

Historia de la música en Betanzos (I): las notas de campo de Jesús Bal y Gay sobre las danzas gremiales

JAVIER ARES YEBRA*

Sumario

Las escasas referencias a Betanzos en las páginas dedicadas a la música en Galicia contrastan con su papel protagónico en el escenario de la historia social, política y cultural gallega, desempeño que se conmemora este año al cumplirse el 800 aniversario del traslado de la ciudad desde San Martiño de Tiobre hasta el Castro de Untia (1219-2019). El presente artículo surge ante el interés por catalogar y valorar las principales fuentes y hechos históricos relacionados con la música en Betanzos, de los que nos ocuparemos en la primera parte del texto. En la segunda, abordaremos algunos elementos decisivos en el devenir musical de la ciudad, como son las danzas brigantinas. Por último, presentaremos las notas de campo sobre las danzas brigantinas realizadas por Jesús Bal y Gay, destacado compositor y musicólogo gallego de la Generación del 27.

Abstract

The few references to Betanzos on the pages dedicated to history of Galician music contrast with its leading role as scenario of the social, political, and cultural history of Galicia, role that this year is commemorating on the 800th anniversary of the transfer of the city from San Martiño de Tiobre to the Castro de Untia (1219-2019). The present article arises with the interest of catalog and value the main sources and historical facts related with music in Betanzos, of wich we will deal with in the first part of the text. In the second, we will address some decisive elements in the musical development of the city, as Brigantine dances. Finally, we will present the field notes of the Brigantine dances made by Jesús Bal y Gay, outstanding Galician composer and musicologist of the Generation of 27.

INTRODUCCIÓN

Con este texto iniciamos una serie de trabajos destinados al estudio de la música en Betanzos. Por supuesto, no somos ajenos a la dificultad que entraña el tema propuesto. Plantear una investigación de estas características supone atender a un período que se extiende a lo largo de varios siglos, y que en ocasiones no arroja suficiente o ninguna documentación. Asumiendo que no se trata de una tarea para velocistas ni de un camino de corto recorrido, este primer trabajo tendrá más bien un carácter recopilatorio y de aproximación. Sin embargo, en el marco de la celebración que nos convoca este año, en que los betanceiros conmemoramos el 800 aniversario del traslado de nuestra ciudad desde San Martiño de Tiobre hasta el Castro de Untia, lo hacemos convencidos de la necesidad de abordar un capítulo fundamental de nuestra cultura, como es la música.

Junto a la posible recuperación de patrimonio musical con el que poder redimensionar la importancia de Betanzos en el contexto gallego, este artículo nos servirá además para explorar el uso de la música como fuente para el estudio de la historia y de las

* **Javier Ares Yebra**, betanceiro, es doctor en Comunicación por la Universidad de Vigo, concertista de guitarra, académico correspondiente por España de la Academia de Artes y Ciencias de la Comunicación de Argentina, y miembro regular de la *International Musicological Society*. Es autor de trabajos sobre música y comunicación publicados en revistas y actas de congresos nacionales e internacionales. Investiga principalmente sobre el compositor Igor Stravinsky, la estética y filosofía de la música, la comunicación y el pensamiento contemporáneo.

transformaciones sociales. La idea que queremos plantear desde un principio en este proyecto es que las características de una obra de arte, en este caso una pieza musical, pueden expresar verdades que, con frecuencia, pasan desapercibidas por las ciencias sociales, por la Historia, la Sociología, la Antropología. En este sentido, «la producción musical de cada período histórico puede reflejar valores de la clase dominante y argumentos legitimadores de su poder»¹.

Por tanto, más allá del uso puntual de las herramientas que nos ofrece el análisis musical a la hora de abordar una determinada melodía, lo cual será sin duda de gran utilidad en el momento de comparar versiones de una misma pieza musical, será indispensable incorporar a nuestra propuesta elementos teóricos y conceptos del ámbito de la Filosofía, la Historia o la Sociología.

I. FUENTES Y CRONOLOGÍA

Aunque las referencias a Betanzos en las investigaciones de los musicólogos e historiadores son más bien breves y escasas, tenemos que decir que el tema cuenta con algunos estudios de caso, ciertamente insuficientes para valorar el papel brigantino en la historia musical de Galicia, pero de indudable interés. Con carácter general, en los trabajos encontrados hasta el momento destacamos los siguientes temas:

- *Historia de la Banda Municipal*².
- *Orquestas populares das Mariñas*³.
- Profesores músicos en Betanzos⁴.
- Representaciones de gaiteros en monumentos brigantinos⁵.
- El zanfonista Pedro Espantoso⁶.
- Betanzos en la historia musical gallega⁷.
- Danzas gremiales de Betanzos⁸.

A la espera de nuevos hallazgos que nos permitan seguir avanzando en la recopilación y análisis de fuentes musicales relativas a Betanzos, partiendo de una lectura atenta hemos decidido organizar cronológicamente los datos recopilados, incluyendo no solo los acontecimientos contrastados –como por ejemplo el origen betanceiro de Pepito Arriola–, sino también aquellos hechos a los que las investigaciones se refieren como posibles, pero de los que tenemos poca o ninguna prueba documental. De este modo, incluimos los nombres de músicos nacidos en Betanzos o que mantuvieron una particular vinculación con la ciudad, y también los de aquellos a los que se les atribuye su nacimiento en ella, caso de Juan Alfonso, maestro de capilla de la Catedral de Albaracín. Una vez ordenados, trataremos de confrontar alguno de estos datos a partir de un estudio comparativo de fuentes. En aquellos períodos de los que tenemos menos información será necesario trascender el marco concreto de esta propuesta –esto es, la música en los límites geográficos de Betanzos– para tener, al menos, un posible panorama general. Para poder hablar de algunos capítulos de la historia de la música en Betanzos es inevitable todavía hacerlo por deducción, a partir del contexto de la música en Galicia.

Cronología

Siglo I d. de C. – Siguiendo a López Calo, el primer testimonio histórico de la música en Galicia lo constituyen unos versos de Silio Itálico en el libro III de las *Guerras Púnicas* (III, 344-348):

*Fibrarum et pennae divinarumque sagacem
Flammarum misit dives Gallaecia pubem,
barbara nunc patris ululantem carminia linguis
nun pedis alterno percussa verbere terra,
ad numerum resonas gaudentem plaudere caetras.*

(La rica Galicia envió a sus hombres,
que son hábiles en el conocimiento de las entrañas de las bestias,
en el del vuelo de los pájaros y en de los relámpagos:
hombres a quienes les gusta cantar canciones rudas en su lengua nativa,
o bien golpear el suelo con los pies en sus danzas,
y tocar acompasadamente las sonoras cítaras)⁹.

Siglo XIII – Encontramos el nombre de Antonio Peleón, a quien se supone fundador de una antigua Cátedra de Música establecida en Betanzos, similar a la fundada en Salamanca por Alfonso IX de León «posiblemente hacia 1218»¹⁰ o a la escolanía de Monserrat en 1307¹¹. Se le atribuye su dirección por espacio de 20 años y la creación de un extenso método para la dirección interior de la Cátedra. En su libro *Galería Biográfica de músicos gallegos*, Varela Silvari refiere así el nombre de Antonio Peleón:

Fundador de una antigua Cátedra de música establecida en Betanzos, de la que han salido músicos distinguidos. Hizo un extenso y razonado reglamento para la dirección interior de la Cátedra, y dirigió por espacio de 20 años los estudios académicos de aquel establecimiento, verdadero Conservatorio en una época en que, a excepción de la Academia de Monserrat, en Cataluña, y la Cátedra musical de Salamanca, fundada por el sabio rey del sobrenombre mismo, no había centros de educación, propiamente hablando. En una obra portuguesa leemos: «Antonio Peleon, gallego de nacimiento, escribió algunas obras artístico-musicales de mucho mérito». Ignoramos cuáles sean las obras de Peleón, pues ni aún sus títulos conocemos¹².

En su libro *Historia de la Ciudad de Betanzos*, Manuel Martínez Santiso recoge exactamente el mismo pasaje de Varela Silvari, al que califica como «moderno y acreditado escritor gallego», y posteriormente añade que los brigantinos de aquella época «[...] promovían en la localidad toda suerte de adelantos, como lo demuestra la creación de esa antigua Escuela de música»¹³.

El compositor y musicólogo Baltasar Saldoni también se refiere a Antonio Peleón en su *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, apoyándose en una reseña aparecida en *El Eco Musical*¹⁴.

Siglos XIII y XIV – Según Varela Silvari, «No aparece ningún músico que se haya distinguido como tal en el antiguo reino de Galicia»¹⁵.

Siglos XV, XVI y XVII – Protagonismo de la Catedral de Santiago, a la cabeza del movimiento musical en España. Siguiendo la información aportada por López Calo, seguramente el musicólogo que más ha estudiado la música en la catedral compostelana, la influencia de su capilla de música no se limitaba a la propia catedral. En su estudio sobre *La música en Galicia*, José López Calo hace referencia a la importancia de Santiago en el desarrollo de la música polifónica e instrumental y señala que:

[...] no fue solo en los comienzos de la música culta o en los tiempos del Renacimiento cuando Santiago estuvo a la cabeza del movimiento musical español –y no olvidemos que el ejemplo de Santiago influyó decisivamente en las otras catedrales gallegas, y que el influjo de su capilla de música y de sus instrumentistas no se limitaba a la propia ciudad, sino que salían constantemente a las fiestas, no sólo de las ciudades importantes cercanas, La Coruña o Pontevedra, sino igualmente a otras como Noya, Lalín, Betanzos etc. Lo mismo sucedió en los siglos siguientes¹⁶.

Siglo XVII – Varias fuentes se refieren a Juan Alfonso como posible maestro de capilla de la catedral de Albarracín entre 1662 y 1668. A través de una información dada por Murguía, Xoan M. Carreira sugiere que este músico pueda ser de Betanzos¹⁷. A Alfonso se atribuyen, entre otras obras, un motete a 8 voces y una misa, publicados en el catálogo del archivo de música de dicha catedral¹⁸. Habiendo consultado sobre este nombre a Jesús María Muneta, experto y principal referente en el estudio de la música y los músicos de la Catedral de Albarracín, las informaciones aportadas por él nos permiten descartar, desafortunadamente, el origen brigantino de Juan Alfonso, quien al parecer era aragonés. Según nos traslada Muneta, Juan Alfonso nació en Echo (Huesca), llegó a Albarracín, donde permaneció varios años, volviendo posteriormente a Huesca, terminando en Zaragoza, donde es posible que se conserven más composiciones suyas¹⁹.

Siglo XVIII – Aparece el nombre de Julián Crespo, organista nacido en la ciudad de Betanzos en la primera mitad del siglo. Se le atribuye un Tratado de canto llano, un método de órgano y otros manuscritos. Varela Silvari nos dice lo siguiente sobre Julián Crespo:

Siglo XVIII. Julián Crespo. Hábil organista nacido en la antigua ciudad de Betanzos, en la primera mitad del pasado siglo. Escribió un Tratado de canto-llano, un método de órgano y otros manuscritos apreciables que se conservan. Ignoramos las fechas de su nacimiento y defunción²⁰.

Saldoni también recoge el nombre de Crespo en su *Diccionario*:

(N.) CRESPO, D. Julián: hábil organista, nacido en la antigua ciudad de Betanzos, Galicia, en la primera mitad del siglo pasado. Escribió un Tratado de canto llano, un método de órgano, y otros manuscritos apreciables²¹.

Y Martínez Santiso, siguiendo de nuevo a Varela Silvari, también se refiere a Crespo en su *Historia de la Ciudad de Betanzos*²².

Siglo XIX - 1895: Nace en Betanzos el pianista y compositor Pepito Arriola²³.

II. SOBRE LAS DANZAS GREMIALES DE BETANZOS

En la segunda parte de esta aproximación a la historia de la música en Betanzos, nos proponemos revisar algunos aspectos sobre sus danzas gremiales a partir de un análisis comparativo de diversas fuentes. La instrumentación de estas melodías populares, fuertemente arraigadas en la tradición social y cultural betanceira, se basa en la utilización de tambor y gaita, con la posibilidad de sustituir la segunda por la flauta o el flautín.

Las notaciones musicales encontradas vienen acompañadas de textos explicativos, y corresponden principalmente a la danza de zapateros, de mareantes, de labradores y a la conocida como *Marcha o Himno de la Ilustre Cofradía de la Concepción*. Las principales fuentes musicales consultadas son:

-Las partituras encontradas en el Archivo Municipal de Betanzos, concretamente en el fondo de Martínez Santiso²⁴.

-El estudio de Francisco Vales Villamarín sobre *La Cofradía Gremial de los Zapateros*, que incluye una transcripción musical y notas explicativas sobre la danza de este gremio.

-Las partituras publicadas por José Núñez-Varela y Lendoiro en su *Historia Documentada de Betanzos de los Caballeros*, que además de la «Marcha del Mullidor», incluyen transcripciones de las danzas de labradores y mareantes. Según nos indica el propio autor del libro, son originales de Martínez Santiso²⁵.

-Las notas de campo y transcripciones melódicas sobre las danzas gremiales de Betanzos realizadas por Jesús Bal y Gay para la confección del *Cancionero Gallego*, del que nos ocuparemos un poco más adelante.

Un apunte sobre la danza de los Sastres

En su libro *Historia de la Ciudad de Betanzos*, Manuel Martínez ofrece algunos datos relacionados con la danza de los sastres:

Hácese remontar por la tradición hasta esta remota época, el origen de la antigua danza de los sastres de esta ciudad, hoy dada al olvido, pero que la generación actual todavía la recuerda. Tiene esta danza un aire manifiestamente árabe, es antiquísima entre nosotros; y por más que documentalmente nada consta, en vista de los precedentes antes dichos, no es inverosímil que traiga su origen de tan larga fecha. Así lo asegura también el Sr. Verín, y a su vez la describe de esta manera: «Lleva seis doncellas con un pañuelo cada una en las dos manos, y uno vestido a lo morisco con un cetro lleno de cascabeles, a quien van siguiendo: representa las doncellas cristianas que se pagaban a los moros desde Mauregato, y las de Castilla venían a esta ciudad, la que tienen un barrio con el nombre de Val-doncel, que quiere decir valle de las doncellas, a orillas del río Mendo,» etc. Por todo esto se ha creído, y es opinión admitida entre los conocedores de las antigüedades Betanzos, que la tal danza de las doncellas fue ideada para celebrar el triunfo completo y la abolición de aquel tributo, después de la victoria de Clavijo²⁶.

Sobre la Marcha o Himno de la Ilustre Cofradía de la Concepción

A continuación transcribimos las tres carillas sobre esta *Marcha* encontradas entre los documentos de Martínez Santiso pertenecientes al Archivo Municipal de Betanzos. El texto es atribuible al propio Santiso, aunque en los mismos se aprecia un sello con el nombre de su hermano Francisco Javier (1868-1934), a quien Alfredo Erias y José María Veiga han dedicado completos y documentados trabajos²⁷.

Marcha o Himno de la Ilustre Cofradía de la Concepción

Marcha conocida vulgarmente con el título de «Banda Real», que por un pito y un tambor se ejecutaba en las festividades de la Ilustre Cofradía de la Purísima Concepción recogida por Don Manuel Martínez Santiso distinguido violinista, ex profesor de Armonía, maestro Compositor y Director, que fue del Orfeón Brigantino y de otras Colectividades musicales en esta Ciudad de Betanzos.

El tambor en los tres compases que siguen a la B solía dar el primer tiempo del compás sobre los palillos y el segundo sobre el parche; en los quinto y sexto hacía lo mismo y a veces daba el primer tiempo sobre el aro y el segundo sobre el parche.

En la frase AA' hay diez compases en lugar de ocho, pero así tocaba el músico que era un anciano de Caraña que había sido Pito del ejército cuando se usaba ese instrumento con el Tambor; puede ser que lo hubiere adulterado él; pero lo cierto que en la música de los siglos XVII y XVIII, según Eslava «Tratado de Melodía» se observaban estas irregularidades, aún en autores clásicos como Haydn y Mozart. El de Caraña introducía con alguna frecuencia notas de floreo y aún variaciones a uso de su tiempo, pues en aquella época estaba en moda el tema con variaciones.

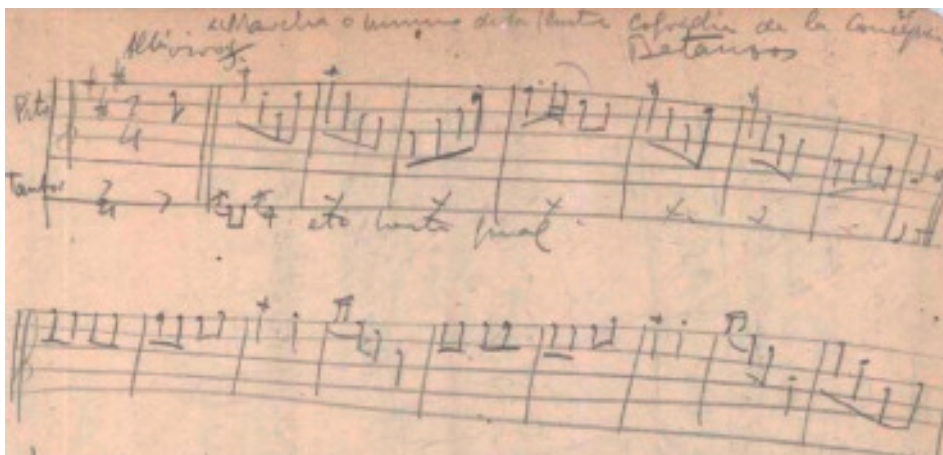
El ritmo del tambor que yo pongo es el mismo que le oí siempre a un tambor apodado «El Cereixeiro» que era ya de mucha edad, había sido tambor del ejército en la primera Guerra Carlista y fue tambor de la ciudad muchos años. Este pasodoble, a mi juicio es hermosísimo (sobre todo teniendo en cuenta la instrumentación pito y tambor para la que fue compuesto), como la Marcha Real a cuyo género pertenece y con la que compite por su sencillez tonal y fuerza de expresión y acaso le supere en mérito artístico. Es ...tradicional digna de conservarse y que creo haber transcrito de un modo exacto y completo.

Hasta aquí, (desde la Clave de Sol), el Maestro de música; ahora, por cuenta del que copia añadiremos que se hace referencia a como se tocaba hacia el año 1880 o pocos más. Hemos presenciado un exámen que un veterano jefe del ejército hizo del «Cereixeiro» de donde resultó que en su modesta especialidad era un maestro de tambores. La denominación de «Banda Real» es de suponer sea debida a la instrumentación, que rememora la empleada hoy todavía en ciertos casos por el Real Cuerpo de Alabarderos.

Betanzos, 30 de octubre de 1923.

Son varios los elementos que, en nuestra opinión, merecen ser destacados en este documento. En primer lugar, nos ofrece una descripción sobre las partes de este himno, con una explicación sencilla pero precisa sobre su estructura, indicando que la frase AA' posee una longitud de diez compases –a diferencia de la longitud habitual, en la que las frases constan de ocho compases– porque «así tocaba el músico que era un anciano de Caraña que había sido Pito del ejército cuando se usaba ese instrumento con el Tambor». Llama la atención el conocimiento que Santiso tiene de importantes tratados de la época, como el de Eslava²⁸, donde efectivamente se explica que estas irregularidades en las frases –melodías de ocho y diez compases en el marco de una misma obra, por más sencilla que fuese ésta– entraba dentro de lo habitual, incluso en compositores como Haydn o Mozart.

Otro aspecto a subrayar es la mención al uso de notas de floreo y variaciones en la melodía «pues en aquella época estaba en moda el tema con variaciones». Las notas de floreo son precisamente el elemento que más varía entre las distintas transcripciones encontradas de esta marcha. En la realizada por Bal y Gay, por ejemplo, podemos apreciar el floreo en los compases 4, 12 y 16:



Fragmento del Himno de la Cofradía de la Concepción por Jesús Bal y Gay²⁹
© Archivo Jesús Bal y Gay - Residencia de Estudiantes (Madrid).

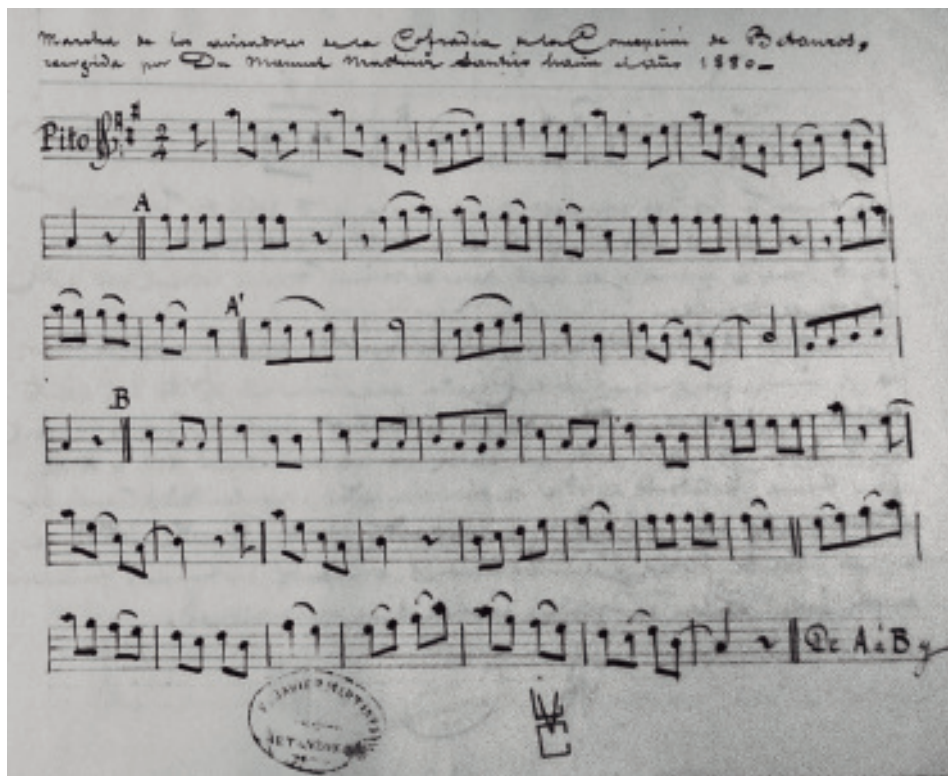
También aparecen reflejadas las notas de floreo en la transcripción hecha por Joaquín Martí (hijo) en 1922:



Himno de la Cofradía de la Concepción por Joaquín Martí
© Archivo Municipal de Betanzos (Fondo Martínez Santiso).

La versión más limpia y detallada de las que hemos encontrado es justamente la de Martínez Santiso. Aunque en ella no se recogen las notas de floreo, su uso era habitual a la hora de interpretar la melodía.

En relación al tema con variaciones, se trataba de una forma muy al gusto de la época. Desde la perspectiva actual, hemos de considerar que la oralidad del lenguaje musical aumenta conforme nos desplazamos en el tiempo histórico, lo que nos permite decir entre otras cosas que las variaciones sobre una misma melodía cuyo destino, además, era ser danzada, suponían algo de lo más habitual.



Himno de la Ilustre Cofradía de la Concepción por Martínez Santiso
 © Archivo Municipal de Betanzos (Fondo Martínez Santiso).

No menos importante para la historia de la música en Betanzos es el hecho de que el texto se refiere a dos músicos que debieron de ser conocidos en la comarca durante aquella época: un hombre de Caraña que fue pito en el ejército, y el conocido como «Cereixeiro», a quien Martínez Santiso califica como «Maestro de tambores» después de asistir a un exámen hecho por un veterano miembro del ejército.

Sobre la danza de zapateros

En su estudio *La Cofradía Gremial de los Zapateros*, Vales Villamarín ofrece una detallada descripción sobre la danza de zapateros. En ella recoge además una partitura con la melodía según se empleó en la representación de la primera parte del baile durante las fiestas sanroqueñas de 1901 y 1902³⁰. Si bien la instrumentación indica «pífano»³¹ y tambor, Valles Villamarín señala que «en cierto tiempo se utilizó la gaita y últimamente, la flauta acompañada del redoblante»³². Además de definirla como «una encantadora danza, de traza arcaica, con acusado aire de muiñeira»³³, señala que la versión ofrecida es la auténtica frente a otras versiones como la aportada, curiosamente, por Jesús Bal y Gay:

En el Cancionero Gallego, de Torner y Bal, editado en 1973 por la Fundación Barrié³⁴, figura también la melodía de la danza de los zapateros brigantinos; pero esta partitura, en cuanto a ritmo y determinadas frases musicales, difiere de la auténtica, que es la que aquí damos nosotros, recogida hace algunos años en el archivo de la banda municipal betanceira³⁵.

La danza de zapateros se estructura en dos partes. Como hemos señalado, la melodía aportada por Vales se utilizaba en la primera de ellas. Sobre la segunda ofrece además el siguiente comentario:

La segunda parte constaba de dos tiempos, Cosido y Descosido. En el primero, a los acordes de un movido vals, iban pasando los hombres, en línea sinuosa, por entre las mujeres [...] En el segundo tiempo se repetía la figura anterior, al compás de una mazurca [...] Esta segunda parte –no nos cabe duda alguna– tuvo, necesariamente que ser incorporada a la danza en sus últimos tiempos, puesto que los bailables que entonces se ejecutaban estaban entonces muy en boga. Según tenemos entendido, fue un culto y entusiasta contemporáneo, don Carlos Lago Freire [quien entraría al cargo de alcalde en septiembre de 1884], gran amante de la música, quien se interesó de un modo extraordinario por el restablecimiento de la citada agrupación, consiguiendo que ésta saliese a la calle en las fiestas patronales de 1878 [...] y a él se debe el aditamento a que acabamos de aludir³⁶.

III. Las notas de campo de Jesús Bal y Gay sobre las danzas gremiales de Betanzos

Entre 1930 y 1935, el musicólogo y compositor Jesús Bal y Gay (Lugo, 1905 - Madrid, 1993), junto con el también musicólogo Eduardo Torner (Oviedo, 1888 - Londres, 1955), realizaron campañas estivales de recogida de música tradicional gallega para la elaboración del *Cancionero Gallego*. Con estas palabras se refirió el propio Bal a dicho trabajo:

Respecto a la recogida del material para el «Cancioneiro Galego» tengo que decir que, en general, ni Torner ni yo hemos tenido dificultades en el desarrollo de nuestra labor por tierras de Galicia [...]. El primer verano fue escogido para un recorrido general de Galicia, y sobre todo para una investigación en los archivos de los coros gallegos. Luego los cuatro veranos siguientes dedicados cada uno a cada una de las provincias³⁷.

Entre la documentación del Archivo Jesús Bal y Gay que se encuentra en la Residencia de Estudiantes, a la que ingresó en 1924, se hallan la notas que Bal elaboró sobre las danzas gremiales de Betanzos. A continuación, reproducimos el texto y, por vez primer hasta donde nosotros sabemos, los bocetos musicales originales.

(Ref. BAL 16/16).

«Para las danzas de Betanzos»

Marineros

Zapatilla blanca. Faja encarnada. Boina id. Con borla verde (la borla del guía, blanca). Camisa blanca. Pantalón largo blanco. Calcetines blancos.

Labradores

Calzón negro – Liga encarnada. Media blanca. Zapatilla blanca. Sombrero negro con una franja encarnada con lazo que cae por detrás.

El primer día de las fiestas 15 de agosto a las ocho de la mañana sale de la casa del guía con dirección a la plaza Arines donde está la comisión de fiestas y la banda municipal y de allí

parten las danzas, sus correspondientes gaitas y tamboriles acompañando a la banda a tocar las dianas. Son 14 danzantes y un guía; dos alabardas, gaitero y tamborilero. Cuando van por la calle va en esta posición:

[Dibujo esquemático de la colocación y movimiento del gremio a su paso por las calles. Hemos decidido no incluirlo, ya que nuestro propósito es brindar el texto y las anotaciones musicales]

Después de la diana va la danza a adanzar frente a la capilla de S. Roque, por la mañana hacia las diez. Se empieza con una (carrera?) en la posición que llevan en la marcha (fig. 1ª) recorriendo un trayecto de unos 20 metros. El guía y los contraguías dan media vuelta quedando los sables cruzados por encima de la cabeza del guía y las dos hileras de danzantes van pasando por debajo de los sables y queda la danza en sentido contrario a como estaba. Se deshace volviendo a apasar como lo hicieron y queda la danza en la primera posición. Empiezan a pasar a contar de los que van detrás de los contraguías sucesivamente. El guía y los contraguías dan la media vuelta en el mismo momento en que empiezan los demás a pasar por debajo de los sables.

Danza de labradores - Betanzos

Traje de los danzantes

Zapatillas blancas
 Faja encarnada
 Boina id con bola verde menos el
 guía que la lleva blanca
 Camisa blanca
 Pantalón largo blanco
 Calcetines blancos

Esta melodía
 vive lo mismo
 para los músicos
 que para los
 labradores

Los contraguías sueltan el sable y se separan un poco. El guía los (cruza?) con la empuñadura en el suelo y baila. Los laterales paran entre el guía y los contraguías como en la figura 1ª quedando en posición contraria a la que tenían y se deshace volviendo a pasar dando una y otra vez media vuelta. Después de esto el guía descruza los sables, para lo cual pasa a situarse del lado contrario en que estaba, y va delante de cada uno de los de la danza y baila con él apoyándose en las puntas de los sables, cuya empuñadura descansa en el suelo.

[DIBUJO]

Después de bailar con el último va a colocarse a su sitio, baila un poco y al final levantan los sables por las puntas a fin de que los contraguías lo agarren por la empuñadura y quedan como en la figura 1ª. Se da por terminado el baile y se marchan a danzar a otro sitio.

Todos los movimientos, carreras etc se hacen a compás de la melodía. El punto corriente de cada figura es el de la muñeira actual. Después de visitar S. Roque va a danzar a casa del alcalde y luego va a recorrer los distintos barrios. Luego se retiran a sus casas. A las 6 de la tarde van al Ayuntamiento a buscar el elemento oficial para ir a la capilla de S. Roque de donde sale la procesión. Va con la procesión pero sin bailar durante el trayecto ni en las paradas. Al retirarse la procesión vuelve a acompañar la comitiva oficial al Ayuntamiento. Luego se van a sus casas.

El día 18 repiten la danza en las primeras horas de la mañana por el pueblo (no van con las dianas) y a las 11 van al Ayuntamiento a buscar la comitiva y van con ésta a la capilla de S. Roque a oír la misa del Voto. A la terminación de ésta vuelven a acompañar a la comitiva oficial al Ayuntamiento. A continuación van a bailar otra vez por el pueblo. Esto lo hacen del mismo modo las dos danzas. Pero la danza de mareantes no puede entrar a la iglesia ni al Ayuntamiento. En cambio entra a los dos sitios la danza de labradores pasando con la comitiva oficial por debajo de los arcos que forma la danza de los mareantes.

Se dice que antiguamente los labradores tenían el privilegio de bailar dentro de la iglesia mientras se alzaba. Sin permiso de los labradores no podía bailar ninguna otra danza en el trayecto comprendido entre la Cárcel y la (casa?) de Valeiro (al lado del ayuntamiento). La danza de labradores tienen también el privilegio de ir delante del ayuntamiento presidiendo la procesión. Dicen que un pendón que tienen el escudo real tenía (hombres?) de marcha real. (Estos informes nos los facilitaron los guías de las dos danzas: Luis Edreira (61 años) mareante y Antonio Regueiro (24? Años) labrador.

Betanzos

Cofradía de la Concepción

Datos tomados de un manuscrito inédito del «Bachiller Hungarelo» sobre esta cofradía que se conserva en la biblioteca del Liceo. Abril 1922.

El día 7 de diciembre se hace la convocatoria solemne para las vísperas así como el 8 para la función principal en la siguiente forma: Va recorriendo las casas de los cofrades un hombre, el «mullidor» vestido con una (hopalanda?) blanca y azul y un gran chambergo. Le acompañan dos músicos: pito y tambor. El mullidor va delante de estos con un rollo de papel en la mano. Esta (misma?) (comparza?) va también los dos días a buscar al Ayuntamiento para acompañarlo hasta la iglesia donde es recibido por la Cofradía con sus seis castillos (especie de ciriales en forma de castillo que son llevados por niños vestidos de blanco y azul).

Fragmento de las ordenanzas de la Cofradía dadas en 1605:

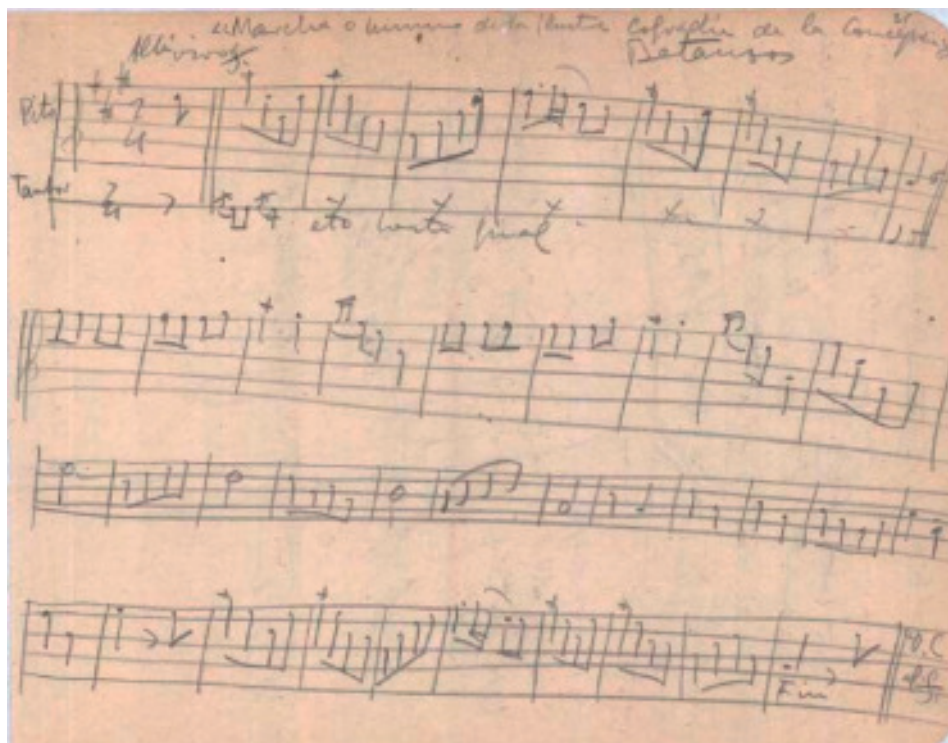
«Ordenamos que los dichos Vicarios o Mayordomos, a costa de la dicha Cofradía, tengan un mullidor para que llame los dichos cofrades a los dichos entierros, misas y cabildos de la cofradía, y al tal mullidor le den el salario necesario y una túnica con una insignia de Ntra. Sra. de la Concepción que traiga vestida cuando llamase y muriesen los dichos cofrades, y no de otra manera, los cuales llame con una campanilla por las calles públicas cada vez que los dichos Vicarios o Mayordomos lo ordenaren».

Actualmente se conserva dicha costumbre y la gente llama al mullidor y también al conjunto de mullidor y músicos – o turito. El «Bachiller Hungarelo» dice que la Cofradía debió ser fundada a mediados del XVI. «En 1577 (hubo?) cabildo de la Concepción compuesto por Domingo Nuñez, Pedro Darriba, Sebastián de Paderne, Rodrigo García, Rodrigo de Lago, Bernal Guerra, fundador de la capilla y Cofradía, Tomás de Palacios, Jácome de Ponte, Luis Mendez escribano»

Melodía de O Turito transcrita por Joaquín Martí que figura en el manuscrito del «Bachiller Hungarelo». Hay una nota que dice:

«Creemos que esta singular melodía, de aire vivo y acelerado, debe ser de tiempo del mayor apogeo de los Gremios, pues tiene cierta semejanza con la de las típicas danzas de labradores y marineros, ejecutadas por gaita y tamboril. Expuesta a perderse, pues se viene conservando de generación en generación a viva voz o de oído, por eso, para conservarla, nos hemos decidido a reducirla a notas en papel pautado».

Marcha o himno de la Ilustre Cofradía de la Concepción. Betanzos



Danza de zapateros, Betanzos

Datos facilitados por Luis Rojo Leal de 69 años, director de la danza cuya última actuación (de la danza) fue hace 28 años. Había sido reconstruida el año anterior y hacía otros 28 más o menos que no se celebraba. Esta danza se celebraba los días 15 y 16 de agosto 8da de la Virgen y de S. Roque respectivamente. Toman parte en ella doce danzantes (6 hombres y 6 mujeres u hombres vestidos de mujer) un **guía** y un **contraguía** y 1 flauta y 1 caja. El día 15 por la mañana (a las 7) se formaba la danza en la casa del guía para ir a casa del alcalde. Iban formados en dos hileras (una de hombres y otra de mujeres) a la cabeza de cada una iba

el guía y el contraguía. Delante de todos iban la flauta y la caja. Bailaban delante de la casa del alcalde una muñeira con castañuelas (melodía transcrita). Los bordones los tenía un muchacho mientras bailaban.

Danza de zapateros. Betanzos

~~Figura de la danza de Hueso.~~
~~no tiempo de todos los pites.~~
Entre ~~la última~~ El conjunto de
de Santos pite cuando ve que
el guía va a golpear el palo del
contraguía como si protestara.
Con esto se da por terminado
la danza

All.^o vivo
Saita

The musical score consists of three staves. The top staff is heavily scribbled over with dark ink. The middle staff contains a melody with notes, rests, and dynamic markings. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment with various note values and rests.

Salían la primera mujer y el primer hombre y bailaban. Al final se colocaban a la cola de sus respectivas filas y salían la segunda mujer y el segundo hombre y así sucesivamente hasta la última pareja. Al final quedaban en la posición del principio. Mientras duraba el baile el

guía y el contraguía cuidaban de que el público formara corro y no estorbara la actuación de los bailadores.

Después de bailar delante de la casa del alcalde recorría la danza las calles de la ciudad bailando y recogiendo la gratificación de las personas delante de cuya casa se bailaba. Al mediodía se retiraba, cada cual a su casa a comer, y a las 5 de la tarde volvía a formarse la danza en casa del guía e iban a buscar a la corporación oficial del Ayuntamiento ante cuyo balcón bailaban. Se dirigían a la iglesia de San Roque en este orden: 1º la danza de marineros; luego la de los sastres; después la de zapateros y por último la de labradores.

Esta danza de zapateros no entra en la iglesia. Únicamente entra la de labradores, por privilegio especial. Sale la procesión de la iglesia y se le (unen?) las danzas en el orden indicado. Termina la procesión y la danza se retira. Al día siguiente, San Roque, van a la misa del voto. Mientras dura la misa recorren calles y bailan ante las casas donde suponen que les han de dar gratificación. Antes de la misa van a buscar el Ayuntamiento, etc, etc, igual que las otras danzas. Al salir de la misa se acompaña la corporación al Ayuntamiento. Recorre después las calles hasta media tarde y se terminan las fiestas.

Trajes

Hombres: Levita y pantalón negro, esclavina de baile con concha, sombrero flexible negro con conchas, levantada el ala para adelante. Bordón de peregrino adornado en la parte superior con cintas encarnadas que cuelgan. Botas negras. Corbata negra en lazo, camisa y cuello blancos.

Mujeres: Falda y blusa blancas, esclavina de [hule] negro (como los hombres) con conchas; sombrero de paja negro en la forma de los hombres con conchas; bordón de peregrino, como los hombres, Cinturón de tela de color. Zapatilla blanca.

Guía: Polaina alta de cuero negro; pantalón blanco. Levita negra. Banda blanca cruzando el pecho y espalda formando lazo al lado de la [espada]. Espada con un cinto (este por debajo de la levita). Esclavina y sombrero como los demás. La espada desenvainada en la mano.

Contraguía: [está tachado]

Danza de sastres (de cintas) de Betanzos

12 bailadores, 1 guía y 1 contraguía mas uno que llevaba el palo de las cintas.

Salió cuando la de zapateros y desde entonces no ha vuelto a salir. No tenía música especial. Le acompañaba una banda de música que tocaba polcas, mazurkas etc. Salió los mismos días que las demás danzas y con las mismas ceremonias. Todas ellas paraban bajo el arco formado por los arcos de la [?] como los demás. La espada desenvainada en la mano.

Contraguía: lo mismo que los danzantes y en lugar de bordón, lleva en la mano una espada desenvainada.

Arcos de la danza de mareantes [página tachada por completo].

A MODO DE CONCLUSIÓN

Esta primera aproximación a la historia de la música en Betanzos confirma, sobre todo, la necesidad de romper cierta marginalidad a la que ha estado relegada por parte de los investigadores. A la vista del material encontrado, sería interesante poder contar con un estudio sobre las danzas gremiales que integrara de manera completa la brutal dispersión de fuentes que se encuentran en diferentes archivos oficiales y particulares. Son varias y valiosas las investigaciones sobre el tema, pero todavía carecemos de un trabajo completo que recopile partituras y textos en una edición crítica. En este sentido, no queremos dejar de resaltar la importancia que para este primer texto ha tenido el poder contar con las notas que Jesús Bal y Gay dedicó a las danzas gremiales de Betanzos.

Por otro lado, no hemos incluido más material relativo al siglo XX porque es nuestro propósito dedicar un texto a esta cuestión en concreto. A pesar de que algunos nombres, como el caso de Juan Alfonso, han tenido que ser descartados tras este estudio, no cabe duda de que el histórico papel jugado por la ciudad ha de revelar todavía nuevas fuentes que nos permitan redimensionar y revalorizar su importancia dentro de la historia musical de Galicia.

Archivos consultados

Archivo Municipal de Betanzos
Residencia de Estudiantes (Madrid) – Archivo Jesús Bal y Gay.
Biblioteca Nacional de Madrid.

Notas

¹ PIÑEIRO BLANCA, Joaquín (2004): «La música como elemento de análisis histórico: la historia actual», *Historia Actual Online*, nº 5, pp. 155-169, pág. 155.

²CUNS LOUSA, Julio (1986). *La Banda Municipal de Betanzos en el siglo XIX*. Separata do *Anuario Brigantino*. Betanzos, Lugami. Cuenta con un interesante apéndice dedicado al Palco de la Música.

³CUNS LOUSA, Xulio e VEIGA FERREIRA, Xosé M^a (2006). *Orquestas populares das Mariñas*. Betanzos, Lugami.

⁴CARREIRA, Xoan M. (1989): «Noticias sobre profesores músicos en Betanzos». *Anuario Brigantino*, nº 12, pp. 221-226. Para una ampliación biográfica sobre músicos relacionados con Betanzos, véase: VARELA SILVARI, José María (1874). *Galería Biográfica de músicos gallegos*. Coruña. Imprenta de Vicente Abad.

⁵ VALES VILLAMARÍN, Francisco (1996): «Representaciones de gaiteros en monumentos brigantinos». *Anuario Brigantino*, nº 19, pp. 245-247. Entre todo el material encontrado, podemos decir que este breve texto es, si se nos permite la comparación, lo más parecido a una propuesta de iconografía musical.

⁶NÚÑEZ-VARELA Y LENDOIRO, José Raimundo (2016): «Betanzos siglo XVIII. El zanfnero Espantoso». [<http://www.cronistadebetanzos.com/betanzos-siglo-xviii-el-zanfnero-espantoso/>]. Consulta de 10-03-2019].

⁷Como ya hemos señalado, resulta llamativa la ausencia de referencias a Betanzos en los estudios sobre la historia de la música en Galicia. No por ello, y a pesar de que se trata de una única y breve mención, debemos dejar de señalar una alusión a Betanzos en López Calo (LÓPEZ CALO, José (1988). *La música en Galicia*. Barcelona, Ediciones Nauta, pág. 28), sobre la que volveremos más adelante.

⁸El tema de las danzas brigantinas es sin lugar a dudas el que cuenta con una mayor cantidad de referencias y estudios. A este respecto, véanse por ejemplo: MARTÍNEZ SANTISO, Manuel [1892 (1987)]. *Historia de la Ciudad de Betanzos*. Facsímil a cargo de Alfredo Erias. A Coruña, Editorial Diputación Provincial, pág. 183, VALES VILLAMARÍN, Francisco (1981). *La Cofradía Gremial de los Zapateros*. A Coruña, Gráficas Magoyo, NÚÑEZ-VARELA Y LENDOIRO, José Raimundo y RIBADULLA PORTA, José Enrique (1984). *Historia Documentada de Betanzos de los Caballeros*. A Coruña, Fundación Caixa Galicia, Vol. I, pp. 485 y 526, y las notas de campo elaboradas por Jesús Bal y Gay para su *Cancionero Gallego* que reproducimos en la tercera parte de este artículo gracias a la cesión de la Residencia de Estudiantes de Madrid.

- ⁹ LÓPEZ CALO, José (1988), pág. La traducción es de López Calo.
- ¹⁰ RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, Luis Enrique (1991): «La universidad de Salamanca: evolución y declive de un modelo clásico». *Studia Historica: Historia Moderna*, IX, pp. 9-21, pág. 10.
- ¹¹ Según señala Caralt, el primer documento que demostraría la existencia de la Escolanía de Montserrat data de 1307. Para una ampliación véase: CARALT, Ambrós M. (1955). *L'escolania de Montserrat*. Barcelona, Editorial de la Abadía de Montserrat.
- ¹² SILVARI VARELA, José María (1874), pp. 16-17.
- ¹³ MARTÍNEZ SANTISO, Manuel (1892), pág. 230.
- ¹⁴ SALDONI, Baltasar (1868-1881). *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, Antonio Pérez Dubrull. 2ª SECC.—CATÁLOGO.—P., pág. 247. Sobre la noticia en prensa empleada por Saldoni, se remite a: *El Eco Musical*, nº. 10, Coruña, domingo 8 de Abril de 1877.
- ¹⁵ VARELA SILVARI, José María (1874), pág. 18.
- ¹⁶ LÓPEZ CALO, José (1988), pág. 28. Se trata ésta de la mención a Betanzos a la que nos referimos con anterioridad (ver nota nº 7).
- ¹⁷ CARREIRA, Xoán M. (1986), pág. 223.
- ¹⁸ MUNETA MARTÍNEZ, José María (1984). *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Albarracín*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses de la Exma. Diputación Provincial, Teruel.
- ¹⁹ Agradecemos a José María Muneta el material bibliográfico y la información relativa a Juan Alfonso y a la música en la Catedral de Albarracín.
- ²⁰ VARELA SILVARI, José María (1874), pág. 31.
- ²¹ SALDONI, Baltasar (1868-1881), 2ª SECC.—Catálogo.—C, pág. 74.
- ²² MARTÍNEZ SANTISO, Manuel (1894), pág. 388.
- ²³ Debido a su proyección como virtuoso pianista reconocido internacionalmente, Pepito Arriola es sin lugar a dudas el músico relacionado con Betanzos al que se han dedicado mayor cantidad de estudios, notas en revistas y críticas en prensa. Julia Dopico Vale ha publicado varios artículos sobre los orígenes, la familia y la obra del compositor. También encontramos referencias en los textos de Tomás Marco (véase bibliografía en ambos casos). Por su parte, el Consello da Cultura Galega ha llevado a cabo una fantástica edición en diez volúmenes de su producción musical (TRILLÓ, Joám [ed.] (2010). *Pepito Arriola. Obra musical*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 10 Vol. Para una ampliación bibliográfica y hemerográfica, véase: TÉLLEZ CÁMARA, Pedro (2015). *Vida, obra, actividad musical y recepción de Pepito Arriola a través de la prensa (1899-1919)*. Madrid, Universidad Complutense.
- ²⁴ Preciso es dejar aquí constancia de nuestro agradecimiento a Jose María Veiga Ferreira, del Archivo Municipal de Betanzos, que nos facilitó nuestra tarea de investigación y recopilación de las partituras presentes en el archivo de Martínez Santiso. Queremos extender nuestro agradecimiento a Alfredo Erias, Director del Archivo y del *Anuario Brigantino*, por habernos sugerido diverso material documental y fotográfico digitalizado, y disponible en acceso abierto en www.anuariobrigantino.net y www.archivomunicipal.betanzos.net.
- ²⁵ NÚÑEZ-VARELA Y LENDOIRO, José Raimundo y RIBADULLA PORTA, José Enrique (1984), Vol. I, pp. 485 («Marcha del Mullidor»). Si observamos la partitura, se trata de la Marcha o Himno de la Ilustre Cofradía de la Concepción y 526 (danza de labradores y mareantes).

Agradecemos a José Núñez-Varela y Lendoiro, Cronista Oficial de Betanzos, el generoso material bibliográfico que nos ha proporcionado sobre el tema. No está incluido con mayor profusión en este artículo por llegar en los compases finales de elaboración. También, tal y como nos informa el propio autor sobre uno de los textos, por encontrarse inédito y próximo a publicarse, como por ejemplo su texto de 2018 dedicada a la Semana Santa, en el que encontramos un apartado dedicado al «Acompañamiento musical» que incluye jugosa información documental relativa, entre otras cuestiones, al devenir del órgano de la Iglesia parroquial de Santiago y a varios músicos que habrían ejercido como organistas en Betanzos.

²⁶ MARTÍNEZ SANTISO, Manuel (1892), pág. 183.

²⁷ Véase por ejemplo: ERIAS MARTÍNEZ, Alfredo y VEIGA FERREIRA, José María (2004): «Francisco Javier Martínez Santiso: 'inteligente de obras' e artista». *Anuario Brigantino*, n° 27, pp. 387-426.

²⁸ Miguel Hilarión Eslava (Burlada, Navarra, 1807- Madrid, 1878), compositor y musicólogo, fue maestro de capilla de las catedrales de Burgo de Osmá, Sevilla y, en 1844, de la Capilla Real de Madrid, cargo que ocupó hasta su muerte.

²⁹ Reproducimos el apunte musical completo en este trabajo.

³⁰ Para una revisión de la partitura remitimos al citado estudio de Vales Villamarín.

³¹ El pífano es una flauta de tamaño bastante pequeño, muy aguda, tocada tradicionalmente en los regimientos de infantería, a los que se cree fue integrada por los suizos. Curiosamente, en el momento de redacción de estas líneas nos encontramos realizando una estancia en Basilea (Suiza) para trabajar en la *Colección Stravinsky* de la Fundación Paul Sacher, durante la cual hemos podido comprobar de primera mano la utilización de este instrumento en las danzas y festividades populares de la ciudad.

³² VALES VILLAMARÍN, Francisco (1981), pág. 24.

³³ *Op. Cit.*, pág. 15.

³⁴ TORNER, Eduardo M., BAL Y GAY, Jesús (1973). *Cancionero Gallego*. Vol I y II. Madrid, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

³⁵ *Op. Cit.*, pág. 24.

³⁶ *Op. Cit.*, pág. 16.

³⁷ BAL Y GAY, Jesús y GARCÍA ASCOT, Rosita (1990). *Nuestros Trabajos y Nuestros Días*. Madrid, Fundación Banco Exterior, pág. 93. Además de la edición de 1973, en 2007 se llevó a cabo una reedición del *Cancionero Gallego* (véase bibliografía).

Bibliografía

- BAL Y GAY, Jesús y GARCÍA ASCOT, Rosita (1990): *Nuestros Trabajos y Nuestros Días*. Madrid, Fundación Banco Exterior.
- CARALT, Ambrós M. (1955): *L'escolania de Montserrat*. Barcelona, Editorial de la Abadía de Montserrat.
- CARREIRA, Xoan Manuel (1989): «Noticias sobre profesores músicos en Betanzos». *Anuario Brigantino*, nº 12, pp. 221-226.
- CUNS LOUSA, Julio (1986): *La Banda Municipal de Betanzos en el siglo XIX*. Separata do *Anuario Brigantino*. Betanzos, Lugami.
- CUNS LOUSA, Xulio e VEIGA FERREIRA, Xosé M^a (2006): *Orquestas populares das Mariñas*. Betanzos, Lugami.
- DOPICO VALE, Julia (2003): «La obra compositiva de Pepito Arriola». *Ferrol Análisis*, Revista de Pensamiento y Cultura, nº 18, pp. 77-86.
- DOPICO VALE, Julia (2003): «Pepito Arriola, un músico de su generación». *Ferrol Análisis*, Revista de Pensamiento y Cultura, nº 18, pp. 59-68.
- ERIAS MARTÍNEZ, Alfredo y VEIGA FERREIRA, José María (2004): «Francisco Javier Martínez Santiso: 'inteligente de obras' e artista». *Anuario Brigantino*, nº 27, pp. 387-426.
- LÓPEZ CALO, José (1988): *La música en Galicia*. Barcelona, Ediciones Nauta.
- MARCO, Tomás (2002): *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid, Fundación Autor.
- MARCO, Tomás (2002): *Historia de la música Española: El siglo XX*. Madrid, Alianza, Vol. VI.
- MARTÍNEZ SANTISO, Manuel [1892]. *Historia de la Ciudad de Betanzos*. Facsímil a cargo de Alfredo Erias. A Coruña, Editorial Diputación Provincial, 1987.
- MUNETA MARTÍNEZ DE MORETÍN, Jesús María (1984): *Catálogo del archivo de música de la catedral de Albarracín*. Teruel.
- NÚÑEZ-VARELA Y LENDOIRO, José Raimundo (2016): «Betanzos siglo XVIII. El zanfonomero Espantoso». <http://www.cronistadebetanzos.com/betanzos-siglo-xviii-el-zanfonomero-espantoso/>.
- NÚÑEZ-VARELA Y LENDOIRO, José Raimundo y RIBADULLA PORTA, José Enrique (1984): *Historia Documentada de Betanzos de los Caballeros*. Vol. I y II. A Coruña, Fundación Caixa Galicia.
- PIÑEIRO BLANCA, Joaquín (2004): «La música como elemento de análisis histórico: la historia actual», *Historia Actual Online*, nº 5, pp. 155-169.
- RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, Luis Enrique (1991): «La universidad de Salamanca: evolución y declive de un modelo clásico». *Studia Historica: Historia Moderna*, IX, pp. 9-21.
- SALDONI, Baltasar (1868-1881): *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, Imprenta de Antonio Pérez Dubrull.
- TÉLLEZ CÁMARA, Pedro (2015): *Vida, obra, actividad musical y recepción de Pepito Arriola a través de la prensa (1899-1919)*. Madrid, Universidad Complutense.
- TORNER, Eduardo M. y BAL Y GAY, Jesús (1973): *Cancionero Gallego*. Vol I y II. Madrid, Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- TORNER, Eduardo M. y BAL Y GAY, Jesús (2007): *Cancionero Gallego*. Vol I y II. Estudio crítico de Carlos Villanueva. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- TRILLÓ, Joám [ed.] (2010): *Pepito Arriola. Obra musical*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 10 Volúmenes.
- VALES VILLAMARÍN, Francisco (1981): *La Cofradía Gremial de los Zapateros*. A Coruña, Gráficas Magoyo.
- VALES VILLAMARÍN, Francisco (1996): «Representaciones de gaiteiros en monumentos brigantinos». *Anuario Brigantino*, nº 19, pp. 245-247.
- VARELA SILVARI, José María (1874): *Galería Biográfica de músicos gallegos*. Coruña. Imprenta de Vicente Abad.