception of Ossian in Europe* (2004). Howard Gaskill (ed.). Londres y Nueva York, Thoemmes Continuum.
- The Times*, Literary Supplement (1 de noviembre de 1928).
- Tieghem, Paul van (1917 [1910]). *Ossian en France*. París, F. Rieder, 2 vol.
- Tiersot, Julien (1 de septiembre de 1889). “Promenades musicales a l’exposition”. *Le Ménestrel*, p. 275-277.
- Todd, R. Larry (1984). “Mendelssohn’s Ossianic Manner, with a New Source—On Lena’s Gloomy Heath”. *Mendelssohn and Schumann: Essays on their Music and its Context*. Jon W. Finson y R. Larry Todd (eds.). Durham, Duke University Press, p. 137-160.
- Toro, Antonio R. de (2014). “Os fragmentos de *Ulysses* traducidos para o galego por Otero Pedrayo. O contexto”. *Grial*, 203, p. 24-31.
- Torrálbo Caballero, Juan de Dios (2023). “La recepción temprana de Macpherson en España: las traducciones osiánicas de José Marchena”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 29, p. 283-313.
- Trapero Pardo, José (1929). “Pascual Veiga”. *Lugo y su Provincia (Libro de Oro)*. Vigo, P.P.K.O., p. 139.
- Travieso Quelle, José (14 de septiembre de 1981). “Polémica sobre la polca”. *Hoja Oficial del Lunes*, p. 29.
- (15 de noviembre de 1982). “Alborada gallega”. *Hoja Oficial del Lunes*, p. 11.
- Valdés Parga, Jaime (2009). *Ponteceso, el nacimiento de un pueblo*. Coruña, Sugestión Gráfica.
- Varela, Ángel (11 de marzo de 2006). “Un catalán estuvo a piques de ser o autor do ‘himno galego’”. *La Voz de Galicia*, p. 3.
- (2 de septiembre de 2007). “El largo viaje del himno”. *Los Domingos de La Voz* [Reportaje: El himno gallego en el “hit-parade”], p. 2-3.
- Varela Iglesias, José Luis (1956). “Un capítulo del ossianismo español: Eduardo Pondal”. *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, 6, p. 556-590.
- Varela Jácome, Benito (1960). “La métrica de Eduardo Pondal”. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 45, p. 63-88.
- (1982). “Desenrolo da literatura contemporánea (A mitoloxía céltica de Eduardo Pondal)”. *Tradición, actualidade e futuro do galego*. Actas del Coloquio de Treveris, 13-15 de noviembre de 1980. Dieter Kremer y Ramón Lorenzo (eds.). Vigo, Edicions Xerais de Galicia, p. 205-220 (210).
- Varela Lenzano, Indalecio (1931). “El himno gallego”. *Boletín da Real Academia Galega*, 235-240, p. 388-392.
- Varela Silvari, José María (15 de mayo de 1917). “El himno... de Riego”. *Mondariz, suplemento a La Temporada*, p. 494-496.
- (20 de marzo de 1925a). “El himno gallego”. *Vida Gallega*, p. 11-12.

- (14 de diciembre de 1925b). “La letanía-himno o el himno-letanía”. *Faro de Vigo*, p. 3.
- Varela de Vega, Juan Bautista (1990). *Juan Montes. Un músico gallego. Estudio biográfico*. Santiago de Compostela, Diputación Provincial de La Coruña.
- (1992-1993). “Juan Montes en el certamen de La Coruña de 1890”. *Revista del Instituto José Cornide*, 27-28, p. 271-278.
- (1995). “Obras manuscritas de Juan Montes en el Museo Provincial de Lugo, procedentes del archivo Vicente Latorre”. *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, 7, 1, p. 229-250.
- Vaughan Williams, Ralph (1963). *National Music and Other Essays*. Londres, Oxford University Press.
- Veiga Iglesias, Pascual (28 de agosto de 1879). “Señor Director del Diario de Lugo”. *Diario de Lugo*, p. 3.
- (8 de mayo de 1889). “Comunicado”. *La Voz de Galicia*, p. 2.
- Veiga Iglesias, Pascual; y López, Francisco Luis (10 de febrero de 1897). “Orfeón del Centro Gallego”. *El Regional*, p. 3.
- Veiga Paradís, José A. (25 de julio de 1934). “Galicia y su música”. *El Pueblo Gallego*, p. 13.
- Veiga Valenzano, Julio (30 de junio de 1894). “Algo sobre los cantos gallegos”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, 155, p. 2-3.
- Ventureira, Rubén (2 de septiembre de 2007). “El falso centenario se celebra este año”. *Los Domingos de La Voz* [Reportaje: El himno gallego en el “hit-parade”], p. 3.
- Vicente Franqueira, Ilduara (2021). “A música de salón en Pontevedra (1874-1931)”. *Grial*, 229, p. 154-159.
- Vicetto, Benito (1851). *Los hidalgos de Monforte*. Sevilla, Imprenta de Gomez, 2 vol.
- Vidal Rodríguez, José Antonio (2008). *A Galicia Antillana: Formación e destrucción da identidade galega en Cuba, 1899-1968*. Coruña, Barrié de la Maza.
- Vigo García, Abel (2023). “José Pacheco, mestre de capela da catedral de Mondoñedo. Achega á súa biografía”. *Grial*, 240, p. 125-129.
- Villanueva Abelairas, Carlos (1983). “Unas oposiciones a organista en la catedral de Mondoñedo (Lugo)”. *Revista de Musicología*, 6, 1/2, p. 565-569.
- (1994). *Los Villancicos Gallegos*. La Coruña, Fundación Barrié de la Maza.
- (1999). “El nacionalismo musical gallego: la música religiosa como fundamento”. *Actas do Congreso Juan Montes*. Pérez Varela, Jesús, Homero J. M. Pérez Quintana y Xavier Senín Fernández (eds.). Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, p. 47-67.
- Villares Paz, Ramón (2000). “A formación de Murguía como historiador”. *Grial*, 147, p. 385-398.
- (2001). “A invención do celtismo”. *Entre nós. Estudos de arte, xeografía e historia en homenaxe ó profesor Xosé Manuel Pose Antelo*. Jesús Leopoldo Balboa López; Herminia

- Pernas Oroza (coords.). Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, p. 539-567.
- (2007). “Producir símbolos nacionais”. *Os Símbolos de Galicia*. Xosé Ramón Barreiro y Ramón Villares (eds.). Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega; A Coruña, Real Academia Galega, p. 11-32.
- (2015). “Pondal, o bardo céltico”. *Boletín da Real Academia Galega*, 376, p. 405-414.
- (2019). “A Habana dos galegos”. *Grial*, 224, p. 116-131.
- (2023). “Murguía no centenario da súa morte”. *Grial*, 237, p. 108-111.
- Vivero Díaz, Gabriel (24 de febrero de 1915). “Sobre la Alborada de Veiga. Unas preguntas al Sr. Murguía”. *La Voz de la Verdad*, p. 1.
- [Vives, Amadeo] (1 y 15 de noviembre de 1931). “Ni la Marsellesa ni el Himno de Riego”. *Ritmo*, 43 y 44, p. 13.
- Vizcaya Conde, Atilano (2 de septiembre de 1879). “Remitido”. *El Diario de Lugo*, p. 3.
- (4 de septiembre de 1890). “Desde La Coruña”. *El Regional*, p. 1-2.
- Vleeshouwer, F. L. (2015). *Imagining the Celts: The Celtic image as known from historical, linguistic and archaeological sources, compared to the view on the Celts in the British (popular) media of the last five years (2010-2015)* [Master Thesis]. Amsterdam, University of Leiden.
- Waterman, Stanley (2019). “National Anthems and National Symbolism: Singing the Nation”. *Handbook of the Changing World Language Map*. Stanley D. Brunn y Roland Kehrein (eds.). Cham, Springer, p. 2603-2618.
- Weber, Johannès (1 de septiembre de 1889). “Critique Musicale”. *Le Temps*, p. 1.
- Weller, Barry (1999). “The Epic as Pastoral: Milton, Marvell, and the Plurality of Genre”. *New Literary History*, 30, 1, p. 143-57.
- White, Harry (1995). “Music and the Irish Literary Imagination”. *Music and Irish Cultural History*. Gerad Gillen y Harry White (eds.). Blackrock, Irish Academic Press, p. 212-227.
- Whittall, Arnold (2001 [original en inglés 1987]). *Música Romántica*. Barcelona, Destino.
- Wonenburger, César; y López, Siro (11 de marzo de 2006). “Pascual Veiga, dos obras que justifican una vida”. *La Voz de Galicia*, p. 2-3.
- Worth, Tim (2012). *Ossianism in Britain and Ireland, 1760–1800* [Master’s thesis]. Aberystwyth, Aberystwyth University.
- Wright, Lesley (2001). “Music Criticism and the *Exposition Internationale Universelle de 1900*”. *Context* 28 (Spring), p. 19-30.
- Zarandona, Juan M. (2013). “From Pondal to Cabanillas: Ossian and Arthur in the making of a Celtic Galicia”. *Liburna*, 6, p. 135-158.

Textos oficiales

- Acta de la Sección de Música el 29 de abril de 1892 y otras actas. Archivo Digital de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Acta Ordinaria 05/11/1891 de la Deputación de Coruña, p. 79-80. Archivo Deputación de Coruña.
- Actas de Claustros del Conservatorio de Madrid: 2 de octubre de 1892, 12 de febrero de 1893, 2 de mayo de 1893, y 6 de octubre de 1906. Biblioteca del Conservatorio de Madrid.
- Administración del cementerio de La Almudena de Madrid. Declaración sobre los restos de Clotilde Valenzano García (2 de agosto de 2022).
- Boletín Oficial de la Xunta de Galicia*, n. 0. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, diciembre de 1978, p. 12.
- Boletín Oficial del Estado*, n. 297, de 24 de octubre de 1941, p. 8.286-8.287. Sobre la Fundación “Premio Pascual Veiga”.
- Boletín Oficial del Estado*, n. 75, 28 de marzo de 1985, p. 8251-8253. Ley 5/1984, de 29 de mayo, de símbolos de Galicia.
- . “Partitura oficial del himno de Galicia”. N. 75, 28 de marzo de 1985, p. 8252-8253. Ley 5/1984, de 29 de mayo, de símbolos de Galicia
- Castelar, Emilio (sesión del 14 de julio de 1891). “Situación que atraviesan las comarcas de Aragón por causa de la sequía”. *Sesiones de Cortes. Congreso de los Diputados*. Legislatura 1891-1892, nº 105, p. 3101-3105.
- Certificado de defunción de Clotilde Valenzano García. Registro Civil de Madrid. Sección 3ª, Tomo 123-1, folio 330.
- Certificado de defunción de Pascual Veiga Iglesias. Registro Civil de Madrid. Sección 3ª, Tomo 123-1, folio 218.
- “Consejo de Instrucción Pública”. *Gaceta de Instrucción Pública*, 5 de mayo de 1892, p. 765.
- “Decreto 124/07, de 28 de junio por el que se regula el uso y la promoción del gallego en el sistema educativo”. Fue sustituido por el Decreto 79/2011.
- “Decreto sobre provisión de cátedras del Conservatorio de Música y Declamación”. *Sesiones de Cortes. Congreso de los Diputados*. Legislatura 1891-1892, sesión del 5 de marzo de 1892, nº 149, p. 4195-4199.
- “Enseñanza profesional y Escuelas especiales. Material”. *Gaceta de Madrid*, n. 212, del 30 de julio de 1892, p. 421.
- Estatuto de Autonomía de Cataluña*, Ley Orgánica 6/2006, de 19 de julio.
- Estatuto de Autonomía de Galicia*, 1932.
- Estatuto de Autonomía de Galicia*, Ley Orgánica 1/1981, de 6 de abril.
- Expedientes de la Escuela Modelo de Párvulos “Jardines de Infancia” agregada a la Escuela Normal de Maestros “María Díaz Jiménez”. AGUCM 1878 / 1956. 66/00-1305.

“Fiestas” 1890-91, carpeta C-986(01). Biblioteca de Estudios Locais de Coruña.

“Himno de Galicia”. Parlamento de Galicia. Versión de Maximino Zumalave para orquesta sinfónica y coro a cuatro partes. <https://bit.ly/3SaWe5Z> [consulta 26-5-2021].

“Himno Galego”, partitura. Xunta de Galicia. <https://bit.ly/3SaR1uI> [consulta 26-10-2021].

Letra oficial del himno de Galicia.

Memoria del Curso 1905-06 y otras Memorias. Biblioteca del Conservatorio de Madrid.

Memoria del Curso de 1891 a 92. Anuario del de 1892 al 93. Universidad Central. Madrid, Imprenta Colonial, 1893.

“Noticias. Primera Enseñanza”. *Gaceta de Instrucción Pública*, 15 de septiembre de 1893, p. 1152-1153.

Lei 5/1984 de Símbolos de Galicia. Diario Oficial de Galicia, 120, de 23 de junio de 1984.

———. Artículo 1.

Ley 1/1993, de 25 de febrero, del himno nacional de Cataluña.

Ley 39/1981, de 28 de octubre, por la que se regula el uso de la bandera de España y el de otras banderas y enseñas.

Ley 8/1984, de 4 de diciembre, por la que se regulan los símbolos de la Comunidad Valenciana y su utilización.

Ley Orgánica 1/1981, de 6 de abril, de Estatuto de Autonomía para Galicia. Artículo 6º.

Ley Orgánica 6/2006, de 19 de julio, de reforma del Estatuto de Autonomía de Cataluña. Título preliminar (artículos 1-14).

———. Artículo 8.1.

Padrón Municipal de Madrid año 1910 y otros años. Archivo de la Villa.

“Real decreto dictando disposiciones relativas á la provisión de cátedras de número de la Escuela Nacional de Música y Declamación”. *Gaceta de Madrid*, n. 23, del 23 de enero de 1892, p. 240.

“Real Decreto de Medidas y sanciones contra el separatismo”. 18 de septiembre de 1923.

Reglamento de la Escuela Nacional de Música : aprobado por S.M. en 2 de julio de 1871. Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-mudos y de Ciegos, 1871.

“Relación de los pleitos incoados ante este Tribunal”. *Boletín Oficial de la Provincia de Madrid*, sección del Tribunal de lo Contencioso Administrativo, n. 227, de 21 de septiembre de 1892, p. 4.

Sentencia 31/2010, de 28 de junio. BOE 172, de 16 de julio de 2010, p. 1-491.

Suplemento a La Escuela Moderna, 28 de octubre de 1899, n. 463, p. 3.

Vincenti, Eduardo. “Disposiciones oficiales. Primera enseñanza”. *Gaceta de Instrucción Pública*, 15 de septiembre de 1893a, p. 1.

———. “Dirección general de Instrucción pública”. *Gaceta de Instrucción Pública*, 25 de noviembre de 1893b, p. 2-3.

Otras fuentes

- Beckerman, Michael (29 de junio de 2019). “Keynote Lecture”. *Musicology Today*, 17th Annual Plenary Conference of the Society for Musicology in Ireland. Maynooth, Maynooth University.
- Castillo Sánchez, Pilar. “Maruxiña - Muiñeira” (letra de Pondal). <https://bit.ly/3QRRh0q> [consulta 23-5-2021].
- Castro, Rosalía de. Carta a Eduardo Pondal. Santiago, 6 de Abril de 1864. Consello da Cultura Galega. Fondos Documentais. <https://bit.ly/3RQdAop> [consulta 17-9-2023]
- “Himno de Galicia. Versión instrumental, Banda Nacional de Cuba” [audio MP3]. Versión para banda de Martín Menéndez. Parlamento de Galicia. <https://bit.ly/3sAfdvf> [consulta 12-4-2021].
- History Ireland*. Dublín, Wordwell Group.
- Libro de Actas de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos de Coruña. Biblioteca del Círculo de Artesanos de Coruña.
- Libro de Tesorería del Círculo de Artesanos de Coruña.
- Mascuñana, Gloria; y Fandiño, Xaime (guion y dir.). *Cen anos de himno galego (1907-2007)* [documental televisivo]. Santiago de Compostela, Pórtico, 2007. <https://bit.ly/3rHUIk4> [consulta 21-2-2022].
- O'Enxebre Dos Tamara. A Miña Terra Galega*. Marfer, 1979.
- “O Himno Galego. Himnos Galegos”. *Galicia Cantat*, n. 6, 1988 [monográfico en páginas centrales con partituras; s.p.].
- “Orfeón Coruñés. 1878 – 1881”, carpeta. Biblioteca del Círculo de Artesanos de Coruña.
- Oro, Carlos (dir.). *Himno de Galicia* [documental televisivo]. TVG, 8 de marzo de 2017. <https://bit.ly/3fMdB9X> [consulta 19-10-2019].
- “Os Cantores do Sil (Siniestro Total): ‘Galicia, gran carallo de sal (Himno galego)’”. <https://t.ly/jEZSe> [consulta 20-10-2023].
- Pardo, Juan. *Galicia Miña Nai dos Dous Mares*. Ariola, 1976.
- “Pascual Veiga Iglesias (1842 - 1906)”. Concello de Mondoñedo. <https://bit.ly/3cYe3ml> [consulta 7-4-2021].
- Pondal, Eduardo; Veiga; Pascual; y Groba, Rogélio (adaptador). *Hino Galego*. Tui, Arte Tripharia - Corpus Musicum Gallaeciae, 1999 [1985].
- Queimumes dos Pinos*. Biblioteca Galiciana (Xunta de Galicia): <https://bit.ly/3VaTabL> [consulta 28-10-2022].
- Quenlla, A. *Os tempos inda non, non son chegados*. Avalon Discos, 1986.
- Romaní, Rodrigo. *As arpas de Breogán*. Fol Musica, 2012.

Sammartini, Giuseppe. *Kammer-Sonaten* [arreglo A. Moffat para violín y piano]. Mainz, Schott's Söhne, 1909-12.

Schubert, Franz. *Lied im Freien*, D. 572. Texto de Johann Gaudenz von Salis-Seewis. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1894.

Siniestro Total. *Himno Galego*. Vigo, Baterías Taponadas, 1986.

Tintorer, Pedro. "Serenata". Barcelona, Andrés Vidal, 1870.

Veiga, Pascual; y Tettamancy, Francisco. "Orfeón Coruñés n.º 4. Grandes Fiestas Musicales" [cartel anunciador]. Coruña, La Gutenberg, 15 de agosto de 1890. (ARAG-P, CARP-247-5-).

Veiga, Pascual. "Alborada gallega [Música notada] / letra de D. Francisco M^a de la Iglesia; música de Pascual Veiga; arreglada para piano por el autor". Madrid, Calcog. S. Santamaría, 1887 (?).

Hemeroteca

| Título | Ciudad | Período vaciado | |
|---|------------------------|-----------------|------|
| | | Inicio | Fin |
| <i>Album literario</i> | Orense | 1888 | 1891 |
| <i>A Nosa Terra</i> | Coruña | 1907 | 1925 |
| <i>El Cardo</i> | Madrid | 1901 | 1903 |
| <i>Chan</i> | Madrid | 1969 | 1969 |
| <i>Crónica de Pontevedra</i> | Pontevedra | 1887 | 1889 |
| <i>La Correspondencia de España</i> | Madrid | 1892 | 1899 |
| <i>La Correspondencia Gallega</i> | Pontevedra | 1901 | 1912 |
| <i>El Correo de Galicia</i> | Buenos Aires | 1906 | 1912 |
| <i>El Correo Español</i> | Madrid | 1895 | 1906 |
| <i>El Correo Gallego</i> | Ferrol | 1884 | 1889 |
| <i>El Correo Gallego</i> | Santiago de Compostela | 2006 | 2022 |
| <i>Diario oficial de avisos de Madrid</i> | Madrid | 1892 | 1896 |
| <i>El Eco de Galicia</i> | Lugo | 1872 | 1898 |
| <i>El Eco de Orense</i> | Orense | 1900 | 1905 |
| <i>El Eco de Galicia</i> | La Habana | 1923 | 1923 |
| <i>El Día</i> | Madrid | 1893 | 1906 |
| <i>Diario de avisos de La Coruña</i> | Coruña | 1871 | 1893 |
| <i>Diario de Burgos</i> | Burgos | 1894 | 1906 |

| | | | |
|---|------------------------|------|------|
| <i>Diario de Galicia</i> | Santiago de Compostela | 1908 | 1915 |
| <i>Diario de Lugo</i> | Lugo | 1878 | 1884 |
| <i>Diario de Pontevedra</i> | Pontevedra | 1906 | 1913 |
| <i>La Dinastía</i> | Barcelona | 1883 | 1904 |
| <i>El Eco de Santiago</i> | Santiago de Compostela | 1912 | 1917 |
| <i>El Domingo</i> | Coruña | 1880 | 1880 |
| <i>La Época</i> | Madrid | 1894 | 1906 |
| <i>Faro de Vigo</i> | Vigo | 1864 | 1912 |
| <i>Gaceta de Galicia</i> | Santiago de Compostela | 1883 | 1917 |
| <i>Gaceta de Instrucción Pública</i> | Madrid | 1891 | 1906 |
| <i>Gaceta de Madrid</i> | Madrid | 1887 | 1906 |
| <i>Galicia: revista semanal ilustrada</i> | La Habana | 1902 | 1908 |
| <i>Galicia: revista quincenal ilustrada</i> | Madrid | 1906 | 1909 |
| <i>Gil Blas</i> | París | 1889 | 1889 |
| <i>El Globo</i> | Madrid | 1898 | 1915 |
| <i>El Heraldo de Madrid</i> | Madrid | 1893 | 1906 |
| <i>Hoja Oficial del Lunes</i> | Coruña | 1975 | 1982 |
| <i>La Ilustración</i> | Barcelona | 1886 | 1890 |
| <i>La Ilustración Católica</i> | Madrid | 1887 | 1894 |
| <i>La Ilustración Gallega y Asturiana</i> | Madrid | 1879 | 1881 |
| <i>Ilustración Musical Hispano-Americana</i> | Barcelona | 1888 | 1894 |
| <i>El Imparcial</i> | Madrid | 1894 | 1905 |
| <i>Journal des Débats Politiques et Littéraires</i> | París | 1889 | 1889 |
| <i>La Justice</i> | París | 1888 | 1890 |
| <i>La Justicia</i> | Madrid | 1888 | 1897 |
| <i>El Liberal</i> | Madrid | 1899 | 1925 |
| <i>El Lucense</i> | Lugo | 1889 | 1896 |
| <i>El Mendo</i> | Betanzos | 1890 | 1890 |
| <i>Le Ménestrel</i> | París | 1888 | 1893 |
| <i>Mundo Gráfico</i> | Madrid | 1912 | 1912 |
| <i>El Noroeste</i> | Coruña | 1896 | 1906 |

| | | | |
|---|-----------|--------------|--------------|
| <i>El Norte de Galicia</i> | Lugo | 1906 | 1912 |
| <i>Nós. Boletín Mensual da Cultura Galega</i> | Orense | 1920 | 1935 |
| <i>Noticiero de Vigo</i> | Vigo | 1912 | 1912 |
| <i>El País</i> | Madrid | 1892 | 1908 |
| <i>El Progreso</i> | Lugo | 1908 | 1919 |
| <i>Le Rappel</i> | París | 1889 | 1891 |
| <i>El Regional</i> | Lugo | 1889 | 1907 |
| <i>El Telegrama</i> | Coruña | 1889 | 1897 |
| <i>La Vanguardia</i> | Barcelona | 1888 | 1915 |
| <i>Vida Gallega</i> | Barcelona | 1910 | 1928 |
| <i>La Voz de Galicia</i> | Coruña | 1889 1955 | 1919 2022 |
| <i>La voz de la verdad</i> | Lugo | 1910 | 1912 |
| <i>La Zarpa</i> | Orense | 1925 | 1925 |



El autor en el pinar de Balarés (Ponteceso). Foto Julia Ures, mayo de 2021.

Javier Campos Calvo-Sotelo posee la licenciatura en Geografía e Historia (Universidad Autónoma de Madrid - UAM), el Grado Profesional de Música (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid) y el doctorado en Historia y Ciencias de la Música (Universidad Complutense de Madrid - UCM). Ha sido investigador asociado de la Universidade Nova de Lisboa y de la UCM, colaborador en grupos y proyectos científicos específicos, y profesor de Historia de la Música en la Universidad de Kent en Torrelodones (Madrid). Los resultados de su labor investigadora han sido divulgados en diversos congresos, conferencias y publicaciones. Actualmente es profesor de Etnomusicología en el Departamento de Música de la UAM, y miembro del Consejo Editorial de la revista *Popular Music and Society* (bit.ly/3kb7uAO).

En su trabajo destacan las áreas genéricas de etnomusicología, música popular, y estudios de sonido. Ha dedicado una atención especial al fenómeno de la identidad en la cultura popular, a la celtología—abordando el moderno mito celta como proceso social múltiple—y a la simbología histórica de determinados instrumentos musicales, concentrando su investigación en buena medida en la historia y presente de Galicia. En el campo de la percepción sonora, es autor de la teoría de la afinidad sónica, que ha trasladado al análisis de la evolución del pensamiento musical.

Campos comenzó a trabajar sobre el himno gallego a principios de la década de 2010, a raíz de las coincidencias temáticas de la música celta con la poesía pondaliana, especialmente en *Os Pinos*. El camino conducía directamente a Veiga y al cúmulo de personas y hechos que pueblan estas páginas. Sin proponerse en momento alguno una dedicación exhaustiva, la materia fue creciendo progresivamente, hasta acumular un volumen de información y reflexiones que requería un espacio mayor que el de un simple artículo para su desarrollo. Y ese fue el origen de este libro, que conoció una primera difusión de contenidos críticos en el 40 Harvard Celtic Colloquium de 2021 y subsiguiente publicación (<https://shorturl.at/fiMY9>).

Más información:

bit.ly/3RX6Pn8

bit.ly/3THyhXx