

Los violinistas ciegos y la creación de tradiciones para el *fiddle*

Analogías entre Galicia y Escocia

Blind fiddlers and the creation of some traditions for the fiddle

Analogies between Galicia and Scotland

Ainhoa MUÑOZ MOLANO*

Resumen

En este artículo se presentan dos analogías existentes entre Galicia y Escocia, relacionadas con la historia del *fiddle* escocés y la del violín popular gallego. Para la consecución de este objetivo se propone un estado de la cuestión a partir de trabajos de investigación preexistentes, así como se ofrecen resultados del trabajo de campo que he llevado a cabo en Galicia, los cuales forman parte de una investigación inédita. La primera analogía propuesta se encuentra en la presencia de los violinistas ciegos itinerantes, la segunda en la invención de una tradición para el *fiddle* escocés y la creación de tradición para el violín en Galicia, desde la escena de la música folk.

Abstract

This article shows two analogies between Galicia and Scotland, related to the history of the Scottish fiddle and a popular Galician violin. In order to achieve this goal, it is suggested a status of the issue from previous works, as well as it is offered the results of the field work I have evolved in Galicia, which are part of an unpublished research. The first proposed analogy is found in the presence of itinerant blind *fiddlers*, the second one

* Me gustaría agradecer a la doctora Ana Llorens sus correcciones y recomendaciones de mejora para este texto, en el marco del Máster en Música Española e Hispanoamericana de la Universidad Complutense de Madrid (2021).

in the invention of tradition for the Scottish fiddle and the creation of a tradition for violin in Galicia, from the folk music scene.

Palabras clave

Galicia, Escocia, *fiddle*, folk, tradición

Keywords

Galicia, Scotland, fiddle, folk, tradition



Este artículo tiene como objetivo mostrar algunas analogías en materia musical entre Galicia y Escocia, a través del *fiddle*¹ escocés y el desarrollo de un violín popular gallego. La primera hipótesis de partida hace referencia a la existencia simultánea de dos tradiciones de violinistas ciegos itinerantes, que habrían convivido cronológicamente entre los siglos XVIII y XX, así como presentarían características comunes. La segunda analogía establecida se encuentra en el hecho de que tanto en Escocia como en Galicia se habría producido la creación de una tradición para el *fiddle* y para el violín folk respectivamente. Con esta última idea, la de la creación de una tradición para el violín folk gallego, se pretende aportar una investigación inédita.

¹ El *fiddle* es un violín propio de la música popular y tradicional, siendo esta terminología ampliamente usada en las escenas europeas vinculadas con la música folk, especialmente en países como Escocia o Irlanda, según las ideas propuestas en Pegg, Carole. "Fiddle (Europe/World)", en *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume II: Performance and Production*. Londres-Nueva York, Bloomsbury-Continuum, 2003, pp. 418-422.

Es preciso señalar que parte de los resultados que aquí se recogen pertenecen a mi Trabajo de Fin de Grado en Musicología,² aunque se trata de una investigación que ha continuado desarrollándose y permanece en curso. Las conclusiones obtenidas, por tanto, deben valorarse como los frutos de una primera incursión en la temática propuesta.

Metodología y estado de la cuestión

En lo que respecta a la metodología empleada, se ofrece un estado de la cuestión a partir del cual surgieron las hipótesis que se plantean en el artículo. Los violinistas ciegos itinerantes han sido trabajados tomando como fuentes principales para el caso gallego la investigación llevada a cabo por África Domínguez Díez en su Trabajo de Fin de Grado;³ la publicación *Florencio, cego dos Vilares* de aCentral folque;⁴ y el artículo “The Galician fiddle style” de Alfonso Franco.⁵ Sobre la existencia de los *fiddlers* ciegos en Escocia se ha tomado como referencia el trabajo de Katherine Campbell.⁶ Por otro lado, la cuestión de la existencia de una tradición inventada para el *fiddle* en Escocia ha sido propuesta por Ronnie Gibson.⁷ Para contrastar la hipótesis de que en Galicia, con la música folk, habría surgido la creación de una tradición para el violín, y atendiendo a la decisión de

² MUÑOZ MOLANO, Ainhoa. *El violín de la música folk gallega en la actualidad: identidades, escenas y procesos de revival*. Trabajo de Fin de Grado, dirigido por Ruth Piquer Sanclemente. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2018.

³ DOMÍNGUEZ DÍEZ, África. *El ciego coplero violinista en Galicia y su revival a través del repertorio de Florencio dos Vilares (1914-1986)*. Trabajo de Fin de Grado, dirigido por Enrique Cámara de Landa. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2016. [En línea] Consultado el 31 de diciembre de 2020 <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/18485>>.

⁴ SCHUBARTH, Dorothé et al. *Florencio, cego dos Vilares*. Santiago de Compostela, aCentral Folque – Colección Chave Mestra, 2015.

⁵ FRANCO VÁZQUEZ, Alfonso. “The Galician Fiddle Style”, en Ian Russell y Anna Kearney Guigné (ed.). *Crossing Over: Fiddle and Dance Studies from around the North Atlantic 3*. Aberdeen, The Elphinstone Institute-University of Aberdeen, 2010, pp. 200-213.

⁶ CAMPBELL, Katherine. *The Fiddle in Scottish Culture. Aspects of the Tradition*. Edinburgh, Birlinn Ltd-John Donald, 2007.

⁷ GIBSON, Ronnie. “Ideas about scottish fiddle music: regional, national and global traditions of performance”, ponencia presentada en *North Atlantic Fiddle Convention Conference*. Cape Breton, 13- 17 de octubre, 2015.

incorporar al discurso una perspectiva *emic*, en el año 2018 llevé a cabo un trabajo de campo consistente en la realización de una serie de entrevistas a violinistas y músicos de destacada relevancia para la escena estudiada, a quiénes presento a continuación.

Begoña Riobó es una de las violinistas de música folk gallegas más destacadas de las últimas dos décadas. Ha sido la primera mujer violinista en Galicia en realizar un proyecto como solista, dentro de este contexto, ya que su banda Riobó dio un papel protagonista al violín. Alfonso Franco es uno de los mayores impulsores del *fiddle* en Galicia a través de toda una red de espacios e instituciones como la ETRAD o la asociación Galicia Fiddle, además de su trabajo como violinista. Quim Farinha fue el violinista de Berrogüetto (entre otras bandas de importancia para el folk gallego) y es uno de los pioneros de este violín popular en Galicia, tanto en su faceta como intérprete como en su labor docente. Xosé Luís Miguélez es profesor de gaita en el itinerario de música tradicional del Conservatorio Profesional de Música de Vigo, y fue el primer titulado superior en Música Tradicional de España. Por último, queda presentar a María G. Blanco, actual profesora de violín de la *Escola de Música d'aCentral* y persona activa en los espacios de práctica para el violín folk en Santiago de Compostela.

Este artículo se organiza en dos secciones más las correspondientes conclusiones. La primera contiene dos apartados relativos a los violinistas ciegos itinerantes en Escocia y en Galicia, mientras que en la segunda se presenta la propuesta de Ronnie Gibson acerca de una tradición inventada de *fiddle* escocés, así como se ofrecen los resultados obtenidos de mi investigación sobre la creación de una tradición para el violín folk en Galicia.

Origen histórico de un violín popular en Galicia. Los violinistas ciegos

Según Ramon Pinheiro Almuinha,⁸ en Galicia fue popular la presencia de los ciegos itinerantes posiblemente desde el siglo XVI. Sin embargo, África Domínguez Díez, basándose en Alberto Solana,⁹ apunta que ya en el siglo XV se podían encontrar “ciegos cantores de coplas que vendían literatura de cordel”,¹⁰ fenómeno que ocurrió de forma destacada en el marco geográfico del Camino de Santiago. Algunos de estos ciegos cantores se establecieron de forma gremial y con ellos se constituyó un “nuevo género lírico-musical: los cantares de ciego”.¹¹

Las actividades desempeñadas por este colectivo se prolongaron durante siglos hasta la mitad del siglo XX, cuando comenzó un periodo de decadencia de esta tradición musical que acabaría desapareciendo. Asimismo, con la transición del Antiguo Régimen al Estado Liberal, en el siglo XIX, se produjeron cambios culturales e institucionales que condicionarían el desarrollo histórico de los músicos ciegos itinerantes en Galicia. Concretamente, se sitúa en el año 1857 uno de los cambios más relevantes: la publicación de la Ley Moyano.¹² Con ella, el Estado propuso regularizar y mejorar el modo de vida¹³ al que los músicos ciegos se veían generalmente expuestos, y este objetivo trató de conseguirse mediante una inversión en materia de educación, tal y

⁸ PINHEIRO ALMUINHA, Ramon. “Os cegos andantes”, en *Florencio, cego dos Vilares*. Santiago de Compostela, aCentral Folque – Colección Chave Mestra, 2015, pp. 11-13.

⁹ Citado en DOMÍNGUEZ DÍEZ, África. *El ciego coplero violinista en Galicia...*, p. 23.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 24.

¹² PINHEIRO ALMUINHA, Ramon. “Os cegos andantes”..., pp. 11-12.

¹³ Con frecuencia vinculado con la indigencia y la mendicidad como se apunta en *Ibid.*, p. 12.

como se puede comprobar en la citada Ley de Instrucción Pública,¹⁴ concretamente en sus artículos 6¹⁵ y 108.¹⁶

Sin embargo, tras un cotejo de fuentes procedentes de uno de aquellos nuevos centros educativos, Ramon Pinheiro Almuinha¹⁷ establece que un gran número de ciegos habría continuado con su tradicional modo de ganarse la vida y así esta profesión ambulante se extendería hasta mediados del siglo XX, como se ha mencionado anteriormente. Entre los motivos que habrían causado la desaparición de los músicos ciegos itinerantes en Galicia se puede mencionar el incremento progresivo de la alfabetización de estas personas, y la llegada de la radio y de nuevos medios de comunicación, así como las consecuencias socioeconómicas propiciadas por la Guerra Civil Española.

Después de haber realizado una contextualización con perspectiva diacrónica de la presencia histórica de los músicos ciegos itinerantes en Galicia, procedo a sintetizar algunas cuestiones relevantes para su estudio recogidas en las investigaciones de Ramon Pinheiro Almuinha¹⁸ y Alfonso Franco,¹⁹ relativas a la actividad de estos músicos, al repertorio musical que practicaban, su formación y educación, los espacios de acción donde estuvieron presentes y su situación laboral.

Una de las actividades más características de los ciegos itinerantes fue la interpretación del romancero ibérico. Además de ello, desarrollaron destreza en el empleo del humor satírico y la parodia, elementos que podían incluir en sus improvisaciones musicales. De hecho, muchos de los ciegos que se ganaban la vida en las calles eran músicos y mediante la interpretación instrumental acompañaban cantos y danzas. Los

¹⁴ "Ley de Instrucción Pública", *Gaceta de Madrid*, 1710 (1857). [En línea] Consultado el 3 de enero de 2021 <<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1857/1710/A00001-00003.pdf>>.

¹⁵ "Art. 6. La primera enseñanza se dará, con las modificaciones convenientes, a los sordo-mudos y ciegos en los establecimientos especiales que hoy existen y en los demás que se crearán con este objeto; sin perjuicio de lo que se dispone en el artículo 108 de esta Ley".

¹⁶ "Art. 108. Promoverá asimismo el Gobierno las enseñanzas para los sordo-mudos y ciegos, procurando que haya por lo menos una Escuela de esta clase en cada distrito universitario, y que en las públicas de niños se atienda, en cuanto sea posible, a la educación de aquellos desgraciados".

¹⁷ PINHEIRO ALMUINHA, Ramon. "Os cegos andantes"..., p. 12.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 11-15.

¹⁹ FRANCO VÁZQUEZ, Alfonso. "The Galician Fiddle Style" ..., pp. 204-209.

instrumentos predilectos para estos músicos fueron el acordeón, la zanfona y el violín.²⁰ Junto a los músicos ciegos, destaca también la figura de una persona que actuaba como guía, la cual con frecuencia acompañaba además musicalmente mediante algún instrumento de percusión como el pandero o las conchas. La función del guía era relevante, porque, además de acompañar en la música y en la jornada, se encargaba de dar ciertas pistas al músico, para que éste pudiera realizar una actuación más atractiva para el público. Por ejemplo, le describía la indumentaria o las características físicas de algunas personas entre la audiencia o que pasaban en aquel momento por la calle, información que el ciego utilizaba para improvisar coplas personalizadas con las que poder ganarse una recompensa.

El repertorio musical interpretado por los violinistas ciegos itinerantes en Galicia era bastante variado. Contaba con una serie de cantos de carácter narrativo como romances o cantigas, así como con melodías tradicionales de danzas como *muiñeiras*, *xotas* o *agarrados*. La transculturación producida por los movimientos migratorios hizo que otro tipo de piezas también fueran adoptadas en los repertorios, como es el caso de la rumba, el *foxtrot* o la cumbia. Este fenómeno de transmisión cultural y aculturación también se produjo entre las distintas regiones españolas durante el siglo XX, lo que hizo que el repertorio de los violinistas ciegos gallegos incorporase canciones en castellano de distintas procedencias. Por otro lado, con el objetivo siempre presente de captar la atención del mayor número de público posible, los músicos ciegos empezarían a aprender nuevas canciones que escuchaban en la radio y de los grupos o bandas de

²⁰ Es importante mencionar que, aunque previamente se ha señalado que los autores citados sitúan la existencia de los músicos ciegos itinerantes ya a finales de la Edad Media, habría que esperar hasta la primera mitad del siglo XVI para que empezaran a vislumbrarse las características que definen al violín como lo conocemos en la actualidad. Frente a esto, existe la posibilidad de que algunos músicos ciegos tocasen otros instrumentos de cuerda frotada anteriores al violín. África Domínguez Díez en *El ciego coplero violinista en Galicia...*, p. 24 refleja que los antecesores de los violinistas ciegos itinerantes en Galicia “serían más bien fidulistas”. Sin embargo, el concepto de “fidula” no está exento de controversia y considero que sería necesario realizar un estudio terminológico más amplio para poder confirmar esa afirmación.

moda, es decir, se habrían adaptado a los cambios de la modernidad lo mejor posible para tratar de garantizar su supervivencia y manutención.

Cabe preguntarse cómo se formaban los músicos ciegos itinerantes para llegar a desarrollar toda la actividad descrita. Los niños ciegos de las zonas rurales en Galicia, con frecuencia, eran educados por otros ciegos ya profesionalizados. Ha quedado constancia de la existencia de contratos entre maestro y aprendiz, según los cuales se acordaban una serie de materias educativas que seguían una cierta regulación, es decir, una especie de proyecto curricular. Estos documentos han sido relevantes para las investigaciones mencionadas, puesto que a través de ellos se ha podido obtener información acerca de los conocimientos y destrezas que poseían los ciegos gallegos, como por ejemplo ejercer de narradores de historias o interpretar instrumentos de cuerda con los que acompañar cantos.

En lo que respecta a los espacios donde llevaban a cabo su actividad, los ciegos itinerantes recorrían los caminos en busca de festividades y de las casas y lugares donde sabían que eran bien acogidos. Al igual que ocurría con los juglares, los ciegos itinerantes eran convertidos en símbolos externos del poder social y económico de un señor o de una casa, por lo que se interpretaba como una deshonra negarles la entrada cuando lo solicitasen. En los pueblos y ciudades se situaban en las puertas de las iglesias, y estaban presentes en cruces de caminos, calles y puentes principales, frecuentados por un gran número de viandantes. La búsqueda de la mayor audiencia posible para sus actuaciones hizo que su actividad ambulante se rigiera y organizara en función de las grandes celebraciones populares, destacando su presencia en romerías, ferias, bodas o fiestas locales. Por tanto, se puede considerar que los músicos ciegos itinerantes en Galicia formaron parte durante siglos del paisaje sonoro de distintas escenas locales.

Considero importante destacar que la situación laboral de estas personas se erigía sobre la precariedad. Contaban con jornadas de trabajo muy largas, a veces desarrolladas durante la totalidad del día y obteniendo, a cambio, una recompensa monetaria escasa, la cual no siempre podía garantizar su manutención en condiciones de dignidad. Sin

embargo, a pesar de esta situación, estos músicos estuvieron presentes en muchas regiones de Galicia, ciegos anónimos y otros reconocidos que contribuyeron a la transmisión oral de música y literatura durante generaciones. Además, como considera África Domínguez Díez, “la trascendencia o repercusión social de estos ciegos músicos [...] era ser los transmisores de noticias, sucesos, crímenes e historias en un mundo aún rural, sin televisión y muchas veces ni periódicos”.²¹ La misma autora señala que la existencia de los violinistas ciegos “no fue un fenómeno desarrollado únicamente en Galicia, aunque este fuese su centro, sino que también se produjo en regiones colindantes como Asturias o León”.²²

Florencio López (1914 – 1986), conocido como *O cego dos Vilares* en la comarca de Fonsagrada, ha sido posiblemente el violinista ciego gallego más estudiado. Considero su figura especialmente relevante porque a raíz de ciertos trabajos de campo y publicaciones sobre él fue convirtiéndose en un símbolo identitario para las nuevas generaciones de violinistas de la música folk, algo que abordaré más adelante. Como expone Ramon Pinheiro Almuinha,²³ la información que poseemos sobre él se debe a las investigaciones y proyectos realizados por parte de musicólogos y folcloristas como Carlos Rey, Xosé Luís Rivas, Baldomero Iglesias, Pablo Quintana, Antón Santamarina y Dorothe Schubarth, quienes aportaron con su trabajo de campo entrevistas, fotografías, así como grabaciones de audio y vídeo, realizadas con el violinista aún en vida.

Según lo presentado por Ramon Pinheiro Almuinha,²⁴ el inicio de la carrera profesional como músico de Florencio López se sitúa a la edad de catorce años, cuando fue enviado con Xosé Santamaría –conocido como *O cego de Valeira*–, para que éste le enseñara a tocar el violín y a cantar. La actividad artística y profesional de Florencio López como ciego itinerante habría comenzado en aquella época. Su presencia es recordada en

²¹ DOMÍNGUEZ DÍEZ, África. *El ciego coplero violinista en Galicia...*, p. 26.

²² *Ibid.*, p. 30.

²³ PINHEIRO ALMUINHA, Ramon. “Florencio, Cego dos Vilares”, en *Florencio, cego dos Vilares...*, pp. 14-15.

²⁴ *Ibid.*

romerías, ferias y distintas festividades. Geográficamente su actividad se produjo en un ámbito bastante amplio en Fonsagrada, Valeira, Ribeira de Piquim y otros lugares de la montaña oriental gallega. También tocó en lugares más alejados como en el occidente de Asturias y la Ribeira Sacra. En sus caminos y *performances* solía acompañarle su hermano Pascasio que tocaba el bombo junto al violinista y vendía las coplas.

En lo concerniente a la técnica violinística que poseía Florencio López, Andrés Vavrinecz ha realizado una primera aproximación al respecto,²⁵ en la que me baso para mencionar algunas características relevantes para mi estudio.



Figuras 1a y 1b. Violinista Florencio López. Colocación del violín. Autor: Pablo Quintana (octubre de 1981). Fotografía procedente del libro *Florencio, cego dos Vilares*.²⁶

Al observar estas fotografías del violinista, en las Figuras 1a y 1b, se percibe que su forma de coger el instrumento no coincide con la técnica del violín clásico o académico. Según las aportaciones de Andrés Vavrinecz, parece que Florencio López apoyaba el instrumento sobre la palma de la mano izquierda, lo que le restaba movilidad en la

²⁵ VAVRINECZ, Andrés. "A técnica instrumental e o estilo violinístico de Florencio Unha primeira aproximación", en *Florencio, cego dos Vilares...*, pp. 48-59.

²⁶ SCHUBARTH, Dorothé et al. *Florencio, cego dos Vilares...*, pp. 45 y 56.

misma. Esto condicionaba también que la primera posición fuera la más utilizada, aunque a veces subía a tercera posición en las melodías instrumentales para la danza, de ámbito melódico más amplio. Por otro lado, Florencio no apoyaba el violín entre la barbilla y la clavícula, sino en el centro del pecho.²⁷ Para Andrés Vavrinecz esta postura facilitaría la ejecución de los adornos en la interpretación. Además de distintos tipos de ornamentación, también destacan entre sus recursos interpretativos el empleo de octavas paralelas y de dobles cuerdas, que respondían al objetivo de reforzar la proyección sonora del instrumento. El tipo de acentuación empleada, habitualmente desplazada en comparación con el violín clásico, también cumplía un rol destacado.²⁸

En cuanto a la mano derecha, Florencio sostenía el arco colocando la mano por encima de la nuez, dejando caer los dedos sobre la vara.²⁹ Esta forma de coger el arco, a mayor distancia del talón del mismo –a diferencia de la técnica clásica– está muy presente en la técnica del *fiddle* europeo aún en la actualidad.

Quiero destacar que, como bien indica África Domínguez Díez, “Florencio dos Vilares no fue un caso aislado, sino que se enmarca dentro de una tradición más amplia que constituía una importante parte de las fiestas populares de la Galicia rural y de regiones colindantes”.³⁰ La autora, además, ofrece una relación de nombres de otros violinistas y algunas de sus principales características.³¹

Por último, cabe mencionar que, aunque con frecuencia se habla exclusivamente de “violinistas ciegos”, empleando la forma del plural masculino en los relatos historiográficos, no fue una profesión desarrollada exclusivamente por hombres. Gracias a la existencia de registros fotográficos se tiene constancia de algunas mujeres

²⁷ No obstante, en otras fotografías existentes del violinista parece que en ocasiones sí apoyaba el violín entre la barbilla y el pecho, si bien la inclinación del instrumento hacia el suelo continúa siendo muy baja con respecto a la técnica de violín clásico.

²⁸ VAVRINECZ, Andrés. “A técnica instrumental e o estilo violinístico de Florencio”..., pp. 52-57.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Domínguez Díez, África. *El ciego coplero violinista en Galicia...*, p. 27.

³¹ *Ibid.*, pp. 28-30.

que también eligieron o tuvieron que elegir este modo de ganarse la vida, como se puede ver en la Figura 2³² que fue aportada por Alfonso Franco para mi investigación.



Figura 2. Violinista Dolores Gómez, *Ciega de Paredo*, y su marido acompañándola.

Autor: Bene Castroverde. Fotografía aportada por Alfonso Franco.

Aproximación a los *fiddlers* ciegos en Escocia

En Escocia existió una importante relación entre los músicos ciegos y la interpretación del *fiddle*. A partir de lo expuesto por Katherine Campbell³³ es posible constatar la presencia de estos violinistas en el siglo XVIII –aunque quizá los músicos ciegos itinerantes existieran en siglos anteriores–, y su actividad se prolongaría hasta principios del siglo XX, momento en el que comenzaría su decadencia hasta su desaparición. Katherine Campbell propone que la predilección del *fiddle* entre los ciegos que se ganaban la vida con la música de forma itinerante podría ser una herencia de una tradición anterior del arpa. Algunos arpistas, que posiblemente ya tocaban otros instrumentos, podrían haber escogido el *fiddle* como primer instrumento cuando el arpa

³² Esta fotografía aparece en el artículo FRANCO VÁZQUEZ, Alfonso. “The Galician Fiddle Style” ..., p. 205.

³³ CAMPBELL, Katherine. *The Fiddle in Scottish Culture...*, pp. 17-34.

–su instrumento principal hasta entonces– dejó de utilizarse en el siglo XVIII.³⁴ Desde entonces, el transcurso de la historia haría que el *fiddle* se convirtiera en el instrumento predominante para los músicos ciegos itinerantes en Escocia.³⁵

En lo relativo a los elementos que caracterizaron a estos músicos, Katherine Campbell ha realizado un estudio en el que trata sobre los espacios de actividad, la situación laboral, el tipo de repertorio que solían practicar y algunos recursos interpretativos.³⁶ Los *fiddlers* ciegos escoceses desarrollaban su actividad de forma ambulante, situando sus *performances* por las calles, en las ferias, los mercados, en bodas o diferentes festividades y celebraciones de ciudades y pueblos. Asimismo, estos intérpretes también eran solicitados para eventos puntuales, siendo bienvenidos por la aristocracia. En lo que respecta a la situación laboral bajo la cual los *fiddlers* ciegos itinerantes desempeñaban su actividad, hay que resaltar que las personas invidentes formaban parte de un colectivo expuesto con frecuencia a vulnerabilidades. A pesar de poseer un gran conocimiento, otorgado por la experiencia de los lugares y las situaciones que frecuentaban, también eran víctimas de robos, fraudes o trampas durante sus actuaciones. Por último, cabe destacar el hecho de que muchos de estos intérpretes contaban con un alias o sobrenombre a partir del cual se les conocía popularmente, algo que también se encuentra entre los violinistas ciegos gallegos.³⁷

³⁴ Uno de esos intérpretes de *fiddle* y arpa, recogido por la autora, fue William ap Prichard, conocido como “Wandering Willie”. Este músico tenía una preferencia clara por el *fiddle* para acompañar a las danzas.

³⁵ CAMPBELL, Katherine. *The Fiddle in Scottish Culture...*, pp. 15-17.

³⁶ *Ibid.*, pp. 17-36.

³⁷ *Ibid.* Algunos de los *fiddlers* cuya existencia entre los siglos XVIII y XX ha quedado constatada por la autora son: John Aitken, Sandy McCrone, Hugh Roberston, John Riddel, James Fisher, Willie Stewart, Robert Smith of Lossiemouth (“Robbie Tinnie”), John MacGregor, Henry Clark (“Blind Henry”), o Magnus Andrew (“Blind Mansie”).

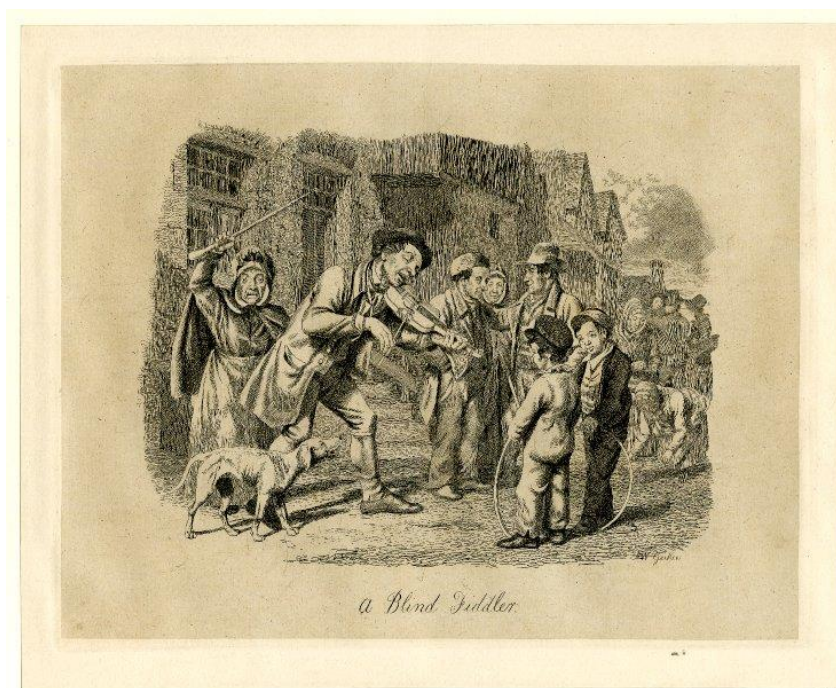


Figura 3. *A Blind Fiddler*. Grabado de Walter Geikie. Realizado y publicado en Escocia entre 1820 y 1841. Imagen procedente de © The Trustees of the British Museum.³⁸

De los *fiddlers* estudiados por la autora quiero resaltar el caso de Alexander MacDonald, *Blind Aleck*, debido al interesante trabajo desde la iconografía musical que ha realizado Katherine Campbell.³⁹ Una de las fuentes que empleó la autora para el estudio de este *fiddler* es el grabado titulado *A Blind Fiddler* del pintor Walter Geikie, el cual se puede ver en la Figura 3. En la pintura de Walter Geikie se observa un *fiddler* invidente actuando en una calle, el cual parece estar llamando la atención de aquellas personas que interactúan con él en la pintura. Katherine Campbell ha determinado que el violinista que aparece en la representación de Walter Geikie es Alexander MacDonald, conocido como *Blind Aleck*, “el cual durante muchos años deambuló por las calles de Glasgow”.⁴⁰ Llama la atención el hecho de que en la pintura el *fiddler* es representado con los labios entreabiertos, puesto que puede sugerir la idea de que estuviera acompañándose del

³⁸ [En línea] Consultado por última vez el 11 de enero de 2021. <<https://www.britishmuseum.org/collection/image/369404001>>.

³⁹ *Ibid.*, pp. 17-21.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 18.

fiddle para interpretar una pieza cantada, cuestión que me parece interesante ya que Katherine Campbell habla en su publicación de una “tradición de cantar mientras se toca el *fiddle*”,⁴¹ y del hecho de que “el *fiddler* itinerante fue muy a menudo también cantante [...]. Aleck no solo cantaba y tocaba el *fiddle* sino también improvisaba sus propios versos”.⁴²

Según la citada autora, Alexander MacDonald vivió entre los años 1771 y 1830. Esto supone que fue contemporáneo de Walter Geikie, por lo que no es descartable que el pintor hubiera podido verle tocar, o que se cruzase con otro violinista itinerante coetáneo, convirtiéndose así en motivo de inspiración para su cuadro. Por otro lado, Campbell indica que, además de ésta, existen otras descripciones de *Blind Aleck* procedentes de diferentes fuentes, lo que le permite constatar que fue una figura reseñable en su época.

Tras todo lo expuesto anteriormente procedo a presentar, a modo de conclusión, la existencia de una analogía entre Galicia y Escocia, que se ha producido a través de la historia de sus *fiddlers* o violinistas ciegos itinerantes. Tal y como muestran las fuentes estudiadas la presencia de estos músicos ambulantes se dio de forma contemporánea tanto en Galicia como en Escocia, al menos entre el siglo XVIII y principios del siglo XX. En ambos casos los violinistas ciegos habrían desarrollado su profesión en los mismos espacios: calles, celebraciones, o eventos de distinta índole, con el objetivo de encontrar el mayor número posible de espectadores y lograr así recompensas para su manutención. Por otro lado, los datos apuntan a que eran bien recibidos por algunas clases sociales privilegiadas como símbolo de riqueza y poder social, asimismo, este colectivo en ambos países habría llegado a sufrir vejaciones por su frecuentemente precaria situación laboral.

⁴¹ *Ibid.*, p. 35.

⁴² *Ibid.*, p. 36.

En lo que respecta a la técnica instrumental, los recursos interpretativos empleados y la constitución de repertorios también se pueden establecer algunas analogías. En la tradición del *fiddle* escocés existió el recurso de cantar y tocar simultáneamente, algo que hacían los violinistas ciegos gallegos al acompañar instrumentalmente sus interpretaciones de coplas, cantigas y romances. La manera de coger el arco que se ha observado con el caso de estudio de Florencio, *O cego dos Vilares*, recuerda al modo en que aún en la actualidad muchos *fiddlers* europeos del ámbito atlántico lo cogen, lo que incluye a los escoceses. Este modo de coger el arco permite al violinista una ejecución más ágil con la que conseguir interpretaciones más rápidas, así como facilita el desarrollo de determinadas articulaciones rítmicas. Esta técnica posiblemente se relaciona con una predilección por piezas para la danza, presentes en los repertorios de ambas tradiciones. Por último, quiero mencionar que el empleo de determinados recursos interpretativos y de ornamentación, como trinos, grupetos, apoyaturas-retardos, portamentos, y la utilización de dobles cuerdas, es asimismo algo característico, un rasgo que todavía en la actualidad identifica el estilo del *fiddle* en la música folk tanto escocesa, como gallega.

La creación de una tradición para el *fiddle* escocés

Ronnie Gibson ha señalado la existencia de una tradición inventada para el *fiddle* en Escocia,⁴³ la cual se fundamentaría en símbolos y se justificaría en algunos hechos reales y verídicos, pero habría sido contada y transmitida a través de un relato historiográfico configurado para exportar una idea de autenticidad y legitimidad matizable. Dicho relato sobre la música escocesa de *fiddle* “presenta la noción de una tradición nacional con raíces en el siglo XVIII, pero fue solo en los últimos años de ese siglo cuando el significado

⁴³ GIBSON, Ronnie. “Ideas about Scottish fiddle music...”, pp. 1-6.

cultural del repertorio y su interpretación llegó a ser reconocido, y los intérpretes comenzaron a concebir su práctica en el contexto de una tradición”.⁴⁴

David Johnson, por su parte, ha identificado la creación y difusión de un mito campesino sobre el *fiddle* escocés, a partir de estudiar la recepción de la música escocesa de *fiddle* en el siglo XIX. Según este mito la música de *fiddle* provendría de una “cultura campesina primitiva”.⁴⁵ Asimismo, David Johnson afirma que este mito se incrementaría tras la Segunda Guerra Mundial, recontextualizado desde una sociedad urbana en el contexto de la música folk, la cual se erigía como una expresión de protesta y diferenciación de la clase trabajadora contra el sistema capitalista.⁴⁶ De este modo las “credenciales clásicas” que habían tenido compositores y violinistas como Scott Skinner se sustituyeron por una teorización al servicio del relato “folk-fiddler”.⁴⁷

Para Ronnie Gibson resulta especialmente relevante la aparición en 1979 de la colección *The Fiddle Music of Scotland*, la primera publicación que incluía la palabra *fiddle* en el título. La importancia del hecho no solo reside en la novedad que supuso el uso de la palabra, sino en las ideas que subyacían en esta decisión editorial: lo que antes se había considerado “música de baile escocesa”, –o en el caso de compositores como Scott Skinner, “música de violín escocesa”–, ahora era específicamente música para *fiddle*, un instrumento diferenciado del violín.⁴⁸ Por otro lado, Ronnie Gibson establece en su investigación una distinción entre la existencia de distintas tradiciones de *fiddle*, que con frecuencia fueron exportadas como una única tradición unificada. A continuación, sintetizo las ideas más relevantes de su estudio.⁴⁹

En Escocia han existido distintas tradiciones de *fiddle* regionales, frente a una tradición nacional unificada. Esta tradición nacional se habría ido perpetuando a través de un

⁴⁴ *Ibid.*, p. 1.

⁴⁵ Citado en GIBSON, Ronnie. “Ideas about Scottish fiddle music...”, p. 2.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 3.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 3-5.

sistema formativo basado en las colecciones de repertorios, es decir, mediante el establecimiento de un canon de piezas y melodías que se va reproduciendo entre generaciones de violinistas. Sin embargo, cuando este tipo de repertorios fueron recuperados dentro del contexto de la música folk, se empezaron a revalorizar las escenas regionales y la figura de los *country fiddlers*, que habían sido desplazados por un discurso que buscaba la homogeneización de la tradición. Así, en torno a 1950 lo regional se volvió actual, potenciando las diferencias entre las distintas tradiciones de *fiddle* existentes en Escocia. Esta revalorización de lo heterogéneo coincidió en el tiempo con el empleo de sistemas de grabación sonora que motivaron proyectos como los realizados por la *School of Scottish Studies*, la cual desarrolló trabajos de campo que pretendían documentar actuaciones de *fiddlers* de todo el país. Fue sembrándose también un incipiente interés desde la etnomusicología por estos repertorios y sus actores. No obstante, mientras se realizaban estos esfuerzos por reflejar los matices y diferencias de las tradiciones regionales, siguió pesando un enfoque humanístico que buscaba la sistematización de un modelo único de la historia de la tradición.

Hacia finales del siglo XX, desde 1980, se produce una profesionalización e internacionalización de la música de *fiddle* escocesa. Los músicos empezaron a participar en escenas relacionadas con la industria musical, se produjo la grabación de álbumes de estudio y la participación en giras y festivales organizados de música folk. Asimismo, las nuevas generaciones de *fiddlers* y músicos escoceses se sintieron más identificados con las etiquetas de lo "celta" y lo "tradicional" que con las de música "escocesa" o "regional", haciéndose partícipes de esta manera de un modelo heterogéneo y, al mismo tiempo, globalizado. En la actualidad, no solo deben contemplarse las distintas características técnicas y los repertorios de los modelos nacionales y regionales, puesto que se han desarrollado propuestas basadas en la hibridación musical con otros géneros musicales y otras tradiciones. Es necesario añadir que la profesionalización de la que habla Ronnie Gibson ha sido posible por la existencia de instituciones y espacios oficiales que han permitido a los músicos escoceses desarrollar carreras académicas con los repertorios y

técnicas del *fiddle*, es decir, se ha producido una sistematización e institucionalización organizada.

La creación de una tradición para el violín en Galicia desde la música folk

Durante el desarrollo de la investigación que he realizado surgió la hipótesis de que, en Galicia, dentro del contexto de la música folk, se habría producido la creación de una tradición de violín folk.⁵⁰ Para comprobar dicha tesis se planteó esta cuestión a una serie de violinistas y músicos destacados de la escena folk gallega, que han actuado como informantes de mi investigación. Asimismo, he localizado argumentos que podrían apoyar la hipótesis, a través de algunas fuentes bibliográficas aportadas por los propios informantes.

Considero que en Galicia existió una tradición de un violín popular, que presentaba un modo de ser tocado específico, distinto al del violín en la música clásica. Esta tradición, como se ha presentado en el primer apartado del artículo, habría sido protagonizada por los violinistas ciegos itinerantes hasta mediados del siglo XX, momento en el que ciertos motivos ajenos a la misma habrían propiciado su decadencia hasta su desaparición. Hubo que esperar hasta la eclosión de la música folk en Galicia, en torno a los años ochenta,⁵¹ para que empezase a surgir una nueva tradición de violín popular en Galicia. Con la música folk se produjo una búsqueda de raíces que en el caso del violín llegaría hasta la figura de Florencio López, *O cego dos Vilares*, convirtiéndolo en símbolo identitario y en referente de la tradición del violín folk gallego.

⁵⁰ Propongo esta terminología de violín folk como equivalente a la idea de *fiddle* que se ha presentado en el caso de Escocia. Se trata de un violín popular perteneciente a la escena gallega de la música folk que se practica con una técnica y unos recursos estilísticos concretos, para la interpretación de un repertorio específico, muy vinculado con las piezas para el baile, aunque no exclusivamente

⁵¹ Basándome en la cronología propuesta en CAMPOS CALVO-SOTELO, Javier. *La música popular gallega en los años de la transición política (1975-1982): reificaciones expresivas del paradigma identitario*. Tesis doctoral, dirigida por Victoria Eli Rodríguez. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008.

Alfonso Franco, en una de sus publicaciones, hace referencia a lo que se acaba de exponer:

El violín en Galicia, en comparación con otros países europeos, no es un instrumento que se encuentre ampliamente en las familias pasando de padres a hijos. Ni era el instrumento principal para llevar la melodía en las danzas populares, donde la pandereta y las canciones serían la vida y el alma de la fiesta. En su mayor parte, el *fiddle* fue tocado por personajes que cumplieron un papel fundamental en la sociedad: los cantantes de coplas ciegos.⁵²

Por otro lado, haciendo referencia a la creación de una nueva tradición, Alfonso Franco, en una ponencia de la NAFCO en 2012, apuntaba que:

[Tras la desaparición de la tradición de los violinistas ciegos] entonces la música folk se hizo cargo, y una nueva forma de interpretar música tradicional con el violín se ha desarrollado aparte del estilo de esos violinistas ciegos, adaptando la técnica del violín hacia la perfecta unión con uno de los instrumentos más populares de Galicia: la pandereta.⁵³

El mismo autor argumenta que el uso que habría hecho el franquismo del folclore, y de las músicas tradicionales de las distintas regiones españolas, habría tenido como consecuencia el deseo de buscar una nueva identidad para la música popular gallega: “los músicos gallegos buscaron algo que les permitiese apartarse del resto de España, y ellos lo encontraron en el antiguo celtismo ya de moda a finales del siglo XIX y en el primer tercio del siglo XX. [...] pusieron su atención en países como Irlanda y Bretaña, los cuales estaban en el centro de sus propios *revivals* de música folk”.⁵⁴

María G. Blanco, también subraya la presencia de una tradición de violín en la música popular gallega en la época de los ciegos copleros, así como el surgimiento de una nueva identidad apoyada en el folk “céltico”:

Creo que sí hubo una tradición que cayó en desuso por la incursión de instrumentos como el acordeón, las orquestinas, y agrupaciones

⁵² FRANCO VÁZQUEZ, Alfonso. “The Galician Fiddle Style” ..., pp. 203-204.

⁵³ FRANCO VÁZQUEZ, Alfonso. “Galician fiddle versus tambourine”, ponencia presentada en *North Atlantic Fiddle Convention Conference*. Derry y Donegal, 27-1 de julio, 2015, p. 1.

⁵⁴ VÁZQUEZ FRANCO, Alfonso. “The Galician Fiddle Style” ..., p. 210.

nuevas, y después con el boom de la música “celta” y la unión de estos países, la Bretaña, Irlanda... pues sí que se volvió a retomar y se miró muchísimo para afuera, se copió mucho de fuera. En vez de mirar lo que teníamos aquí [...]. Algo que se veía en Florencio, como la influencia de las músicas vocales, eso se dejó un poquito a un lado y se importó mucho de estos estilos de fuera.⁵⁵

Begoña Riobó considera que se ha tomado a Florencio López como la figura más representativa de una tradición de violín popular en Galicia, porque es el único caso en el que se ha contado con documentos gráficos y sonoros gracias a los proyectos de campo realizados. Es importante destacar que Florencio murió en 1986, por lo que los últimos años de su vida fueron contemporáneos a la llegada de la música folk a Galicia y, por tanto, al interés por recuperar tradiciones musicales antiguas y “auténticas” con las que identificarse desde la modernidad.

Yo creo que Florencio sigue siendo una figura básica y la piedra angular, al que tienen que ir todos los violinistas que tocan música gallega. [...] Yo también toco mucho en *sol* y en *la* como hacía Florencio porque en el fondo estás buscando una cosa parecida. [Pero] Florencio era de la zona de Fonsagrada [...]. Aunque me gusta el repertorio de Fonsagrada mi identidad está relacionada con otra cosa. En Galicia hay muchos estilos distintos, no se toca igual en A Coruña que en Pontevedra [algo muy evidente en el caso de los repertorios y técnicas de la gaita].⁵⁶

El violinista Quim Farinha considera que el referente más sólido que se tiene de una tradición antigua de violín popular gallego es Florencio López, y que se puede confirmar la existencia de esta tradición anterior por las fuentes y distintos registros que de él han quedado. Asimismo, también mantiene que en los años ochenta se recuperaría el violín y se empezaría a introducir de nuevo a través de la escena de la música folk. Sin embargo, como ya se ha comentado y él mismo argumenta, el violín de la música folk no habría tomado mayoritariamente la tradición de los violinistas ciegos como referencia:

⁵⁵ Entrevista realizada a María G. Blanco el 23 de mayo de 2018 en el bar La Gramola de Santiago de Compostela.

⁵⁶ Entrevista realizada a Begoña Riobó el 3 de febrero de 2018 durante el desarrollo del *Barcelona Fiddle Congress*, en la ESMUC de Barcelona.

Sí, digamos que tenemos ese referente, pero en cambio no lo hemos explotado. Defendemos que el violín estuvo alguna vez en la tradición de Galicia, pero nos basamos en otros modelos, por ejemplo, en mi caso me basé mucho en el repertorio de gaita [...]. Personalmente, creo que en general la tendencia es un poco eso [que el violín de la música folk se haya entendido a partir de influencias no violinísticas o extranjeras]. Florencio es una figura muy importante aquí, pero quizá habría que intentar tirar por ese camino también, intentar revitalizar un poco su figura y lo que hacía él con el violín.⁵⁷

Se debe tener en cuenta otra circunstancia que refuerza la hipótesis de que se ha producido la creación de una tradición. En la historia del violín folk en Galicia he observado que una gran mayoría de los violinistas procedían de una formación y una técnica de violín clásico. Esto se produjo porque, al menos durante los primeros veinte años de la música folk gallega, no existieron escuelas ni métodos reglados para el aprendizaje de violín folk, y tampoco una transmisión oral que hubiera servido para mantener y difundir la tradición de un violín popular gallego. Frente a esta situación, el autodidactismo se convirtió en el único camino para aprender a tocar con un estilo que no estaba presente en Galicia en torno a los años setenta y ochenta:

Es cierto que, en los primeros años del folk, en torno a los 80, había referencias de fuera y querías introducir un violín porque los grupos de referencia extranjeros tenían violín. [...] Yo cuando aprendí a tocar en Galicia no había ningún sitio donde aprender a tocar música tradicional. Todos los que estábamos, estábamos haciéndolo solos [...]. Yo para adaptar la gaita al violín [tuve] que buscar recursos, y esos recursos los encontré en el modo en el que los escoceses y los irlandeses adaptan también su repertorio para pegarse a la gaita [...]. Hubo recursos que para mí fue más fácil aprenderlos a partir de la música escocesa.⁵⁸

Por último, citaré al gaitero Xosé Luís Miguélez, el cual considera que es muy importante diferenciar entre un violín dentro de la música tradicional y el violín en la música folk. Cree que desde el punto de vista de la música tradicional no ha sido un instrumento predominante, sin embargo, sí lo ha sido dentro de la música folk, ya que muchos de los

⁵⁷ Entrevista realizada a Quim Farinha por vía telefónica desde Madrid el 12 de junio de 2018.

⁵⁸ *Ibid.*

grupos de esta música en los años ochenta y noventa contaban con violín dentro de sus formaciones.

La música folk no se deriva de la música tradicional, sino que se deriva de formaciones de música folk de fuera de Galicia y se copia la idea, y años más tarde es cuando empiezan a surgir digamos grupos folk en Galicia que empiezan a beber de las fuentes tradicionales [...]. Yo creo que desde la música folk ha habido un intento de asimilar una cosa con otra [el violín folk con el tradicional] también por una cosa de marketing y comercial, entonces lo de la creación de la tradición [se produciría cuando] se puso muy de moda todo el tema de Florencio, [que] ahora es el icono y el referente. Yo he escuchado a violinistas que te llegan a hablar de una tradición del violín iniciada por Florencio. Yo no estoy de acuerdo con eso.⁵⁹

Los argumentos anteriormente presentados parecen confirmar la hipótesis de que en Galicia se ha producido la creación de una nueva tradición de violín popular, desde la escena de la música folk gallega. Aunque dicha creación pudiera no haberse realizado de forma intencionada, ha reforzado el sentimiento identitario de algunos violinistas pertenecientes a dicha escena, por lo que según los tres tipos supuestos de tradiciones inventadas que establecen Eric Hobsbawm y Terence Ranger estaríamos ante una de “las que establecen o simbolizan cohesión social o pertenencia al grupo, ya sean comunidades reales o artificiales”.⁶⁰

Por otro lado, considero que la creación de esta tradición permite establecer una segunda analogía con la historia del *fiddle* en Escocia, como planteaba en la introducción de este artículo. En Galicia parece haber sucedido –o estar sucediendo– un hecho similar al que defiende Ronnie Gibson en el caso de Escocia. Allí, según lo que he presentado en el anterior apartado, desde la música folk se habría reforzado la creación de una tradición para el *fiddle* en un contexto ya urbanizado, construyendo relatos que buscaban una legitimación histórica basada en la antigüedad de unas supuestas raíces.

⁵⁹ Entrevista realizada a Xosé Luís Miguélez el 24 de mayo de 2018 en el CMUS de Vigo.

⁶⁰ HOBBSAWM, Eric y RANGER, Terence. *La invención de la tradición*. Traducción castellana de Omar Rodríguez Estellar. Barcelona, CRÍTICA, S.L., 2002, p. 16.

Citando palabras ya expuestas, estos discursos plantean una tradición que “se fundamentaría en símbolos y se justificaría en algunos hechos reales y verídicos, pero habría sido contada y transmitida a través de un relato historiográfico configurado para exportar una idea de autenticidad y legitimidad matizable”, puesto que, como indican Eric Hobsbawm y Terence Ranger, “las tradiciones que parecen o reclaman ser antiguas son a menudo bastante recientes en su origen, y a veces inventadas”.⁶¹

En lo concerniente a Galicia, el símbolo referido habría sido el violinista ciego Florencio López, y los hechos reales y verídicos la existencia del modo de tocar el violín que poseían los ciegos copleros. La importancia con la que se ha valorado el legado de Florencio López en Galicia, exportado como un símbolo “auténtico” en el que se refleja la cultura gallega, e incluso una cultura “universal”, se refleja en estas palabras dedicadas al violinista con motivo del centenario de su nacimiento:

Una oportunidad para reivindicar y divulgar una figura insólita y singular en la cultura de la Galicia contemporánea. Una ocasión para continuar profundizando entre músicos e investigadores en el conocimiento de su rico legado que continúa revelándose como una fuente inagotable de repertorio, recursos técnicos y expresivos. [Su] interpretación honesta, [así como las características ya citadas] hacen de él una rara joya patrimonial de la música popular gallega y universal.⁶²

Sin embargo, el violín que ha sido propuesto por los grupos de música folk en Galicia no ha sido heredado de aquella tradición, prácticamente en la totalidad de los casos estudiados, sino que habría aparecido como consecuencia de la enorme influencia ejercida por los grupos de música folk foráneos a partir de aquellos años setenta ochenta, especialmente agrupaciones escocesas, irlandesas y bretonas. El violín ha sido “devuelto” a la música popular gallega por un proceso de transculturación, pero en el camino de recuperación el instrumento se recontextualizó con esas influencias foráneas,

⁶¹ *Ibid.*, p. 7.

⁶² PINHEIRO ALMUINHA, Ramon. “Florencio, Cego dos Vilares”..., p. 15.

al mismo tiempo que se empezó a rodear de un discurso de autenticidad fundamentando en una tradición perdida, la de los violinistas ciegos gallegos.

Conclusiones

Tras todo lo expuesto en el desarrollo de este artículo, procedo a realizar algunas consideraciones finales, no sin antes resaltar la necesidad de seguir ahondando en el estudio aquí presentado, mediante el cotejo de un mayor número de fuentes y la ampliación del trabajo de campo. En la introducción se proponían un par de hipótesis, de las que se ofrecen las siguientes conclusiones.

Con el trabajo desarrollado se puede considerar que parece que existe una analogía entre la presencia de los *fiddlers* ciegos en Escocia y el fenómeno de los violinistas ciegos itinerantes en algunas regiones de Galicia. Los paralelismos que he establecido se basan en algunas características comunes, relativas a una cronología compartida mínimo desde el siglo XVIII⁶³, los espacios de práctica y actividad que frecuentaban, las condiciones laborales o el tipo de piezas que formaban parte de sus repertorios, así como algunas prácticas interpretativas.

En lo concerniente a la segunda hipótesis planteada, propongo que en Galicia, dentro de la escena de la música folk, se ha producido la creación de una nueva tradición de violín popular. Para la construcción de un vínculo identitario, dentro de esta tradición, se llevó a cabo una búsqueda de raíces a finales del siglo XX con la que se reivindicó a los violinistas ciegos gallegos como originarios de una tradición de violín popular, siendo Florencio López erigido como principal símbolo identitario. Sin embargo, como he expuesto, los violinistas que empezaron a incorporarse a partir de los años ochenta en

⁶³ Aunque sería interesante comprobar, mediante una ampliación de fuentes, si no existieron previamente violinistas ciegos en Escocia o músicos itinerantes que tocasen algún instrumento de cuerda "precedente" del violín en cuanto a usos, recursos interpretativos o repertorios.

los grupos de música folk gallegos tomaron casi siempre como referencia a violinistas o *fiddlers* de grupos de música folk foráneos, ubicados entonces, mayoritariamente, en el contexto de los discursos “célticos” que han rodeado esta música. La creación de una tradición para el violín folk en Galicia permite establecer, por tanto, una segunda analogía con el *fiddle* escocés, partiendo de la investigación desarrollada por Ronnie Gibson.

Bibliografía

CAMPBELL, Katherine. *The Fiddle in Scottish Culture. Aspects of the Tradition*. Edinburgh, Birlinn Ltd-John Donald, 2007.

CAMPOS CALVO-SOTELO, Javier. *La música popular gallega en los años de la transición política (1975–1982): reificaciones expresivas del paradigma identitario*. Tesis doctoral, dirigida por Victoria Eli Rodríguez. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008.

DOMÍNGUEZ DÍEZ, África. *El ciego coplero violinista en Galicia y su revival a través del repertorio de Florencio dos Vilares (1914-1986)*. Trabajo de Fin de Grado, dirigido por Enrique Cámara de Landa. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2016. [En línea] Consultado el 31 de diciembre de 2020 <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/18485>>.

FRANCO VÁZQUEZ, Alfonso. “Galician fiddle versus tambourine”, ponencia presentada en *North Atlantic Fiddle Convention Conference*. Derry y Donegal, 27-1 de julio, 2015.

_____. “The Galician Fiddle Style”, en *Crossing Over: Fiddle and Dance Studies from around the North Atlantic 3*. Aberdeen, The Elphinstone Institute–University of Aberdeen, 2010, pp. 200-214.

GIBSON, Ronnie. "Ideas about Scottish fiddle music: regional, national and global traditions of performance", ponencia presentada en *North Atlantic Fiddle Convention Conference*. Cape Breton, 13-17 de octubre, 2015.

HOBBSAWM, Eric y RANGER, Terence. *La invención de la tradición*. Traducción castellana de Omar Rodríguez Estellar. Barcelona, CRÍTICA, S.L., 2002, p. 16.

MUÑOZ MOLANO, Ainhoa. *El violín de la música folk gallega en la actualidad: identidades, escenas y procesos de revival*. Trabajo de Fin de Grado, dirigido por Ruth Piquer Sanclemente. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2018.

PEGG, Carole. "Fiddle (Europe/World)", en *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume II: Performance and Production*. Londres-Nueva York, Bloomsbury-Continuum, 2003, pp. 418-422.

PINHEIRO ALMUINHA, Ramon. "Os cegos andantes", en *Florencio, cego dos Vilares*. Santiago de Compostela, aCentral Folque-Colección Chave Mestra, 2015, pp. 8-13.

_____. "Florencio, Cego dos Vilares", en *Florencio, cego dos Vilares*. Santiago de Compostela, aCentral Folque-Colección Chave Mestra, 2015, pp. 14-15.

VAVRINECZ, Andrés. "A técnica instrumental e o estilo violinístico de Florencio. Unha primeira aproximación", en *Florencio, cego dos Vilares*. Santiago de Compostela, aCentral Folque-Colección Chave Mestra, 2015, pp. 48-59.

Recursos hemerográficos

"Ley de Instrucción Pública", *Gaceta de Madrid*, 1710 (1857). [En línea] Consultado el 3 de enero de 2021 <<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1857/1710/A00001-00003.pdf>>.