

**CASTELAO, PINTOR SINFÓNICO:
MUÑEIRAS Y PANDEIRADAS EN
*OS VELLO NON DEBEN DE NAMORARSE***

Rafael BONILLA CEREZO

Universidad de Córdoba

Los oradores y los músicos persiguen un mismo ideal¹ cuando salen a escena: subyugar los corazones, calmar o excitar los sentidos, inducir emociones en los oyentes. Castelao lo sabía muy bien; casi me atrevería a decir que nació predestinado para ello. En su condición de humanista moderno, el autor de Rianxo muestra una acuciante necesidad de comunicarse, de exhibir el rico mundo interior que albergaba, y utilizará con destreza los medios que mejor le pueden ayudar a plasmarlo²: dibujo, novela, cuento, caricatura.

¹ El ornato en el discurso, *in uerbis singulis aut coniunctis*, proviene en primer lugar de una adecuada elección de los términos: hay palabras por naturaleza simples, otras más grandes, otras más livianas, otras más claras, otras menos consonantes. Según Luis Albuquerque (1995: 152), «la relación entre estos efectos naturales (se supone, de tipo fonético) y los distintos estilos o finalidades expresivas es el objeto de esta actividad de ‘adorno’». «En el tratado *De arte rethorica* de Cipriano Suárez se resumen con nitidez las características de la *actio*: ‘La iracundia postula un tipo de voz agudo, incitador, con altibajos; la commiseración y la tristeza otro flexible, pleno, interrumpido, de voz débil; el miedo otro encogido, dubitativo y deprimido’...» (Albuquerque, 1995: 184). Como se puede observar, la mayoría de los adjetivos aluden a términos musicales lo que confirma la hipótesis de mi artículo: la oratoria es el arte más vinculado a la música. En este sentido, la *Institutio oratoria* (95 d. C.) de Quintiliano parece haber sido la primera obra que trazó una analogía explícita entre música y retórica, al describir el poder de excitación que tienen los instrumentos de música marcial y el alivio que supone el canto para los esclavos de las galeras. Consciente de su poder de redención, Castelao fue capaz de elaborar todo un sistema semiótico y emotivo a través de las composiciones incluidas en *Os vellos*. Me propongo descodificar el entramado musical de cada una de las muñeiras con el objeto de definir su funcionalidad dentro del texto. Todas las partituras han sido compuestas siguiendo las indicaciones del autor de Rianxo en las acotaciones de su farsa. Espero mostrar una propuesta novedosa de su talento melismático.

² Bautista Álvarez (1970: 18-23) ha recogido la opinión, ampliamente constatada, de considerar a Castelao como un auténtico hombre del Renacimiento por la multiplicidad de las formas en que se manifiesta su quehacer intelectual: pintor, dibujante, escritor, político. El carácter polifacético de su actividad cultural le libera un poco de la limitación enajenante del profesionalismo y hace aflorar en ella variadas dimensiones de su rica personalidad.

Su carácter poliédrico³ despertó la atención de las Musas a una temprana edad. Fascinado por la línea y el color, el ballet y la pantomima, el *Maestro* se entrega a una oscura relación con el paisaje histórico de su tierra. Pero no se va a limitar a la narración escrita de esta comunión panteísta; imaginará máscaras, telones, colores y sonidos⁴ que intentan traducir su enraizamiento gallego «en una corporeidad estética de orden metaliterario» (Monleón, 1970: 33).

Cada una de estas esferas ha sido estudiada por críticos de probado prestigio. Sin embargo, todavía sorprende la escasa repercusión de su teoría musical. Asumidas las bondades del pincel desde los más peregrinos enfoques, escucharemos ahora la armonía de su plectro. No hacerlo nos convertiría en uno de aquellos ciegos⁵ que pueblan las páginas de *Meus compañeiros*. Me pongo pues el hábito luisiano para *menear* mi humilde oda; en ella, la guitarra cordobesa llora con la *saudade* céltica de la gaita⁶.

Cuando el joven artista llega a Santiago para estudiar medicina, lleva consigo el don de la expresión que, innato, cuenta como aliados con una gran capacidad perceptiva⁷ y un estimable talento melódico. Las redes de Euterpe tejieron una danza que Castelao ya nunca abandonaría. Por tanto, no debemos buscar los escarceos

³ Pancho Tristán (2000: 46-47) insiste en su carácter prismático, multidisciplinar. Castelao era mucho más que un influyente y admirado ideólogo y un diputado republicano en el exilio. Para el pintor y diseñador gallego Luis Seoane su genialidad como dibujante estaba fuera de toda duda. Valle-Inclán le pidió que hiciese los decorados para el estreno en Madrid de *Divinas Palabras*, redactó *Sempre en Galiza*, auténtica «Biblia de la galleguidad», las originales *Cousas*, la magnífica *Os dous da sempre*. Todo ello como pórtico de la mejor pieza dramática nunca escrita en Galicia: *Os vellos non deben de namorarse*.

⁴ Según Eduardo Gutiérrez (1976: 23-24), «a apelación inteleitual ao probro, á xenté, a percura desa tan anceiada estética popular a traveso do teatro, da canción, da novela, da pintura, etc., ten o seu roteiro sinalado na obra de Castelao».

⁵ A juicio de Eva Llorens (1975: 75), Castelao, además de ser influido por el Expresionismo y las ideas estéticas del creador del esperpento, va a influir en su obra. La relación entre ambos creadores no se ha estudiado todavía con la atención que merece. «Incluso en un tema como el de los ciegos, común a ambos artistas, la crítica no se ha fijado en la íntima trabazón entre ellos» (p. 75). Los dibujos de *Meus compañeiros* resaltan la cuencas orbitales, vacías, casi muertas. Las líneas cortas, en pequeños zig-zags, inciden en los sombreros, en las caras y en las manos que tañen violines —de nuevo la música—, conformando una técnica que Castelao iniciará en las estampas de guerra.

⁶ En su célebre conferencia «Humorismo. Dibujo humorístico. Caricatura» declara: «Yo no tengo nada que ver con los llamados humoristas españoles, que, por lo visto, solamente son los de Madrid. La guitarra es española, la gaita es gallega. Yo soy gallego como la gaita». Cf. Alfonso Rodríguez Castelao (2001: 15). Empleo el texto más reciente de este curioso relato. Como antesala del mismo, Hernández Sola incluye la citada conferencia. En ella se hallan algunas de sus aportaciones sobre la notación musical.

⁷ F. Martínez Vilanova (1986: 81-84) ha señalado que cuando llega a Santiago como estudiante su capacidad perceptiva le hace «captar os rasgos máis minuciosos e a facultade de significalos, quer dicer, transcrebelos á linguaxe gráfica. Será na capital galega cando se esixa parámetros máis amplos, acentuando os exercicios do natural paseando diante do seu ollo certoiro o máis variado do espectro social da vila; labregos que acuden a Compostela, esmolantes, señoritos, estudantes e ociosos» (p. 81). Pero todo ello sucedió en la época de «parámetros máis amplos». Nunca perdamos de vista que sus primeros años fueron sobre todo musicales.

iniciales en los misterios del cromatismo⁸. La pintura tradicional declinaba, los ropajes de seda parecían apolillados. Ante esta situación, su pupila no iba a tardar en descubrir la herencia de aquel cadáver: la *pintura pura* y la caricatura. En aquellas hijas póstumas encontró un alto valor musical, una flor desconocida hasta entonces.

El colofón de la célebre conferencia «Humorismo. Dibujo humorístico. Caricatura» (Pontevedra, 1920) sepulta las dudas sobre la mirada pictórica que imprimió a nuestras muñeiras, paralela al valor sinfónico de bocetos y figurines⁹:

Aquella proporción de Guillaume Apollinaire:

Pintura tradicional Literatura

Pintura pura Música

Quizá pueda convertirse en esta otra:

Caricatura Literatura

Pintura pura Música

(Rodríguez Castelao, 2001: 31-32).

⁸ «Cuando mi alma padecía de sarampión y no pensaba más que en salir de tuno tocando la guitarra por las calles, hice los primeros dibujos para americanos». Cf. Castelao (2001: 19). Se refiere a los dibujos que publicó en 1909 en *Vida gallega*, «carantoñas porcas» de las que renegaría en su época de madurez. Como sostiene Siro López (1986: 19-26), la etapa de consolidación suele fijarse en torno a 1916, año en que cumple la treintena e ingresa en *As irmandades de fala*. En los primeros años de estudios (1903-1904) Castelao tan sólo era un frívolo que, según Marino Dónega (1975: 137-146), «soio sona coa zarzuela e coa Porta do Sol de Madrid» (p. 139). Siro López, en una entrevista que le realizó Beatriz Abelairas (2000: 80) sobre la figura del autor de *Retrincos*, afirma: «hasta ese momento escribía y dibujaba sólo para divertirse, pero entonces se da cuenta de que ha de asumir responsabilidades». Este hecho no debe oscurecer su producción inicial. De hecho, en algunos de estos diseños –muy influidos por los grabadores japoneses– el polifacético crítico ha descubierto «verdadeiras xoias da arte universal». Cf. Siro López (1973: 50-51).

⁹ Me refiero a las doce láminas, de 1939, sobre los negros de Cuba y los Estados Unidos, países en los que vivió durante dos años: de julio de 1938 al mismo mes de 1940. Estos dibujos, lejos de ser producto de una visión libresca o imaginativa del mundo negro, son consecuencia de un contacto directo y apasionado con su cultura. Destacan por dos motivos fundamentales: la influencia que la música sudamericana tendrá en una de las coplas de *Os vellos*, lo que permite un mayor ámbito geográfico de representación y da cuenta de la agudez y los trazos musicales que otorgó a sus negros. Xesús Alonso Montero (1975: 5) ha destacado que «nuestro artista no dibuja negros encadenados ni negros rebeldes: dibuja, generalmente, negros que danzan, negros captados en momentos radicales de su comportamiento vital y cultural. En alguna lámina hay músicos o danzantes con la tristeza propia de quienes expresan su condición étnica en un ámbito hostil». Dónega (1975: 146) estima que en estas estampas las líneas se descoyuntan siguiendo los ritmos de las danzas afrocubanas: «E tamen unha línea danzarina, de ondulacións rítmicas, movéndose no claroescuro». Xavier Costa Clavell (1986: 56-60) apunta que «es preciso no sólo ser un gran dibujante, sino tener también una sutil sensibilidad y poseer agudas dotes de penetración psicológica y de observación sociológica». ¿No querrá decir en el fondo que también es necesario ser un buen músico? Intentaré demostrar cómo los vestidos de las rapazas protagonistas están determinados por el ropaje característico de las muñeiras.

No es preciso acudir a los teoremas de Euler para solucionar este sencillo silogismo. Si *Os vellos* era una obra «maxinada por un pintor e non por un literato» (Rodríguez Castelao, 2000a: 111) y la pintura se transforma en imagen reflejada del pentagrama, ¿por qué no aceptar que la farsa es también un inspirado texto musical? Más aún, ¿no existe una relación de hermandad entre las cantigas del drama y los trazos *gryllistas*¹⁰ de sus criaturas? Declarar lo contrario equivale a admitir que el autor «non consintía ningunha alteración na fisonomía dos persoaxes e no coorido das esceas», pero carecía del mismo celo cuando de la música se trataba.

Ignoro si Castelao adoptó el aserto de Dubos, según el cual «los sonidos son los signos de la pasión instituidos por la naturaleza mientras que las palabras que integran la letra son signos arbitrarios» (Neubauer, 1992: 200-201). Para expresarlo en unos términos menos abstractos, diremos que los sonidos irradian signos naturales porque son entendidos universalmente, expresiones inmediatas de agitaciones en el alma, mientras que el significado de los fonemas se define por convención. En otras palabras, Castelao se entregó a un minucioso trabajo semiótico mucho antes de que Kowzan¹¹ construyera su ya clásica teoría del teatro. Y lo hizo porque intuyó que la fuerza de *Os vellos* no reside tanto en la trama cuanto en los mensajes no verbales¹². Por esta razón, el pueblo gallego se lee a sí mismo en escena pero sobre todo «se oye de manera crítica» (Piernavieja, 2001: 6). Cada cosa se convirtió en un símbolo¹³, en algo

¹⁰ Marino Dónega (1975: 137) indica que el propio Castelao dijo: «o arte é un, e a literatura, como a música e a pintura galega non poden ser máis que xeitos de expresión duna mesma baleza: a da nosa terra». El *Gryllismo* es resultado de una pintura grotesca dibujada por un pintor del tiempo de Apeles. Llamó a dicha figura *gryllus* y la palabra se divulgó de tal manera que se hizo extensiva a todas las composiciones ridículas. Castelao se enorgullece de haber bautizado a este nuevo arte. Cf. Rodríguez Castelao (2001: 24).

¹¹ Tadeus Kowzan (1997). *El signo y el teatro*. Madrid: Arco / Libros.

¹² Luis Seoane (1975: 116-117) opina que su análisis de la obra descansa sobre la influencia de la pintura y los ballets rusos porque Castelao «matinaba un teatro galego onde os recursos folklóricos se mesturasen ós literarios, e que tivesen na súa parte plástica o valor que tivo a color no ballet ruso. Refiríuse a Bakst, a Benois, a Larionov, a Gontcharova». Alejandro Casona (1986: 86-88) recuerda que el público que asistió a su estreno en Buenos Aires no acudió a la Sala del Mayo «con el ánimo preparado para la cabriola inteligente de esta farsa. Se encontró sorprendido ante una obra pictórica, donde la acción y la palabra ceden su puesto primordial a los elementos plásticos, hilos maestros del drama. Castelao, invirtiendo el orden tradicional de los valores, pasa el colorido a primer plano y releva la palabra a un puesto segundón, de puro valor informativo».

¹³ Según Siro López (1986b), «cada cousa era un símbolo, que vale o que suxire, polas ideas e sentimentos que fai nacer no espírito, pola significación alle a ela mesma, que tan para nós. Tal e a orixe psicológica de toda arte simbolista, e Castelao definíase entón como «simbolista».

cotidiano que los espectadores perciben por la vista, la tactilidad, el diseño. La partitura, como es natural, no quedaría relegada a segundo plano¹⁴.

En su talante de «peregrino medieval» (Francés, 1918)¹⁵, el espíritu inquieto del dramaturgo sintonizó —sin darse cuenta— con la interpretación de las notas del *Etymologiarum*. Este texto, imprescindible para filólogos y melómanos, demuestra que la explicación retórica de la melodía no desapareció durante la Edad Media, pese a que las dos pertenecían a categorías distintas dentro del sistema de las artes liberales. Ciertamente es que la música popular gallega fue creada en un contexto sociológico muy distinto del actual. El pueblo empleó la armonía como el mejor modo de expresarse en cada circunstancia; se manifestó, mejor que ningún otro, con un tono muy definido y autóctono en el que la variedad de la composición está determinada «según la época y labor durante el año» (Foxo, 1986: 45)¹⁶. Aquí reside la clave para descifrar la mixtura plástica de Castelao y su genuina fusión de *muñeiras* y *pandeiradas*.

No tardará demasiado el de Rianxo en dar entrada a la tímida Euterpe. Así, la segunda escena del primer acto finaliza con una acotación que anuncia el estilo de la copla¹⁷:

(O boticario asubía unha cantiga de estudantes, acompañándose con guitarra. Neste intre xurden detrás do mostrador, un a un, varios persoaxes idénticos a él. Tratase de revivir aquela serenata

¹⁴ La presencia de la música en sus cuentos y en el famoso *Diario 1921* es constante. De hecho, Xosé Filgueira Valverde (1977: 11) define los distintos apartados del texto como «sendos *allegros*, *andante* y *scherzo*».

¹⁵ En el número 13 de *Nos*, agosto de 1922, pp. 19-20, podemos leer que Castelao es «un primitivo, un medievalista, con toda la gracia y el espiritualismo y el rusticismo popular, sano y puro, de las almas prerrenacentistas». Cf. Rodríguez Castelao (2001: 12).

¹⁶ Según Luis Díaz Viana (1993: 13), «allí donde las melodías campesinas no se conserven más que en la memoria de unos pocos, sin ningún lazo con la vida de la sociedad, la información musical no se verá afectada. Allí donde, por el contrario, estas melodías viven realmente, nazcan y se transformen íntimamente ligadas a la evolución de la colectividad que las sustenta, la realidad musical permanecerá impenetrable si no se tiene un conocimiento de la realidad social». Ésta es la mejor plasmación de la idea de Castelao: plasmar la tradición musical por medio del profundo conocimiento de los habitantes de su tierra ya sea a través del trazo de *Cousas* o de las *muñeiras* de *Os vellos*.

¹⁷ Esta cantiga cuenta con una larga tradición en Galicia. Es más, ha sido musicada con magníficos resultados por el gaitero Carlos Núñez en su disco *A irmandade das estrelas*, BMG Ariola, 1996. La elección de esta tonada obedece, en mi opinión, a la particular estructura de la misma. El esquema métrico coincide con los gustos creativos del autor de Rianxo, tal como intentaré demostrar en mi análisis. También —y esto es lo fundamental— propongo una nueva versión de las distintas melodías de acuerdo con la teoría del genial caricaturista. La partitura siguen mi argumentación y son el resultado del talento de mi amigo Javier Infantes Castro. A él, por su entusiasmo y generosidad, está dedicado el presente artículo.

que o vello estudante relembra. O boticario multiplicase para formar un coro que rompe a cantar a vella cantiga¹⁸).

CORO DE BOTICARIOS:

Están as nubes chorando

por un amor que morréu

están as rúas molladas

de tanto como chovéu.

Lela, Lela,

Leliña. Por quien eu morro.

Quero mirarme

nas meniñas dos teus ollos.

Non me deixes

e ten compasión de mín

sin tí non podo

sin tí non podo vivir.

Dame alento cas túas palabras

dame celme do teu corazón

dame lume cas tuas miradas

dame vida co teu duce amor (Os vellos, 2000a: 22).

Esta *cántiga sinxela*¹⁹ no se puede desligar de su didascalia pues —juntas— alumbran una *analepsis* que determina el desarrollo de la historia. Por medio de la ingenua tonada, Castelao une pasado y presente de Saturio en un *cronotopo bajtiniano*²⁰. Ya no se trata de aquellos cándidos pastores que habitaban un «no tiempo»

¹⁸ Antes de realizar los decorados para la Sociedad Polifónica de Pontevedra, Castelao intentó la creación de un «Teatro de Arte». Iglesias Vilarelle formó una Sociedad Coral que tuvo como director a Blanco Porto. Lousada Diéguez desempeñó el cargo de presidente. Xosé Filgueira Valverde (1975: 41-50) recoge algunas de las escenas que Castelao exponía en las conversaciones con los amigos para el desarrollo de este teatro. El punto número cuatro alude a la «Serenata de catro galans a unha dona». Al parecer, le fue sugerida por el «quatuor comique» de una acuarela de Remisoff. La Polifónica logró conseguir la partitura de Borodine y pidió una transcripción fonética a un antiguo amigo ruso. Castelao pintó la decoración y se cantó a telón corrido, pero no salieron los cuatro cantores que tenía escogidos. Pienso que quizás en este pasaje de *Os vellos* Castelao pudo culminar su proyecto inicial. También es interesante subrayar que la música vino precedida en esta ocasión por la acuarela.

¹⁹ Carmen Caneda (*Grial*: 339-342) otorga este calificativo a la composición. Aludo a esta denominación porque en su acertado ensayo sobre la farsa cita también la música. Cuando lo hace la califica con un marbete que pretendo desarrollar aquí: la *cántiga* es «*sinxela*» pero con ciertos reparos.

²⁰ Estimo que toda la terminología expuesta por Mikjail Bajtín (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, es aplicable a la pieza de Castelao. Sobre todo aquellos rasgos que atañen a la noción de *cronotopo* en la figura de los tres viejos protagonistas y su transición desde la juventud a la ancianidad (casi imperceptible en los tres casos). Estoy a favor de la interdiscursividad genérica en la crítica literaria lo que favorecería una mejor comprensión de textos de tan difícil catalogación como el que nos ocupa. Para estudiar la teoría bajtiniana es de obligada referencia el libro de José Romera

y «un no lugar» de resonancias arcádicas. Sin embargo, algo de ellos subyace en la figura del anciano: toda su peripecia vital está envuelta en un haloacrónico porque no hay diferencia entre los antojos escolares y el retiro senil. Partiendo de la *analepsis* hemos alcanzado la *ucronía*.

Don Saturio evoca las canciones que los jóvenes estudiantes dedican a sus amadas y que, probablemente, él también cantó. El espectador asiste así al contraste entre la tradición de la letra, que evoca la mocedad pasional, y el patetismo de un *vello vedreiro* que solicita los favores de la muchacha. Si atendemos a su estructura, la cantiga muestra una característica muy marcada en la producción poético-musical del escritor: la combinación de metros y rimas. Comienza con una copla asonante a la que sigue una estrofa donde el pie quebrado se da la mano con el octosílabo. Esta última actúa como antesala de otra estructura «octosílabo-tetrasílabo» que recordaría a la manriqueña si no fuera por el anómalo pentasílabo del tercer verso. ¿Anómalo o simétrico?²¹ El estudio de la segunda estrofa disipa cualquier duda sobre la *simplicidad* compositiva del género: los metros concluyen con un extraño serventesio eneasilábico²² —verso escasamente empleado en nuestra lírica— que la vincula al ritmo de gaita gallega.

Castillo, Mario García-Page y Francisco Rodríguez Carbajo (eds.) (1995), *Bajtín y la literatura. Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral (4-6 julio de 1994)*. Madrid: Visor Libros.

²¹ Carmen Caneda (*Grial*: 339) ha subrayado el paralelismo de todos los elementos del texto por pequeños que puedan ser: «o deseño da obra é dun esquematismo lineal; a composición é simétrica, cáseque sempre paralelística e por contraste na distribución da materia literaria, ideolóxica e conceptual» Ésta es una idea ya esbozada por M. Rabanal Álvarez (1959) en relación a los espacios dramáticos y la caracterización de los actantes.

²² Numerosos testimonios del eneasilabo se registran en el siglo XV, sobre todo en poesías cantadas de carácter popular, aparte de la accidental y dispersa presencia de este metro como complemento del octosílabo fluctuante. Como se puede apreciar la elección de este verso estaba muy condicionada por la música. En el *Cancionero de Baena* se hallan cinco poesías eneasilabas, compuestas en el gallego convencional que aún empleaban en este tiempo de vez en cuando algunos poetas castellanos. Una composición del bachiller aragonés Pedro de Santa Fe, *Cancionero de Palacio*, núm. 103, escrita en castellano con visibles rasgos dialectales, consta de tres estrofas eneasilabas precedidas de una quintilla octosílabo con el quinto verso quebrado y seguidas de otra quintilla análoga como tornada. Cf. Tomás Navarro Tomás (1995: 157). Fijémonos bien en esta última estructura descrita por Navarro Tomás y su relación con Castelao: coinciden en los versos de pie quebrado, la quintilla octosilábica ha sido sustituida por la copla de ocho versos y la presencia de los eneasilabos sirve de colofón al texto en lugar de encabezarlo. Sin embargo, las dos primeras coplas guardan entre sí una relación de «tornata» muy semejante a la de las quintillas. Como se puede observar, las coincidencias son notables y anuncian la conexión de Castelao con distintas tradiciones estróficas (cultas y populares). Además, no duda en escoger el «eneasilabo iriartino», que acentúa la tercera y, frecuentemente, la sexta sílaba (Cf. José Domínguez Caparrós, 1993: 149) como medio para otorgar a su copla y, más aún, a la vida de aturio un cierto carácter fabulístico. Nada es casual en manos del autor de *Cousas*.

Su origen fronterizo, a mitad de camino entre el arte mayor y el menor, sedujo al joven artista, quien en su prosa de *Retrincos*²³ alcanza la perfección melódica en el cultivo de las nueve sílabas. ¿Cómo iba a prescindir de esta tradición en la farsa? El *Maestro* funde manriqueñas, eneasílabos, lo culto y lo popular²⁴, sobre la base de paralelismos sintácticos y musicales.

La melancolía del texto, el refugio en el paraíso perdido de la adolescencia, exige una adecuada plasmación en la partitura. Con independencia de la acertada versión de Carlos Núñez, y más allá de las hipotiposis, la tristeza puede ser subrayada a través del *passus duriusculus*, es decir, el descenso de segundas menores al comienzo de cada una de las estrofas, recurso que Castelao tal vez observara en el teatro oriental²⁵. Por último, habría que destacar un elemento muy significativo: la instrumentación se limita a un «acompañamiento con guitarra». Fijémonos en que el sustantivo se encuentra aislado, sin ninguna matización conceptual. Parece apropiado el empleo de la «guitarra inglesa», como la llaman los santiagueses para diferenciarla de la flamenca. De este modo, el director de escena conseguirá realzar por la vía ocular, y sobre todo auditiva, las esencias profundamente gallegas de su teatro:

²³ Manuel Rabanal Álvarez (1959: 7) ha observado que «la prosa gallega más melódica de Castelao es la de *Retrincos*. Veces hay que suena a verso, al menos a labor rítmica, a intervalos. Tengo anotados buenos pasajes en los que se mantiene un claro y continuo ritmo del llamado «de gaita gallega».

²⁴ Ricardo Carballo Calero (1975: 15-20) escribe que esta obra es una «peza de literatura culta que non pode poseer un esquematismo tan acusado como un testo tradicional, ou unha obra pertencente a un xénero infraliterario. [...] Endebén, a peza de Castelao, mais que non sexa unha obra de orixe popular, utiliza elementos da arte popular, imita conscientemente os procedimentos da arte popular». Desde esta perspectiva de fusión hay que entender nuestra propuesta musical y las construcciones métricas del propio Castelao.

²⁵ Podríamos preguntarnos la razón de esta presencia constante de la música alrededor de *Os vellos*. En V.V. A. A. (1977: 103-104) leemos: «las grandes compañías dramáticas de teatro oriental [que influyó notablemente en Castelao a través del *No*] conducen al auditorio al pensamiento de unas fuerzas interiores que pueden ser liberadoras para el hombre, empleando el rito, la danza, la música, y, en realidad, todo lo que arranca de las fuerzas de la Naturaleza, de la relación de estas fuerzas con la vida y la muerte del hombre. Por medio de cualquier signo dramático que arranque de la tierra, el actor y el espectador se encuentran hermanados, tienden a una unión purificadora, a una libertad apetecible que conduzca a la paz de la existencia humana».

1
Es-tán as nai-beis cho-rai-do por un a-mor que mo-rreu... es-tán as rú-as mo-lis-das de

8
tan-to co-mo cho-véu. Le-la, le-la, Le-li-ta. Por que-n eu mo-rro. Que-ro ni-mar-

16
me nas me-ti-nas das doas o-flor. Non me doi-mos e tan-com-pañón de mis sin ti non po-do sin

24
si non po-do vi-vir. Da-me len-to cas tuas p-las bras da-me cel-me do teu co-ra-zón

31
da-me lu-xe cas tuas mi-ras das da-me vi-da co teu do-ur-a-mor. Es-tán as nai-beis cho-rai-do por

38
un a-mor que mo-rreu... es-tán as rú-as mo-lis-das de tan-to co-mo cho-véu.

El acto primero finaliza con el entierro de Don Saturio, momento en que, entre el amargo sollozo de las hermanas, «unha banda de música rompe a tocar unha marcha fúnebre e pasan los ciriales e la cruz parroquial sobrepasando o valado»:

IRMÁN 1ª: ¡E levas música, pobre morreches solteiro!

IRMÁN 2ª: ¡E levas música como os anxeliños!

IRMÁN 3ª: ¡E levas música porque xa estás no ceo!

IRMÁN 4ª: ¡E levas música, porque tamen tí eras músico!

(*Os vellos*, 2000a: 46).

El planto funerario, en sinfonía de dolor grotesco, está dominado por un ritmo alterno muy definido. Aunque cada intervención parezca autónoma, la estructura interna

permite construir una *estrofa* sobre la anáfora y el *coupling*²⁶. Subrayo el pasaje que alude explícitamente a lo musical porque, más allá de su valor poemático, se constituye como una alternativa al *passus duriusculus*. La notación privilegia el dolor de las hermanas lo que invalida la opción de las segundas menores. En este caso, sería más oportuno resaltar la expresión armónica de la *exclamatio*, esto es, el salto a una nota más aguda en cada una de las plegarias²⁷.

Mayor riqueza posee el tratamiento polifónico que da fin al acto II:

(Detrás da fiestra unha muñeira de pandeiros, cantada por mozos e mozas. Os espantallos érguense como xigantes, adiántanse a onde está Don Ramón morto e bailan a muñeira ao redor del)²⁸.

MUÑEIRA DE PANDEIROS:

Este pandeiro que toco

ten o pelexo enrugado

que llo saquéi a un castrón

que andaba no me tellado.

Este pandeiro que toco

²⁶ El «poema» comienza con un homenaje al *ubi sunt* y al *contemptus mundi* de estirpe medieval. Empleará en todo momento estructuras basadas en el binomio «anáfora + sintagma nominal»: «¡Alá se vai o noso capitán!». El «verso» se repite en cuatro ocasiones con la leve variante morfológica del sustantivo. La primera estrofa concluye con un canto unitario de las cuatro hermanas: «¡Ay, Saturio, Saturio, Saturio!». A continuación, y tras los versos que aluden a la música, encontramos un grupo de seis estrofas fácilmente perceptibles. Me limito a señalar el comienzo de cada una de ellas: «Morreu o estudante aventajado », «¡Quen che roubou a fala?», «¡E vaste sen dares unha queixa!», «¡Xa onte non falabas nin rías!», «¡Dille á morte que nos veña comer , almiña de Deus!», «¡Velaí vai a caixa dos nosos corazóns!». El proceso de «versificación fragmentaria», o prosificación de distintas tonadas populares, también se da en otros pasajes de la obra. Así, cuando Ramón solicita los besos de Micaela podemos leer: *DON RAMÓN.- Total un bico.*

MICAELA.- Pois... por algo se empeza, ¡que xa estou ben arrepentida do que fixen! ¡Ai, eso sí!

DON RAMÓN.- Pois hoxe veño por outro.

MICAELA.- ¡Vostede pensa que eu son unha calquera, don Ramonciño?

DON RAMÓN.- Se me dás outro bico, regáloche outra leira (Os vello, 2000: 67).

Si comparamos este pasaje con el texto de antiguas muñeiras apreciaremos curiosas semejanzas. Así la conocida *Muliñeira de Os Oscos* reza: «Ay Maruxiña, dame un biquiño/ pa demostrar que me teñes cariño/ y un abraziño dame tamén/ que apretadiños estase mu ben». O esta segunda versión: «Ai maruxiña por Dios dám' un bico/ tanto che Quero que xan non m'esplico/ vaite d'aí xa podes largar/ na vida do mundo volverm' a falar».

²⁷ Claudio Rodríguez Fer (1986: 34-38) considera que «la intensificación rítmica y gradacional de su estilo suele corresponderse, como en la poesía lírica, con los momentos en que se expresa mayor emotividad». La misma idea es aplicable al «cancionero» que aquí presentamos.

²⁸ Luis Seoane (1969: 45) ha señalado que esta danza se inspira en la danza bretona de los pastores. Una de las muñeiras más características de Galicia es la que se denomina precisamente *El espantallo*. Es una danza campesina, con música popular. El traje que se utiliza es típico de la comarca de Noya y pertenece al siglo XVIII. Se trata de una danza inspirada en un espantapájaros. En medio del baile el *espantallo* cobra vida para bailar con las mozas. Es en realidad un culto al sol, al agua por las buenas cosechas y el homenaje al espantapájaros que las protege. El traje del *espantallo* va cubierto de paja.

*ten o pelexo gastado
de tanto dalle que dalle
de tanto repenicalo.*

*Este pandeiro que toco
ten o pelexo virado,
cando se toco con xeito
bailan os demos no adro (Os vellos, 2000a: 73).*

Castelao señala que suena una *muñeira de panderos*, con seguridad el género más común del folklore celta. La división en coplas octosílabas facilita la identificación por parte de un público no versado en etnomusicología; quizá acudiera al compás de 6/8 que domina este tipo de bailes. Ahora bien, tanta sencillez resulta sospechosa y, al mismo tiempo, suscita interrogantes de cierto calado: ¿por qué no se decanta entre la *muñeira vieja*²⁹ y la *nueva* como esquema rítmico definitivo? En mi opinión, resultaría más coherente clasificarla como *vella*; el carácter tradicional favorece este estilo y, a la vez, nos permite emplear la segunda modalidad para la canción que cierra la obra.

Desde un punto de vista musicológico, la *muñeira vella* también se llama *pandereitada*, pues normalmente era acompañada por una pandereta³⁰. En esta danza no existen las tiranías métricas propias de la música culta; de ahí que la primera copla del ejemplo rime en consonante y las siguientes en asonante. Estos datos, junto con la indicación final de Castelao, confirman nuestra hipótesis:

²⁹ La *muñeira vella* es rápida, monótona, brusca, no posee un compás fijo y como medida básica tiene una pulsación rítmica indiferenciada que se divide en tres partes en la pandereta y dos en el canto. La letra está compuesta siempre por versos de ocho sílabas que son cantados silábicamente. Suelen aparecer dos esquemas rítmicos por verso: a) corcheas constantes o b) verso finalizado en negras. Las dos posibilidades pueden combinarse. De este modo quedarían dos esquemas rítmicos diferentes: a) con cesura fuerte después del 2º verso y b) alargando las notas finales del 1º, 2º y 4º versos, de tal modo que, en la práctica, la estrofa se reduce a dos versos de longitud normal y un verso de longitud doble. La libertad melódica y formal es muy grande. El cantante da a la *muñeira* su melodía definitiva en el momento de recitarla. Teniendo estos datos presentes he elaborado mi particular versión de estas composiciones. Para ampliar la información sobre la configuración melismática consúltese Schubart *et alii* (1984: 21-33).

³⁰ Antes de que se prodigara el hábito de bailar las *muñeiras* ante la gaita y tambor, existían los cánticos que acompañaban a cada variedad, cuya riqueza en su léxico e improvisación interpretativa ha caído en desuso ante la comodidad y mejor audición que proporcionaban los gaiteros. El acompañamiento rítmico más frecuente es por medio de *pandeiros*, panderos cuadrados, tambor, caja o redoblante y castañuelas. Cf. Emilio Peña Llera (1985: 67). Por esta razón, considero que Castelao pretende unir las dos tradiciones musicales que he señalado. Los movimientos sencillos de avance y retroceso de la *muñeira vella*, las pícaras vueltas de la mujer y ese aspecto juguetón que los bailadores le otorgan casa perfectamente con las figuras de Lela, Micaela y Pimpinela. Sin embargo, y como prueba de la constante innovación a la que somete el género, la rima de las letras de la *pandeirada* descansa siempre sobre una tercerilla que puede ser (abb) o (aba), esquema que no se verifica en el ejemplo que presento. Cf. Xosé Casal (1996: 42).

Convén que a muñeira sexa acompañada por timbales e que, en algunos treitos, non quede máis que un bruido rítmico (Os vellos, 2000a: 113).

La última didascalía apunta el gran hallazgo de la tonada, probablemente fortuito. La *muñeira vella* se define por su continuidad, mientras que la *común*, a diferencia de ésta, que normalmente es cantada, tiene carácter instrumental³¹. Por tanto, ha logrado sin pretenderlo la hibridación de dos tradiciones folklóricas establecidas. En cuanto al estilo, los paralelismos e isotopías dotan de ritmo binario a esta *danza goyesca*³². Los *espantallos* proyectan su negra sombra en torno a la muerte, al tiempo que todavía retumba cerca el pandero de la boda (Casona, 1986: 87). Su carácter jocosero los transforma en contrapunto de la «tragicómica disputa» entre Ramón y sus padres:

³¹ La *muñeira nueva* no tiene aspecto de tratarse de una música puramente popular, tanto por la complejidad de su compás y metro como por la misma melodía. Lo más probable es que proceda de alguna música culta pegadiza, popularizada y adaptada al modo del canto popular gallego arcaico. El nombre de *muñeira* se aplica a dos bailes distintos y es el único género del canto popular gallego donde no domina ni la métrica ni la cantidad de sílabas, sino el acento. En los demás géneros de música popular gallega domina el número de sílabas, y el acento de la melodía no coincide necesariamente con el pulso, careciendo de importancia la cantidad de sílabas. Normalmente resultan versos de cuatro pulsos básicos. Posee únicamente carácter instrumental. En nuestra composición procuramos seguir los esquemas canónicos si bien introducimos alguna licencia para dotar de mayor novedad al texto.

³² Ricardo Carballo Calero (1975: 24-32) ha postulado un coro cantando la *muñeira de panderos* que bailan los *espantallos*. Este coro no participa en la acción. En el lance tercero analizaré otro coro que, como el anterior, cierra el acto con su canto. Pero, a juicio de Carballo, hay que notar que esta vez «o contenido da letra fai referencia a acción e o Coro se produz como se fora o Mozo quen cantara» (p. 28). Cada uno de los actos termina con un planto o *muñeira*, perfectamente simétricos entre sí. En todos los casos podemos hablar de formas distintas de una liturgia fúnebre.

Detengámonos un instante en las coplas del novio de Pimpinela al comienzo del tercer acto:

*Se por probe me desprecias
eu non me asaño por eso
na feira todo se vende
cada cosa no seu precio (Os vellos, 2000a: 83).*

Castelao no proporciona ningún indicio sobre el ritmo y propiedades melódicas. Si asumimos el carácter local de la canción parece lógico optar por una *pandereitada*. De esta manera se distinguiría de la balada anterior y puede alcanzar una estructura en forma de *ostinato-infinito* que admite mayor improvisación. El compás más típico es 6/8 o 5/4.

Pero el autor aspira a despertar el asombro del oyente, a convertir su idiosincrasia *galega* en un sentimiento más universalista. La raíz autóctona del tema, más que notable, se halla matizada por dos hechos fundamentales: el exilio argentino³³, que lo pone en contacto con las tonadas criollas y mexicanas, y las exitosas representaciones de la obra en Hispanoamérica³⁴. En este punto del drama, el espectador ha tenido acceso a las más clásicas muñeiras; ¿por qué no ofrecer ahora una versión que recoja el espíritu

³³ Recibido apoteósicamente por la colectividad gallega del Río del Plata, los diez últimos años de la vida de Castelao resultan extraordinariamente fecundos en todos los terrenos: el político, el pictórico y el literario. Pronuncia discursos y conferencias, toma parte en debates, escribe prólogos, colabora activamente en las revistas de los emigrados gallegos en Argentina, preside el *Consello de Galiza*, participa en la sesión de las Cortes extraterritoriales celebrada en México en el mes de los Santos de 1945, es ministro en el exilio del Gobierno presidido por Giral... ¿Escuchó música? Por mi parte creo firmemente en su curiosidad por los ecos del son, la ranchera y el tango. Para más información consúltese Pilar Vázquez Cuesta (1986: 51-55).

³⁴ En Buenos Aires, el 14 de agosto de 1941, se estrenó, en el Teatro Mayo, *Os vellos non deben de namorarse*. El estreno constituyó un verdadero acontecimiento teatral en la capital del Plata. El gran actor gallego Fernando Iglesias, «Tacholas», gran animador de la vida teatral gallega en Buenos Aires, obtuvo uno de los mayores éxitos de su carrera. En Coruña, la piedra de toque del teatro gallego de la posguerra fue el montaje de la pieza de Álvaro Cunqueiro *Don Hamlet*, seguido de *Os vellos non deben de namorarse*. La primera se paseó por Galicia con cierta profusión, mientras que la segunda quedó reducida a una sesión única mayoritaria dentro de la temporada de festejos de la capital. Hubo que esperar al 25 de julio de 1961 para que la agrupación *Cantigas e Agarimos*, de Santiago de Compostela, dirigida por Rodolfo López Veiga, estrenara la obra en la plaza de la Quintana (Compostela). Este estreno constituyó tal vez el espectáculo teatral más importante que se produjo en Galicia en todos los tiempos. A esta representación acudieron más de quince mil espectadores. Cf. Manuel María (1970: 8-17). No cabe duda de que en los veinte años transcurridos entre ambos estrenos la obra se debió de enriquecer –si no con giros verbales– con algunas influencias escénicas y musicales de la sociedad bonaerense. Rafael de Membiela (1970: 30) ha estudiado una representación en Orense a cargo de la compañía *Las Burgas*. Opina que la obra, de principio a fin, es «una ironía caricaturesca con ese aire morriño y dulce que huele a »fume« de lascivia, del »vello que se namora de moza nova«.

de la canción sureña? Con este procedimiento, la música del *rapaz novo* ganaría en variedad y matices³⁵. Es un envite multiforme puesto al servicio de la farsa.

Esta conjetura, que pudiera resultar un tanto osada, se verifica gracias a una conocida *malagueña* compuesta por Agustín Lara. La letra, claro tributo a la figura de María Félix, fue escrita en la década de los treinta. Desconocemos la primera grabación pero su éxito fue clamoroso, casi instantáneo. Tanto es así que el plano más hermoso de *Enamorada* (1946), película de Emilio Fernández³⁶, está consagrado a la ya por entonces célebre canción:

*Si por pobre me desprecias
yo te concedo razón,
yo te concedo razón
si por pobre me desprecias.
Yo no te ofrezco riquezas
te ofrezco mi corazón,
te ofrezco mi corazón
a cambio de mi pobreza.*

Las semejanzas con el texto de Castelao, sumadas a la estructura de la ranchera –no olvidemos que la *malagueña* se compone de estrofas octosilábicas–, refuerzan mi

³⁵ Cuando Ricardo Salvat abordó su puesta en escena de *Os vellos* pensaba que dada su condición de no gallego debía plantearse la representación con un criterio más amplio y no tan galleguista, como acertadamente hizo –según tenía entendido– López Veiga. Ya he aludido a la célebre puesta en escena santiaguesa por lo que no me extenderé. Salvat intentará vincular la obra a una tradición ibérica más que a la propiamente gallega, si bien no dudó en acudir a Luis Seoane para reflejar plásticamente el tono gallego de la obra en ese intento de vincularla a la tradición realista, esperpéntica o no, de Iberia. Cf. Ricardo Salvat (1970: 24-26). Más allá de la aportación de Salvat el objetivo que me he propuesto en el estudio de la música es muy semejante, incluso más osado. Mi intención es vincular el texto no sólo a la tradición ibérica que, como ha señalado la crítica, se deja sentir con fuerza, sino también a la tradición hispanoamericana, más decisiva que las propias raíces peninsulares en la forma definitiva de *Os vellos*.

³⁶ La película es lo que los mejicanos llaman un «cinedrama». En ella se narra la historia de la fierecilla domada en el Teocali de Cholula, el amor entre el general José Juan Reyes (Pedro Armendáriz) y la rebelde Beatriz Peñafiel (María Félix). En la escena en que Reyes se declara, unos mariachis tocan la malagueña, casi coetánea de la más célebre composición de Agustín Lara: *María Bonita*. Recuerden que en 1945 Castelao era muy popular en Méjico por lo que se pudo empapar fácilmente de las tradiciones lugareñas. De hecho, en un reciente artículo he intentado demostrar la influencia de los corridos de Luis de Valdés sobre la estructura definitiva de *Os vellos*. Cf. Rafael Bonilla e Ignacio García (2001: en prensa). Bajo el título de «malagueña» presentó Manuel Machado en *Cante hondo*, 1916, una serie de cuartetos octosílabos de la ordinaria forma asonante. Cf. Tomás Navarro Tomás (1995: 458). Es posible por tanto una interpretación con aires aflamencados. La versatilidad musical que ofrecen las canciones del texto es poderosa y sugerente. La reciente publicación de la puesta en escena llevada a cabo por Manuel Areoso (2000), no hace sino confirmar algunas de mis intuiciones en este sentido. El director se ha basado en el vestuario del *film noir* y en actrices como Verónica Lake o Mary Astor, para elaborar los peinados y figurines de su representación.

exégesis. Por otra parte, el ritmo desgarrado de las coplas advierte otra nota de esta «declaración de amor»: la *anticipatio* del funesto matrimonio entre Pimpinela y el señor Fuco³⁷. Desde el mismo momento en que el *mozo* pronuncia su ardiente súplica descubrimos que el himeneo con el *vello* no se demorará:

MULLER 1ª: Pois desde te casaches con Pimpinela andas feito un mozo.

O VELLO: Pareceréi un mozo porque son feliz pero non tardaredes en ir detrás da miña caixa
(*Os vellos*, 2000a: 89).

Como correlato a la desesperación del muchacho destaca la canción satírica que consume el desigual enlace. Es interesante porque el personaje se desdobra a través del texto y revela sentimientos que Pimpinela no expresará hasta la sexta escena:

*Ela casouse con un vello
non sei qué estaba pensando
o vello, funga que funga,
toda a noite está fungando.
Dime casadiña nova
cómo che vai de casada,
o meu home está moi vello
non me sirve para nada.
Anque me vexas casada
non me perdas o cariño
que podo quedar viuda,
e mais casarme contigo* (*Os vellos*, 2000a: 94).

Castelao acude de nuevo a la *anticipatio* musical. Si antes señalábamos que las coplas presagian el matrimonio Pimpinela-Fuco, esta vez ofrecerán su espejo invertido:

³⁷ Todas y cada una de las coplas contienen lo que Imberty llama «latent meanings», es decir, un conjunto de connotaciones inducidas por la forma musical y su percepción que no aciertan –ni necesitan– ser verbalizadas. Todo esto constituye el *paratexto* de *Os vellos*, esto es, la relación que se establece entre las notas de la partitura y todo el discurso verbal que lo acompaña. Cf. Juan Miguel González Martínez (1999: 61-65). Como afirma Jean- Jacques Nattiez (1990: 235), «en cuanto a metalenguaje, el discurso musical no puede ser confundido con el objeto. Es importante considerarlo como una *forma simbólica casi autónoma*. Forma *simbólica* en cuanto que está dotada de una estructura propia, sujeta a diversas interpretaciones por parte de los lectores, y que es resultado de un trabajo, aquél que el estudioso, con su particular bagaje de conocimientos, psicología personal y adentramiento en la historia –al menos así lo procuro– intenta dilucidar». El mejor panorama sobre estos trabajos de semiosis musical lo ofrece José Luiz Martínez (2001: 178-192).

la viudez de Pimpinela y su casamiento con el mozo. Todo el acto, incluido el epílogo, responde a un perfecto mecanismo de relojería, a un diapasón sabiamente difuminado:

SEÑOR FUCO: ¡Pimpinela! ¡Pimpinela! ¡Sabede que se casóu con aquel rapaz que a rondaba!
(*Os vellos*, 2000a: 104).

El coro final y su postrero canto también esconden diversas interpretaciones. A juicio de Manuel Lourenzo, todo el arte popular gallego —acaso todo el arte popular— mantiene «el principio rítmico de la sucesión de iguales como imprescindible y mínima provocación»³⁸. Al hilo de este aserto no es ocioso recordar cuánto amaba Castelao el folklore y la danza tradicional³⁹. La Coral Polifónica de Pontevedra rememora esta afición que cristaliza en las escenas V y VI:

CORO

*Aquel amor que che tiña
era unha fror es murchouse*

³⁸ Manuel Lourenzo (1970: 26-27) juzga que «en teatro no fue fértil ni revolucionario». [...] »Su única obra es un tanteo casi desesperado –fijémonos en la composición y el montaje de las escenas, en la valoración de máscaras, tipos y situaciones– en busca de la forma». Disiento un tanto en lo que respecta al calificativo de «revolucionario» pues supo unir como pocos creadores del siglo XX una enorme variedad de técnicas y escuelas dramáticas para construir, en términos de Roland Barthes, una «gran máquina teatral». Coincido plenamente en lo que atañe al empleo del término referido al acervo popular y artístico. En «Castelao y el teatro», *Cuadernos para el Diálogo* (1975: 33-36), el mismo autor subraya que «todo el arte popular gallego mantiene el principio rítmico de la sucesión de iguales». Lo curioso es que alude a la *pandeirada* y la define del siguiente modo: «encuentro de dos frentes que nunca alcanzan a influirse, pues al tocarse giran». Los dos frentes vienen condicionados por la estructura bipartita de la música gallega. Cuando escuchamos las piezas percibimos que hay dos partes que corresponden en la danza al «punto» y el «picado». Estas partes se alternan y repiten en varias ocasiones. Cf. Luis Rodríguez Andrade (1980: 76).

³⁹ A pesar de esta popularidad no conviene olvidar que el acto de Pimpinela está inspirado en el Teatro do Morcego de Balieff. Dicho teatro «é dun gosto artístico tan alto, que samente as persoas cultivadas poden apreciá-lo. Así, o público está composto case totalmente por artistas, ou xentes que se interesan pola arte. Este teatro impresiona grandemente a Castelao, que pensa ensaiar en Galiza algo semellante» (Carballo Calero, 1980: 1-10). En otras palabras, la farsa popular bebe de las más profundas raíces de la cultura rusa, de un teatro que casi podríamos considerar elitista. Y es que *Os vellos*, pese a su sencillez aparente, es una obra que tiene mucha sabiduría y mucho poso teatral: las máscaras de la tragedia griega, a mi juicio fusionadas con la Comedia dell' Arte y el Expresionismo, los efectos cromáticos y, sobre todo, la incorporación a escena de canciones, método que va de Gil Vicente a Bertold Brecht pasando por las mojigangas y loas de nuestro teatro lopesco. Este gusto por privilegiar la música también pudo tomarlo de una serie de zarzuelas que *Foliadas e Cántigas*, de Pontevedra, puso en escena a principios de los años veinte. Me refiero a *O Pote*, de Fernández Gastañud. *Queixumes dos Pinos*, de Lavadores (Vigo) también aportó su labor del mismo modo. Por último destacaré el estreno en la Coruña de la zarzuela *Entre o deber e no querer*, de Galo Salinas, con música de Jesús González e Faustino del Río, y la subida a escena, en 1919, de la ópera *O mariscal*, de Cabanillas e Villar Ponte, con música del compositor coruñés Eduardo Rodríguez Losada. Con independencia de que Castelao llegara a contemplar alguno de estos espectáculos, el influjo del «género chico» sobre *Os vellos* parece más que probable. Cf. Leandro Carré (1975: 21-26).

*i agora, Pimpinelña
o meu amor acabóuse.
Tes chambras de rasa, panos e refaixos,
tes medias de seda, tes zapatos baixos⁴⁰;
pero xa non tes o que tanto valía
a mirada limpa que eu tanto quería.
Dispois do que me fixieches
xa non che teño afición
cantan outros paxariños
dentro de meu corazón.
Tes chambras de raso, panos e refaixos,
tes medias de seda, tes zapatos baixos;
pero xa non tes o que tanto valía
a mirada limpa que eu tanto quería (Os vellos, 2000a: 98-99).*

El gusto por la simetría y la estructura circular se ponen de manifiesto tanto en el parlamento inicial de Pimpinela como en la intervención del coro⁴¹. En consecuencia, no existe demasiada distancia entre prosa y verso en el ideal dramático de Castelao; es más, tiende a repetir conceptos muy semejantes usando simultánea e indistintamente los dos cauces expresivos⁴². Pero el orden de aparición no va a responder a esta alternancia estilística. En todos y cada uno de los ejemplos analizados la plasmación musical antecede a la realización dialogada. Es algo muy curioso pero nuestro autor piensa en espíritus y corcheas, tonos y semitonos, antes de verter sus ideas *a lo prosaico*:

⁴⁰ La descripción de la ropa de la muchacha y los distintos dibujos que Castelao distribuye a lo largo del texto demuestran que el vestuario también estaba condicionado por la música escogida. El traje típico de las chicas durante la muñeira consta de: blusa o camisa, falda, que suele ser roja, enagua o refajo, pololos, medias caladas, mandil de paño, chaleco de paño negro y zapatos negros o zuecos. Todos estos elementos aparecen en la tonada del coro, incluidos los «zapatos baixos».

⁴¹ Cuando elabora los decorados para la Polifónica de Pontevedra señala que el fondo del teatro «ten que sere pintado con anilinas para dar máis transparencia e logo metiendo moitas máis cores e con máis armoñía [nueva vinculación de lo pictórico con lo musical]». «Cada cara é un burato que ha levare o pano e por cada buraco asomará un corista. As caras dos coristas teñen de estar pintadas. Para un número de programa iste cuadro cun marco imitado estará sobor d'un fondo negro e logo pode aparecer un cego que, coa zanfona, bota coplas ao público; estas coplas teñen un estribillo que han cantare os perxonaxes do cadro. Tamén pode aparecer un acordeonista e iso no estará mal. O acordeonista séntase nun tallo diante do cadro para acompañar o que canten que han sere cousas alegres e de berrar moito. Os cantos do acordeón teñen que sere ises cantos dexenerados que conservan toda a gracia e a malicia da Terra. Boeno. Velaí queda e xa veremos alá». Cf. Xosé Filgueira (1975: 42-43). Las similitudes con el final de *Os vellos* son notables. Tanto es así que quizá la zafaña y el acordeón se dieran cita en el coro final.

⁴² En este último ejemplo la realización de verso y prosa es prácticamente simultánea pero no invalida el constructo teórico de Castelao. La prosa se adelanta unos instantes a la versificación con objeto de favorecer el espectacular final del coro.

PIMPINELA: ¡Tantos punos rameados, tantas chambras de seda, tantas cintas do pelo como teño! (...) ¡O meu corazón agrilloado! (*Os vellos*, 2000a: 97).

La música más apropiada para el coro vuelve a ser la *pandeirada*. De esta manera se cierra el esquema radial de la obra y respetamos la división bimembre y trimembre de los dodecasílabos. Morfológicamente —y de forma análoga a la métrica— sería aconsejable escoger un ritmo binario que alterne con el ternario mientras se combinan la zanfoña y el acordeón.

Aquí doy por concluida esta oda «de movimiento cierto y pasos desiguales». Hemos bailado al son de la *Danza macabra* de Saint Sæens, en medio de *espantallos* y novenas de difuntos, cantigas *a gorxa rachada* y música de pianolas *chocas*. Con el color y la sinfonía, el trazo y los silencios. El alma impetuosa de *Os vellos* agita el corazón humano con la pluma y el pincel, traspasando el aire todo, hasta llegar a la más alta esfera prendida del manto de Euterpe.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIBROS

ALBURQUERQUE, L. (1995). *El arte de hablar en público. Seis retóricas famosas*. Madrid: Visor.

BAJTIN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

CASAL, X. (1996). *Música folklórica galega*. Texto: Pedro Cano. A Coruña: Inespal Metal.

DÍAZ VIANA, L. (1993). *Música y culturas*. Madrid: Eudema.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1993). *Métrica española*. Madrid: Síntesis.

FOXO, J. L. (1986). *Os segredos da gaita*. La Coruña: División de Artes Gráficas de La Voz de Galicia.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, J. M. (1999). *El sentido de la obra musical y literaria*. Murcia: Universidad de Murcia.

KOWZAN, T. (1997). *El signo y el teatro*. Madrid: Arco / Libros.

- LLORENS, E. (1975). *Valle-Inclán y la plástica*. Madrid: Ínsula.
- NAVARRO TOMÁS, T. (1995). *Métrica española*. Barcelona: Labor.
- NATTIEZ, J. (1990). *Dalla semiologia alla musica*. Palermo: Sellerio editore.
- NEUBAUER, J. (1992). *La emancipación de la música*. Madrid: Visor.
- NÚÑEZ, C. (1996). *A irmandade das estrelas*. BMG Ariola. (CD).
- PEÑA LLERA, E. (1985). *Asturias (Catálogo general). Danzas y bailes*, vol. I, Asturias: Consejo de Comunidades Asturianas.
- RODRÍGUEZ CASTELAO, A. (2000). *Os vellos non deben de namorarse*, edición de Manuel F. Vieites. Vigo: Galaxia.
- (2000). *Os vellos non deben de namorarse*, puesta en escena de Manuel Areoso. Galicia: Publicación do IGAEM/ Xunta de Galicia.
- (2001). *Un ojo de vidro*, traducción de Miguel Hernández Sola. Madrid: Trama Editorial.
- ROMERA CASTILLO, J. *et alii* (1995). *Bajtín y la literatura. Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral (4-6 julio de 1994)*. Madrid (UNED): Visor Libros.
- SCHUBART, D. *et alii* (eds.) (1984). *Cancionero popular galego*, volume I: oficios el labores: melodías. A Coruña: Fundación «Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa».
- SEOANE, L. (1969). *Castelao artista*. Buenos Aires: Alborada.
- V.V. A.A. (1977). *Teatro español actual*. Madrid: Cátedra/Fundación Juan March.

ARTÍCULOS

- ABELAIRAS, B. (2000). «Entrevista a Siro López». *Qué leer*, abril, 80.
- ALONSO MONTERO, X. (1975). «Castelao y los negros». *Informaciones*, n.º 339, 9 de enero, 5
- ÁLVAREZ, B. (1970). «Aproximación a Castelao». *Primer Acto* 120, 18-23.
- BONILLA, R. e I. GARCÍA (2001). «Castelao, pintor y artesano: *Cousas* y *Os vellos non deben de namorarse* como fuentes de un crisol de tradiciones», *Actas del Congreso Internacional sobre Wenceslao Fernández Flórez*, celebrado en La Coruña los días 22 al 26 de octubre. En prensa.
-

- CANEDA, C. (s/f). «Unha nota de lectura: Os vellos non deben de namorarse». *Grial* 9. 33, 339-342.
- CARBALLO CALERO, R. (1975). «Esquema argumental de *Os vellos non deben de namorarse*». *Boletín de la Real Academia Gallega*, año LXVIII, vol. 32, n.º 357, 15-20.
- (1975). «Aspectos de *Os vellos non deben de namorrse*», *Grial* 13. 17, 24-32.
- (1980). «Sobre as fontes de *Os vellos non deben de namorarse*». *Grial* 18. 6, 1-10.
- CARRÉ, L. (1975). «Castelao no teatro galego». *Boletín de la Real Academia Galega*, año LXVIII, vol. 32, n.º 357, 21-26.
- CASONA, A. (1986). «Castelao, pintor y dramático». *Castelao, 1886-1950: Catálogo de la Exposición Itinerante*. Madrid: Ministerio de Cultura, 86-88.
- COSTA CLAVELL, X. (1986). «Aproximación a la obra artística y literaria de Castelao». *Anthropos, Revista de documentación científica de la cultura*. Barcelona: Anthropos, octubre, 56-60.
- DÓNEGA, M. (1975). «Castelao, artista gráfico». *Boletín de la Real Academia Gallega*, año LXVIII, vol. 32, n.º 357, 137-146.
- FIGUEIRA VALVERDE, X. (1975). «Castelao, escenógrafo». *Boletín de la Real Academia Gallega*, año LXVIII, vol. 32, n.º 357, 41-50.
- «O espírito relixioso de Castelao nas páxinas do seu diario». *Encrucillada* 5, 11.
- FRANCÉS, J. (1918). «Un gran dibujante gallego. Alfonso R. Castelao». *La Esfera*, año 5, n.º 249, 5 de octubre.
- GUTIÉRREZ, E. (1976). «Castelao i o teatro popular». *Homenaxe multinacional a Castelao*. Madrid: Akal, 23-24.
- LÓPEZ, S. (1973). «Castelao dibuxante». *El Ideal Gallego*, La Coruña, 50-51.
- (1986). «O artista e o humorista». *A nosa terra*, n.º 5/6, 19-26.
- (1986). «O humorismo macabro». *La Voz de Galicia*, n.º 30, jueves 30 de enero. La Coruña.
- LOURENZO, M. (1970). «Castelao ausente». *Primer Acto*, n.º 120, 26-27.
- (1975). «Castelao y el teatro». *Cuadernos para el Diálogo*, suplemento n.º 58, número dedicado a Castelao, 33-36.
- LUIZ MARTÍNEZ J. (2001). «Semiosis de la música: una teoría basada en Peirce». *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 10, 178-192.
- MARIA, M. (1970). «Noticia del teatro gallego». *Primer Acto*, n.º 120, 8-17.
-

- MARTÍNEZ VILANOVA, F. (1986). «As fontes artísticas en Castelao». *A nosa terra*, n.º 5/6, 81-84.
- MEMBIELA, R. (1970). «Desde Orense», «Teatro gallego en Galicia». *Primer Acto*, n.º 120, 30.
- MONLEÓN, J. (1970). «Ante *Os vellos non deben de namorarse*». *Primer Acto*, n.º 120, 33.
- PIERNAVIEJA, C. (2001). «Castelao, el padre de la Galicia contemporánea». *El Mundo*, «Aula, Lunes didáctico», 7 de mayo, 6.
- RABANAL ÁLVAREZ, M. (1959). «Un clásico gallego: Castelao». *Ínsula*, núms. 152-53, 7.
- RODRÍGUEZ ANDRADE L. (1980). «A música popular galega». En V.V. A.A. *Historia e futuro da música e a canción galegas*. A Coruña: Ruada, 76.
- RODRÍGUEZ FER, C. (1986). «Castelao como escritor». *Anthopos, Revista de documentación científica de la cultura*. Barcelona: Anthopos, octubre, 34-38.
- SALVAT, R. (1970). «Mi puesta en escena de *Os vellos non deben de namorarse*». *Primer Acto*, n.º 120, 24-26.
- SEAONE, L. (1975). «*Os vellos non deben de namorarse*». *Boletín de la Real Academia Gallega*, año LXVIII, vol. 32, n.º 357, 116-117.
- TRISTÁN, P. (2000). «*Los viejos no deben enamorarse*. Castelao y la certeza de la muerte». *El Cultural*, Madrid, 30 de enero, 46-47.
- VÁZQUEZ CUESTA, P. (1986). «O campesino galego en Castelao». *A nosa terra*, n.º 5/6, Vigo, 51-55.