La aportación de Juan Montes (1840-1899) al *Cancionero musical popular español* y al *Cancionero musical de Galicia*[1]

Ilduara Vicente Franqueira
Universidade de Santiago de Compostela
ilduara.vicente.franqueira@usc.es

Resumen

El uso de materiales populares por parte de Juan Montes en sus obras de corte académico, así como su contribución a la recopilación folklorística, constituyen dos de los elementos clave en la consolidación de su figura como músico referencial de la historia musical gallega. En cuanto al hecho recopilatorio, su nexo con el crítico musical Ramón de Arana fue fundamental para su participación en dos de los grandes cancioneros a nivel español y gallego: el *Cancionero musical popular español* de Felipe Pedrell y el *Cancionero musical de Galicia* de Casto Sampedro. Su labor en el campo de la recuperación musical popular fue expuesta en el relato mitificador creado en torno al compositor, como una ocupación extensa y de gran prolificidad; sin embargo, en ambos cancioneros en los que participó, son escasas las menciones explícitas a Juan Montes en cuanto a los ejemplos musicales aportados.

El presente artículo analizará –a partir de la comparativa de fuentes musicales y extra-musicales adscritas fehacientemente al compositor y a su entorno– su papel como recopilador y su verdadera implicación y aportación a los dos trabajos compilatorios, recreando, a partir de los materiales conservados, el archivo folklórico de Juan Montes.

Palabras clave: Juan Montes; Felipe Pedrell; Casto Sampedro; folklorismo; compilación.

Juan Montes' (1840-1899) Contribution to the *Cancionero musical popular español* and the *Cancionero musical de Galicia*

Abstract

The use of popular materials by Juan Montes in his academic works and his contribution to folkloristic compilation constitute two of the key elements in consolidating his figure as a referential musician in Galician musical history. In terms of compilation, his link with the music critic Ramón de Arana was fundamental for his participation in two of the most

1. Trabajo realizado gracias al programa de "Ayudas predoctorales para la formación de doctores" del Ministerio de Ciencia y la Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España, y circunscrito a las actividades del proyecto I+D+i "Galicia-América: música civil, ideología e identidades culturales a través del Atlántico (1800-1950)" (PID2020-115496RB-I00), así como del grupo de investigación "Estudos Históricos de Música en Galicia e América (ss. XI-XX)" - Consolidación de Unidades de Investigación Competitivas, GPC (ES431B 2024/047) financiado por la Xunta de Galicia.

Licencia Creative Commons 4.0 "Reconocimiento-Sin Derivar- No Comercial" http://doi.org/10.7764/res.2026.58.8.
Fecha de recepción: 20-03-2025/ Fecha de aceptación: 26-09-2025.

important Spanish and Galician songbooks: the *Cancionero musical popular español* by Felipe Pedrell and the *Cancionero musical de Galicia* by Casto Sampedro.His work on the recovery of popular music was presented in the mythical narrative created around the composer as an extensive and prolific occupation; however, in both songbooks in which he participated, there are few explicit mentions of Juan Montes in terms of the musical examples provided.

This article will analyse –based on the comparison of musical and extra-musical sources reliably attributed to the composer and his environment– his role as a compiler and his real involvement and contribution to the two compilation works, recreating from the preserved materials the folkloric archive of Juan Montes.

Keywords: Juan Montes; Felipe Pedrell; Casto Sampedro; Folklorism; Compilation.

Juan Montes Capón (1840-1899) fue considerado dentro de la historia de la música gallega como uno de sus músicos más representativos. Habiéndose formado en el Seminario Diocesano de Lugo, desarrolló en paralelo –y de forma autodidacta– conocimientos musicales de armonía, solfeo y piano, entre otros. Su carrera artística comenzó a desarrollarse de manera exponencial una vez que, en 1862 y abandonando su carrera eclesiástica, obtuvo su primer trabajo como pianista por horas en el Círculo de las Artes de Lugo. A partir de entonces, su vida profesional estaría al servicio de la activación cultural de su ciudad natal, como director de la Banda Municipal de Lugo y del Orfeón Gallego, fundador de un sexteto, profesor de música, pianista y segundo organista de la Catedral de Lugo, además de compositor, actividad que constituyó el eje vertebrador de todas las demás funciones que desempeñó (Varela de Vega 1991). Dentro de su actividad como compositor, cultivó tanto la vertiente religiosa como la profana. Aunque la primera fue mucho más prolífica, finalmente fue su producción profana dotada de elementos musicales populares (y en especial sus *6 baladas gallegas*) la que le otorgó fama y reconocimiento.

Por haberse consolidado como un referente del *Rexurdimento* musical gallego, su figura ha sido objeto de varios estudios posteriores, entre ellos, la monografía de J. B. Varela de Vega (la más minuciosa y extensa respecto a los aspectos biográficos) y la edición de su catálogo musical por José López-Calo (López-Calo 1991): dos de los trabajos más interesantes y completos dedicados a Juan Montes. Además, cabe señalar otros estudios de investigación sobre aspectos más específicos de su vida profesional, como su obra de corte religioso (López-Calo 2001), su período como pianista de sociedades recreativas (Fernández García 1999) o sobre el impacto de su obra en compositores posteriores (Vicente Franqueira 2021).

El presente artículo revisa una de las vertientes más desconocidas en los estudios realizados sobre Juan Montes hasta la fecha: su conexión con el folklore y su verdadera implicación como recolector en los cancioneros de Felipe Pedrell y Casto Sampedro, en los que figuró como colaborador. Si bien el tema ha sido parcialmente abordado por Xabier Groba, tanto en su tesis doctoral dedicada a Casto Sampedro (Groba 2011) como en el congreso dedicado a Juan Montes (Groba 2000), no se llevó a cabo una profundización extensa en el mismo, ni el estudio fue aplicado teniendo al compositor como objeto principal. La presente investigación aborda, a partir de las fuentes primarias y secundarias consultadas al respecto, los posibles alicientes que llevaron al compositor a ahondar en el terreno folklórico, poniendo en cuestión su papel respecto a los relatos que se crearon en torno a su figura a lo largo de estos últimos siglos.

Como punto de partida y dadas las características presentadas respecto a la realidad profesional de Juan Montes, cabe hacernos las siguientes preguntas: ¿cómo surge el interés de Juan Montes por la música popular gallega? y ¿en qué momento comienza a componer obras bajo dicha estética? Es de suponer que, en un primer momento, el interés de Montes por la música popular gallega vendría dado por los incipientes gustos de la época, que habrían tenido su germen a partir de los primeros Juegos Florales,[2] donde se inicia una senda de utilización de materiales populares en la música académica que se desarrollaría con mayor plenitud en las siguientes décadas. La eclosión de los estudios folklóricos también fue clave para el inicio de una tendencia que no debe desligarse del movimiento nacionalista europeo y que en Galicia se entramó a partir del provincialismo hasta llegar a la denominación del nacionalismo en el siglo XX.

A propósito de las obras de Juan Montes bajo la concepción folklórica, vemos cómo a través de sus manuscritos él explicita en varios casos una inspiración directa de la música popular. A partir de aquí cabe preguntarse: ¿fue Montes un compositor de música gallega tras acceder a materiales de terceros o también cultivó la recogida folklórica? Teniendo en cuenta todas estas cuestiones, se ha procedido a una comparativa de fuentes musicales primarias y secas aplicando los preceptos de la musicología histórica (Crist y Montemorra 2004) y la musicología sistemática (Schwaldron y Hutchinson 1978). A su vez, en el proceso de reconstrucción del archivo de Juan Montes, se ha llevado a cabo una revisión de materiales de los principales archivos musicales adscritos a su figura (Seminario de Lugo y Museo de Pontevedra) para cotejar las características de la escritura musical del compositor y poder atribuirle fehacientemente la autoría de algunos manuscritos sin una adscripción categórica hasta la fecha.

Por una carta de 1892 dirigida al ilustre folklorista Casto Sampedro y Folgar, sabemos que, al menos hasta entonces, Juan Montes no había ejercido labor recopilatoria alguna, aunque ya había escrito temas sobre aires gallegos como la *Alborada gallega* (1888) o la *Sonata gallego descriptiva* (1890):

> Muy señor mío: como no tengo conocimiento de más cantos gallegos que los que Inzenga trae en su colección, me veo privado, bien a mi pesar, de poder enviar a U. alguno. Como casi nunca salgo de esta, no tengo ocasión de oír algo; si por fortuna llegase alguno a mi oído, cuente U. de seguro con que lo transcribiré y le será remitido incontinente.[3]

Dado que ya en aquel momento Montes había hecho alguna composición en clave gallega, Sampedro esperaría que el compositor lo pudiese ayudar en el ensanchamiento del repertorio folklórico de la zona de Lugo, hecho que no fue posible en un primer momento. Dada la personalidad de Montes, es poco probable pensar que fuese reacio a compartir materiales, por lo que el no enviarle material a Sampedro simplemente significaría que hasta el momento no había realizado nunca labores de recolección, porque tampoco –por su trabajo– salía en demasía del entorno de la muralla romana lucense.

2. Los Juegos Florales de 1861 celebrados en A Coruña, fueron los primeros realizados en Galicia a partir de los Jocs Florals catalanes de 1859. Estos están basados en la idea primigenia de los Juegos Florales de la antigüedad, actuando, en este caso, como eventos en los cuales se celebraban diversos certámenes en favor de la promoción lingüística. En Galicia supusieron el punto de partida del *Rexurdimento*, tanto literario como musical (Vales Vía 2009, 433-436).

3. Carta de Juan Montes a Casto Sampedro, 2 de enero de 1892. Sampedro 45-24, Fondo Casto Sampedro. Archivo del Museo de Pontevedra.

A continuación, serán analizados los motivos que hicieron que Juan Montes realizase sus primeras incursiones en el terreno compilatorio tras esta primera misiva de Casto Sampedro al respecto.

1. El acercamiento al folklore a través de la colaboración en el cancionero de Felipe Pedrell

Felipe Pedrell es considerado una figura trascendental dentro de la historia musical española por haber introducido un movimiento regenerador en la concepción de una música nacional. Por sus aportaciones teóricas y prácticas al respecto de un lenguaje musical representativo para España, fue considerado posteriormente como el "padre de la musicología española" (Carreras 2001, 122). Influenciado por las teorías de Eslava, a través del pensamiento musical de Barbieri, Pedrell fue firme defensor de la creación de una música nacional basada en la recuperación del pasado musical español (Costa 1999, 214). La vuelta hacia el pasado para desarrollar el futuro no solo fue aplicada por Pedrell en el ámbito profano, sino también en el religioso, habiendo sido seguidor de las teorías cecilianistas, lo que lo llevaría a ser un modelo estético de dicha tendencia (Bonastre 1972, 103-107).

En su obra *Por nuestra música* y siguiendo los preceptos del pensamiento musical de Antonio Eximeno (Hernández Mateos 2012, 615), el interés de Pedrell por los cantos populares vino dado por las cualidades variables de estos, dado el *ethos* (carácter) de cada pueblo y, por ende, del *pathos* (emoción) de sus melodías. El abordaje de la canción popular en el plano academicista supondrá el debate clave a lo largo de todo este período y del que habría que extraer la esencia del folklore y no tanto una paráfrasis ejemplificativa.

Si en cuanto a la creación musical española Pedrell ensalza el elemento popular como clave en la consolidación de la identidad nacional en una faz cultural, no semeja extraño su interés por el folklorismo, disciplina que años antes ya había sido iniciada con fuerza a partir de la primera Sociedad del Folklore en España con Antonio Machado Álvarez, "Demófilo", a la cabeza (Cruces Roldán 2020, 7-23).

En la década de los noventa del siglo XIX, el compositor tortosí comenzó a idear un proyecto de recuperación folklórica de las músicas de España. Este deseo de recobrar las melodías del pasado para construir la música del presente y del futuro permeó todo el desarrollo teórico y práctico de Pedrell, quien abogó por que, para crear algo nuevo, fuese necesario conocer en profundidad la historia de la música con todas sus líneas estéticas y tendencias, con el fin de establecer un ejercicio comparativo alejado de las imitaciones forzosas de las fuentes primarias. En definitiva, el conocimiento de la música desde un plano cultural amplio y no solo centrado en sí misma (Lichtensztajn 1993, 57).

Si bien como compositor defendía una plasmación más "etérea" de la música popular en las composiciones de autor, Pedrell sabía que para ello habría que contar con corpus fidedignos de música folklórica en los que estuviesen copiados los cantos populares tal cual fuesen recogidos: el estudio en profundidad del pasado para afrontar el estilo nacional del futuro, traspasando aquellos elementos que resultan característicos y diferenciadores a una visión moderna y acorde a la época expresada en un lenguaje contenedor de universalidad.

Al respecto de su aportación a la recopilación folklórica, cabe destacar su trabajo *Cancionero musical español*, en el cual logró tejer una extensa red de contactos que le proporcionaron materiales populares de toda España. Sus principales colaboradores en cuanto a las melodías gallegas fueron el folklorista Casto Sampedro y el crítico musical Ramón de Arana, "Pizzicato", con el cual comenzó su relación epistolar al respecto del folklore gallego entre 1894 y 1895 (Villanueva 2013, 150) según sabemos por la correspondencia conservada. Una primera misiva de Arana hablando de la situación del folklore en Galicia nos ayuda a establecer el punto de partida del ofrecimiento de Pedrell para colaborar en la compilación:

> Respecto al folklore gallego, aquí algo se ha hecho, aunque ahora casi todo se ha olvidado; [...] En Galicia ese asunto se ha mirado siempre con inexplicable abandono. Realmente hay dificultades muy grandes para el indispensable acopio de materiales [...] Sírvase indicarme lo que crea puedo facilitarle y prometo cumplir de la mejor manera.[4]

Hasta aquel momento, Arana no habría estado familiarizado con la música popular, por lo que, para ayudar a Pedrell, se vería en la necesidad de buscar apoyo de terceras personas para la proporción de materiales y asesoramiento. Fue en este momento cuando Juan Montes empezó a formar parte de la ecuación para este proyecto, lo que supondría que ya en aquel momento se encontraría más familiarizado con el hecho folklórico.

Curiosamente, en la correspondencia directa entre Juan Montes y Felipe Pedrell, el compositor lucense apenas trata esta cuestión, siendo las únicas referencias explícitas –y determinantes– las producidas en noviembre y diciembre de 1895: "En los días que pasé en el Ferrol, al lado de Pizzicato, algo hicimos los dos en la colección de cantos populares gallegos, que el mandará a U."[5] y "Ya suponía yo que los trabajos folklóricos de Pizzicato habían de agradar a U. por lo preguntón y escudriñador que es. Yo le reuní mucho material, y él también buscó mucho".[6]

El grado de implicación señalado por Montes no parece verse reflejado en la publicación final del *Cancionero musical popular español*, ya que Felipe Pedrell solo lo menciona en dos ocasiones: en un cantar de *arrieiro* y en un canto de faena agrícola.

> El *Cantar d'o arrieiro*, recogido en Pontevedra por el amigo D. Perfecto Feijóo ofrece esta particularidad [...] El *Cantar* fue recogido por mi amigo D. Ramón de Arana. Decíame en una de sus cartas: 'Se la oí cantar al malogrado maestro Montes, que a su vez la oyó a una cuadrilla ambulante de segadores [...] Dos cantos de faenas agrícolas; ambas procedentes de Lugo. Me comunicó la primera el buen amigo D. Ramón de Arana, y también la segunda que, según me dijo, había recogido asimismo el malogrado compositor Juan Montes (Pedrell 1922, 78-81).

4. Biblioteca Nacional de Cataluña (Barcelona), Fons Felip Pedrell, M 964 "Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell: 1 de enero de 1895".

5. Biblioteca Nacional de Cataluña (Barcelona), Fons Felip Pedrell, M 964, "Carta de Juan Montes a Felipe Pedrell: 18 de noviembre de 1895".

6. Biblioteca Nacional de Cataluña (Barcelona), Fons Felip Pedrell, M 964, "Carta de Juan Montes a Felipe Pedrell: 24 de diciembre de 1895".

De hecho, vemos como en el caso del canto de *arrieiro* nº 107 (Figura 1), en la partitura no se indica procedencia recolectora de Montes, sino de Perfecto Feijóo y, por otra parte, en el archivo folklórico de Juan Montes conservado, y que abordaremos a continuación, comprobaremos que esta melodía tampoco se encuentra entre las registradas por él.

Figura 1 / *Cantar d'o arrieiro* del cancionero de Pedrell. Edición propia.

En el caso del canto de faena agrícola (nº 127), dentro de la propia partitura tampoco se menciona a Montes. Solo se intuye que, al igual que el canto 126, Pedrell lo habría recibido de Arana y que, a su vez, le habría sido transmitido a este vía Montes. Esta melodía popular que sí se conserva dentro de la correspondencia Arana-Sampedro tal y como la habría transcrito Montes, será abordada en el siguiente apartado.

Como vemos, la pobre presencia de Montes en el cancionero de Pedrell, no parece que sea coincidente con la afirmación del maestro lucense referida a la gruesa recolección de materiales. De hecho, a través de las explicaciones dadas por Arana a Pedrell, el proceso semeja distinto: en lugar de un Montes realizando trabajos de campo, por la siguiente misiva parece que Arana, tras su trabajo de recolección, le habría pedido consejo al maestro lucense en cuanto a dudas en la transcripción de ciertas melodías:

> Confío, pues, en la amabilidad de U., para salir de dudas y cuando le remita algo de lo que llevo coleccionado de música popular gallega (para la cual solo espero

> que venga por aquí el amigo Montes, con el fin de consultar algunos puntos dudosos).[7]

Esto nos hace pensar en dos posibilidades respecto a la recolección de Montes: o bien que gran parte de aquel material ofrecido por el lucense no habría sido utilizado finalmente en el cancionero de Pedrell, por lo que habría servido para proporcionárselo a Casto Sampedro para el suyo, o que las aportaciones de Montes fuesen en gran parte coincidentes con las de otros colaboradores del cancionero de Pedrell, hipótesis más probable dado el ejemplo recientemente abordado de la melodía remitida por Perfecto Feijóo y de las comparativas establecidas en la Tabla 4, desarrolladas en el siguiente apartado.

Sea como fuere, se pueden ratificar dos realidades que no implican una relación de causa-efecto. Por el propio Montes sabemos que recopiló materiales, aunque muy probablemente no fuesen a través de recogidas de campo propias (excepto casos muy puntuales), contando para ello con personas de su entorno que le pudiesen facilitar las melodías populares; además, ejerció como asesor ante las dudas de transcripción que le surgían a Arana en las melodías que este recopilaba o que le hacían llegar. Sin embargo, a efectos de resultados en el cancionero de Pedrell, no vemos reflejadas ningunas de las labores, si bien el maestro es mencionado como parte integrante de un tándem colaborativo con Arana.

La proporción más cercana a la realidad en cuanto a la implicación de Montes en la recogida folklorística la podremos ver a continuación en relación con su papel dentro del *Cancionero musical de Galicia* y en los materiales conservados correspondientes a su actividad recopilatoria.

2. La participación en el *Cancionero musical de Galicia* de Casto Sampedro[8]

La colaboración de Juan Montes en el cancionero de Casto Sampedro también se produjo a través de la mediación de Ramón de Arana. Resulta curioso que, aun sabiendo que años antes Sampedro se había dirigido directamente al maestro lucense y que este le contestó que si conseguía algo se lo haría saber, no tengamos constancia de más intercambios epistolares entre ambos. Por tanto, es posible asumir que cualquier contribución de Montes a la labor de Sampedro, vendría dada a través de Arana, quien comenzó su relación con el folklorista al mismo tiempo que con Pedrell, en 1895.

Una de las primeras misivas interesantes a este respecto es la fechada a 4 de mayo de dicho año, en la que Arana señala: "Yo no sé que haya más colecciones de música gallega publicadas. Existen, sí, arreglos y adaptaciones, malas en general, salvo las del mtro. Montes, de Lugo, que también irán a su tiempo".[9] Antes de entrar en cualquier contribución de Montes al *Cancionero musical de Galicia* (CMG), es importante señalar la importancia de la figura de

7. Biblioteca Nacional de Cataluña (Barcelona), Fons Felip Pedrell, M 964, "Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, 20 de septiembre de 1895".

8. Xavier Groba le ha dedicado un capítulo extenso de su tesis a este tema, por lo que no vamos a entrar de forma directa en la colaboración entre Arana y Sampedro, sino que en cómo, a través de esta, se produce la aportación de Juan Montes.

9. Archivo del Museo de Pontevedra (Pontevedra), Fondo Casto Sampedro, Sampedro 45-24, "Carta de Ramón de Arana a Casto Sampedro: 4 de mayo de 1895".

Arana en todo este proceso. Tanto en la correspondencia con Pedrell como con Sampedro, el crítico musical destaca en todo momento lo bien que entiende Montes –según su percepción– la música gallega, presentándola siempre en su forma más pura y fiel a la realidad y libre de "modernismos". Si bien tiene en estima a otros autores previos, Arana ve en Montes el compositor que mejor comprendió la idiosincrasia de la música gallega, en contraposición a lo que había hecho previamente Marcial del Adalid en sus *Cantares viejos y nuevos de Galicia*:

> De ahí que el reparo que U. señala en las transcripciones de Montes, lo conceptúo yo como indicio de autenticidad. Sí; existe la analogía en las cadencias con las del canto litúrgico; y tan grande, que a veces son idénticas; pero ¿debe desecharse esa semejanza? Yo creo que no [...] Muchas veces, hablando con él, me tiene apuntado eso que a U. ha sorprendido. Precisamente la vaguedad, la poesía, la fragancia de los cantares gallegos está en la indecisión y ambigüedad de la tonalidad; ambigüedad e indecisión, que, como U. sabe, ofrecen también todos los cantos verdaderamente populares de todos los países.[10]

Arana, se centró en presentar a Montes como una persona que recogía fielmente los cantos populares sin verse influenciado por sus antecedentes en la enseñanza musical, de ahí que confíe en él como un juez autorizado en el asesoramiento folklórico y sea su principal colaborador de cara a la tarea encomendada por Sampedro. A continuación, veremos cómo fue realmente la aportación de Montes en el ámbito folklórico tomando como referencia los pocos vestigios que se conservan de su acercamiento al folklorismo, sobre lo que es posible adelantar en primera instancia que el *modus operandi* del compositor se produciría a partir de una vertiente directa y dos indirectas: la primera sería la recolección de temas populares *in situ* por el propio músico y las otras dos serían en el papel de intermediario, pidiendo materiales a otras personas que él conociese y como supervisor de temas recogidos por terceros, dando su opinión y solución en cuanto a puntos dudosos como parte del proceso de recolección.

2.1. La reconstrucción del archivo folklórico de Juan Montes y su aplicación al *Cancionero musical de Galicia*

En la actualidad desconocemos el archivo de música popular que habría de constituir Juan Montes en referencia a estos dos proyectos de recopilación en los que se vio inmerso. Los únicos datos que conservamos al respecto son bajo el testimonio del padre Luis Mª Fernández Espinosa en un artículo para *Vida gallega*:

> En unas ochenta páginas de letra menudita y casi microscópica, reunió [melodías populares] el maestro, en Lugo. El literato don Indalecio Varela prestó a don Casto Sampedro el manuscrito en cuestión, y todas sus melodías fueron aprovechadas y copiadas fielmente para la colección de canto popular, que publicó la Diputación de Pontevedra. Después esos papeles los adquirió Ramón Arana, y en manos de sus hijos deben de estar hace más de treinta años (Fernández Espinosa 1954-1955, 14).

10. Archivo del Museo de Pontevedra (Pontevedra), Fondo Casto Sampedro, Sampedro 45-24, "Carta de Ramón de Arana a Casto Sampedro, 11 de junio de 1895".

A este respecto, Varela de Vega señaló que, si el manuscrito pasó a manos de Sampedro a través de Indalecio Varela Lenzano, esto debió ocurrir después de la muerte de Montes, por lo que considera que la colaboración Montes-Sampedro nunca existió y que simplemente el pontevedrés copiaría lo que Montes llevaba años recopilando. Esto, tal y como hemos comprobado en este artículo a partir de algunas misivas –y coincidiendo con la opinión expresada por Xabier Groba en su tesis–, no es cierto.

Por otra parte, en el fondo de Sampedro no existe como tal un volumen de piezas musicales que indiquen la autoría en cuanto a la recolección y, además, los ejemplos en los que especifican de forma explícita la recolección por parte de Montes son escasos, por lo que resulta muy difícil saber cuáles fueron las melodías del fondo del lucense. Además, al haber absorbido el manuscrito la familia Arana, dificulta la ubicación de su paradero –si es que aún existe– dado que, hoy en día, se desconoce un posible fondo referido a esta familia ferrolana.

Una de las copias de música transcrita por Juan Montes la encontramos depositada en el Museo de Pontevedra dentro del fondo de Perfecto Feijóo. Al director del coro le habría llegado también a través de Indalecio Varela Lenzano, tras una actuación de la agrupación el 6 de octubre de 1908 en Lugo (Calle 1993, 393). Por la descripción que realiza Fernández Espinosa del corpus folklórico de Montes, no se corresponde en absoluto con el custodiado en el fondo del coro pontevedrés, lo que resultaría una primera evidencia de que estaríamos hablando de dos documentos diferenciados. La segunda de ellas vendría dada por el testimonio cruzado que nos ofrecen Espinosa y Fernández Mato: si presumiblemente Varela Lenzano le presentó a Perfecto Feijóo el manuscrito como algo "oculto" y cuasi secreto, nada haría presagiar que se tratase de las mismas melodías que ya habrían pasado por manos de Arana y Sampedro. A continuación, veremos cómo hay aspectos de los relatos que no encajan con la realidad que ha llegado hasta nosotros.

Esta colección de cantos recogidos por Montes y donado a Perfecto Feijóo y su coro no es manuscrita del compositor lucense, sino que se trata de una copia realizada por M. Fernández[11] y que José Luis Calle reprodujo en su libro *Aires da terra. La poesía musical de Galicia*. El documento, constituido por dieciséis hojas de papel pautado (diez pentagramas en cada hoja) junto a una de portada, contiene un total de 112 cantos atendiendo a las repeticiones y variantes existentes de algunos temas. Dado que en varios casos se indica quién copió la melodía, deberíamos suponer que aquellas que no tienen ningún tipo de mención al respecto fueron recogidas y transcritas por el propio Montes, pero a la hora de presuponer esta cuestión, surge una problemática derivada del análisis del documento. En la propia transcripción también se señala en dos casos concretos la recogida explícita del maestro, en el canto 19 y en el 20, procedentes de Céltigos y Lavandeira respectivamente: "Recogido por mí de un mozalbete que con preciosa voz de contralto la cantaba en este tono a las 10 ½ de la noche"[12] y "Recogida por mí".[13] De los 112 temas populares, quince provienen de la colección de otros autores, al

11. Tal y como apunta acertadamente Xavier Groba, es posible que M. Fernández sea el organista Manuel Fernández Alonso, discípulo de Montes (Groba 2000, 156). Uno de los principales ejemplos sobre la amistad de Montes con Fernández la encontramos en la correspondencia con Canuto Berea (Biblioteca Provincial de A Coruña [A Coruña], Fondo Canuto Berea, AB 52, "Carta de Juan Montes a Canuto Berea: 23 de enero de 1899").

12. Archivo del Museo de Pontevedra (Pontevedra), Fondo Perfecto Feijóo, 21/2/1, "Canciones populares de Galicia transcritas por M. Fernández".

13. Archivo del Museo de Pontevedra (Pontevedra), Fondo Perfecto Feijóo, 21/2/1, "Canciones populares de Galicia transcritas por M. Fernández".

que debe sumársele otro cuyo diálogo procede de la recopilación de Ballesteros (recordemos que dicha compilación recoge material popular oral, pero en ningún caso música):

- De Ramón de Arana: 33, 40, 71, 76, 80 y 87.
- De Indalecio Varela Lenzano: 19 (bis).
- De Marcial del Adalid: 26 y 30.
- De Isidoro Hernández:[14] 27 y 28.
- De Casto Sampedro: 34, 41 y 55.
- De José Inzenga: 31.
- De Juan Montes (expresamente): 19 y 20.

Nos encontramos, por tanto, ante 112 cantos de los cuales en diecisiete se especifica quiénes los recogieron, siendo dos de ellos por Montes y los quince restantes de otros recopiladores. Las preguntas que surgen son las siguientes: ¿las 95 melodías restantes quién las proporcionó? ¿Deberíamos presuponer que fueron recogidas por Montes? ¿Entonces por qué el compositor lucense especifica su labor de recogida en dos cantos?

Atendiendo a esta cuestión, todo parecería indicar que Montes solo habría recogido ese par de melodías, que, además, provienen de la zona de Sarria, a la que iba a pasar unos días de descanso (Céltigos y Lavandeira). Además, en cuanto al resto de piezas, parece improbable que pudiese realizar dicha labor de recogida dado el origen de varios de los cantos, como veremos a continuación.

La procedencia geográfica constituye otro elemento problemático dado que no está indicada en todas las melodías. Al inicio del manuscrito hay una mayor rigurosidad al respecto, mientras que con el paso de las hojas vemos cómo ese componente va desapareciendo, quedando muchas de ellas huérfanas de procedencia de cara al investigador. En aquellas en las que se especifica el origen –32 del total– nos encontramos un hecho curioso: la mayor parte de los temas proceden de la provincia de Ourense, un total de 13 frente a los 11 de Lugo y 8 de A Coruña, quedando fuera de representación la provincia de Pontevedra, área más estudiada por Casto Sampedro.

La correspondencia numérica de los temas respecto a su procedencia por provincias sería:

- Ourense: 1, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 15, 16, 25 y 111.
- Lugo: 11, 14, 17, 18, 19, 20, 29, 32, 109, 110 y 112.
- A Coruña: 24, 71, 73, 75, 80, 82, 84 y 108.

En el siguiente gráfico (Figura 2) podemos ver porcentualmente el origen de melodías por provincia sobre un total de 32:

14. Por "Hernández", Montes se refiere a Isidoro Hernández, músico y compositor andaluz.

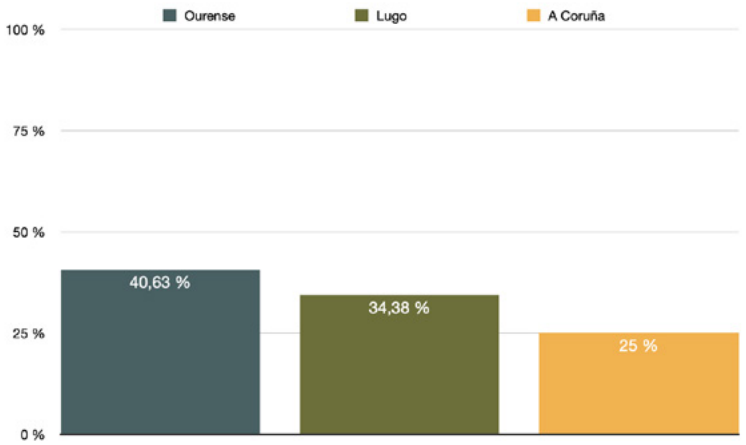

Figura 2 / Origen provincial de las melodías del fondo de Perfecto Feijóo. Elaboración propia.

Y en la siguiente tabla podemos observar la correlación de lugares y melodías según la numeración establecida en la copia del manuscrito del fondo de Perfecto Feijóo: de nueve zonas de la provincia de Ourense, cinco de la de Lugo y cuatro de la de Coruña.

Cantos transcritos por Juan Montes (Fondo Perfecto Feijóo) **Distribución geográfica según indicación expresa**[15]		
Ourense	Amoeiro	1
	A Limia	3
	A Peroxa	4
	Ribeiro	7
	Bande	6
	Maside	9, 10
	Ourense	8, 13
	Valdeorras	15, 16, 111
	Trives	25
Lugo	Chantada	11, 17, 18
	Pallares	14, 110
	Céltigos	19
	Lavandeira	20
	Lugo	29, 32, 109, 112
A Coruña	Arzúa	24
	Santiago	71, 73, 75, 80, 82
	Ferrol	84
	Coruña	108

Tabla 1 / Origen de los cantos recogidos por Juan Montes de la copia del fondo de Perfecto Feijóo. Elaboración propia.

15. Los lugares indicados están todos ellos especificados de forma concreta, exceptuando algunos casos donde la aproximación geográfica viene establecida por el nombre de la comarca. Esto se aplica a gran parte de las de Ourense: A Limia, Ribeiro, Valdeorras y Trives.

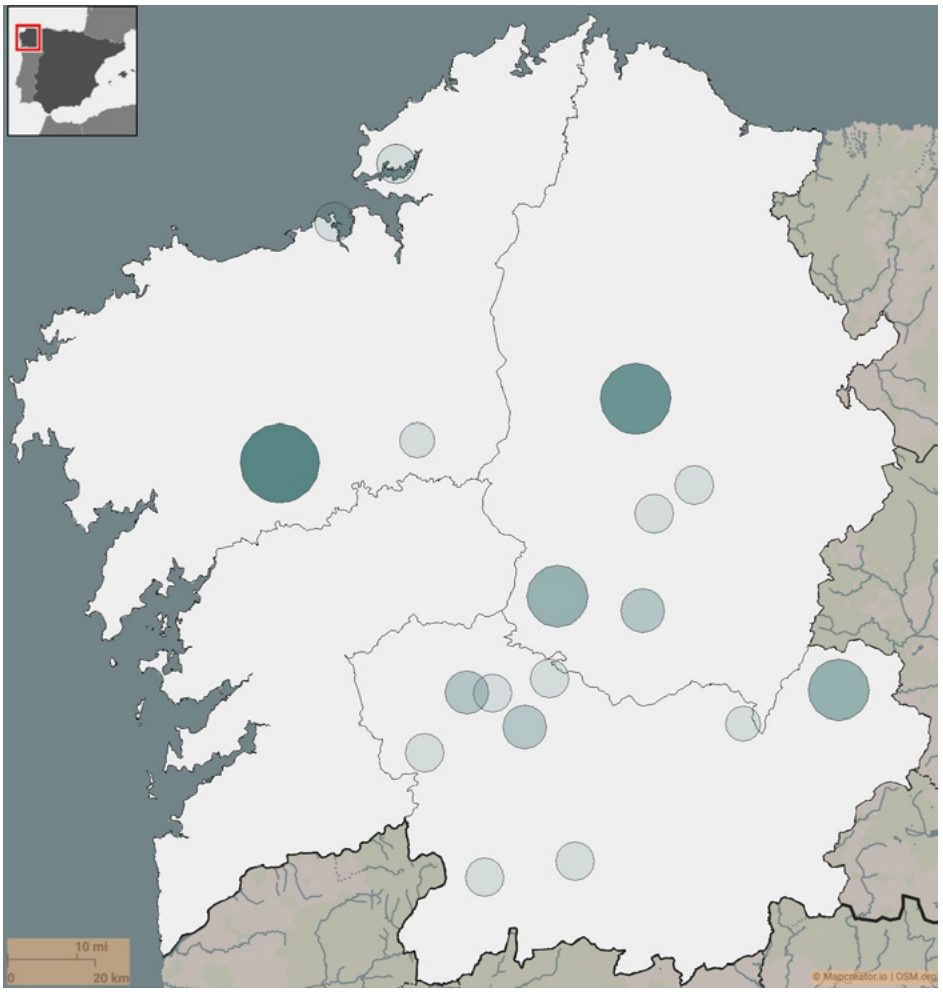

Figura 3 / Distribución geográfica de los cantos recogidos según los datos de la Tabla 1. Elaboración propia.

Resulta improbable que Montes recopilase melodías de fuera de Lugo y su contorno, y en el caso de que así fuese, lo haría en zonas como Ferrol o Coruña cuando iba a visitar a la familia Berea o a Ramón de Arana. En ningún caso resultaría creíble que, siendo la mayor parte de melodías –aunque por poca distancia– de la provincia de Ourense, Montes estuviese en todos aquellos lugares recogiéndolas dado que, como bien le indicó a Sampedro en su día, casi nunca salía de Lugo y, por lo que vemos en otras misivas de su puño y letra en períodos posteriores, la situación no habría variado en demasía: "Aquí me tiene U. aburridísimo, y harto de trabajos hasta la coronilla sin poder salir quizá hasta la Navidad".[16]

En lo referente a la tipología de las piezas, podríamos abarcarlas bajo la denominación de cantos populares sin pertenencia a una categoría concreta, exceptuando los casos explícitos indicados en los manuscritos y representados en la siguiente tabla:

16. Biblioteca Provincial de A Coruña (A Coruña), Fondo Canuto Berea, AB 50, "Carta de Juan Montes a Eduardo Puig: 6 de noviembre de 1896".

Tipología (según indicación expresa) y correspondencia numérica de los cantos transcritos por Juan Montes (copia del Fondo Perfecto Feijóo)	
Cantares de ciego	32, 74, 82, 102
Alalás	71, 73
Aguinaldos	80, 84
Canto de Reyes	101
Alborada – Marcha de gaita	83

Tabla 2 / Tipología cantos de la copia del fondo de Perfecto Feijóo (según indicación). Elaboración propia.

Además de esta copia del Fondo Perfecto Feijóo, en el Fondo Sampedro del Museo de Pontevedra también se encuentran otras dos. La primera, bajo el nombre de *Canciones populares de Galicia transcritas por J.M.*,[17] está compuesta por un total de 25 melodías atendiendo a las hojas que contienen caligrafía propia de Montes, que se corresponden con dos páginas de catorce. En algunas de las restantes también se encuentran transcritas dos obras del maestro lucense: *Lonxe d'a terriña* y *Negra sombra*.

Si las demás melodías incluidas en el resto del documento también pertenecían a las del Fondo Montes, ¿por qué Sampedro se quedó en su poder con dos hojas manuscritas? La caligrafía en ese par de hojas no deja prácticamente dudas al respecto, pudiendo constatar, a partir de un ejercicio comparativo respecto de otras obras manuscritas conservadas del maestro, que se trata de la del propio Montes. Nueve de los temas incluidos en este manuscrito son los mismos que los referidos en la copia del fondo de Feijóo del número 99 al 107. En ninguno de estos temas hay indicación geográfica alguna ni de otra índole, exceptuando casos de recopilación de materiales por parte de terceros.

Al igual que en la copia de Perfecto Feijóo, la mayor parte de las melodías aquí presentadas (sin redundar en aquellas repetidas en ambos manuscritos) son vocales, si bien muchas de ellas carecen de la trascripción de la letra. En cuanto a la tipología de estos cantos, cabe señalar que muchos de ellos no pertenecen a ningún género concreto, ya que se trata de coplas sueltas, a excepción de algunos alalás o cantos de *berce*. Como segmentos instrumentales, destacan, dentro de un canto de ciego, el intermedio para zanfona o violín y una danza de espadas de Pontevedra para gaita y tamboril.

El segundo de los documentos custodiado dentro del Fondo Sampedro es un manuscrito bajo el título de *Cantares gallegos*.[18] En la propia hoja de clasificación del Museo de Pontevedra se indica que se le supone una posible autoría de Juan Montes, si bien el documento no está autografiado. Realizando ejercicios de comparación entre todas aquellas obras manuscritas depositadas en la Biblioteca del Seminario de Lugo o en el Fondo de las Clarisas de Monforte, podemos constatar que se trata de la caligrafía (tanto musical como textual) de Montes en cuatro de los folios del documento.

17. Archivo del Museo de Pontevedra (Pontevedra), Fondo Sampedro, 46/42/11, "Lonxe d'a terriña e Negra sombra por Juan Montes (1894-1937)".

18. Archivo del Museo de Pontevedra (Pontevedra), Fondo Sampedro, 42-1/4, "Cantares galegos (1894-1937)".

Atendiendo únicamente a aquellas escritas de puño y letra por el compositor lucense, contabilizamos un total de 55 melodías. En ningún caso suponen materiales inéditos o que difieran de las anteriores copias, ya que todas las melodías aquí registradas por Montes son las mismas que la mayor parte de las transcritas en la copia del fondo de Perfecto Feijóo. Como más del 90 % ya se encuentran en la transcripción realizada por M. Fernández, aquellas melodías en las que se indica la procedencia geográfica coinciden con los lugares mencionados en la copia de P. Feijóo (como Lugo, Arzúa o Trives), así como en las puntualizaciones referidas a quién le facilitó los cantos, si bien hay otros nombres que no se especifican en la copia de Feijóo pero sí en la de las *Canciones populares de Galicia* (caso de los apellidos Ortiz y Rego).

Esto nos lleva a la conclusión de que los documentos conservados en el Fondo Sampedro (las dos páginas de *Canciones populares de Galicia transcritas por J.M* y las cuatro de *Cantares gallegos*) son parte de los materiales originales que fueron transcritos por Manuel Fernández para la copia de Perfecto Feijóo. Como vemos, falta parte de los manuscritos originales, porque hay algunas melodías de la copia perteneciente al fondo del coro pontevedrés que no están en las del Fondo Sampedro y viceversa, de lo que constatamos que tampoco el copista hizo figurar todos los cantos, dejando algunos de ellos fuera.

Dentro de la correspondencia conservada entre Ramón de Arana y Casto Sampedro, también nos encontramos con algunos ejemplos musicales facilitados por Juan Montes y que le fueron transmitidos al pontevedrés a través de Arana. ¿Hay en estas informaciones algún canto nuevo o todos ellos se encuentran ya recogidos en alguna de las copias referidas anteriormente?

Vamos a ver a continuación aquellos ejemplos en los que Arana, de forma explícita, indica que le fueron remitidos por Juan Montes: "(19) y (23) Ya dije a U. que me los remitiera Montes, como populares de Lugo. Pertenecen, en mi modesta opinión, a la forma derivada del alalá, que hemos convenido en llamar balada".[19]

Figura 4 / Alalá nº 19 de la correspondencia Arana-Sampedro. Edición propia.

Este alalá en compás de 6/8 y tonalidad de Fa mayor se corresponde con el número 93 dentro de la copia del Fondo Feijóo y con el 18 en la edición publicada del *Cancionero musical de*

19. Archivo del Museo de Pontevedra (Pontevedra), Fondo Casto Sampedro, Sampedro 45-24, "Carta de Ramón de Arana a Casto Sampedro: aclaraciones al envío de hace dos meses".

Galicia. No se le atribuye a Juan Montes ni tampoco se le asigna origen alguno, si bien Arana le comunica a Sampedro que fueron remitidos por Montes y procedentes de Lugo.
Sampedro presenta el tema prácticamente igual a cómo se lo había enviado Arana, añadiendo simplemente unas ligaduras de expresión y cambiando ligeramente la figuración de los últimos tres compases (negra-corchea-corchea-negra frente a corchea con puntillo-semicorchea-corchea).

Otro de los cantos remitidos por Arana a Sampedro y recogidos por Montes se corresponde con el número 22 referido en las misivas: "(22) Lo remitió Juan Montes, como alalá, popular en Chantada (Lugo). La copla es popular también en San Juan de Pravio, según Ballesteros".[20]

Figura 5 / Alalá nº 22 de la correspondencia Arana-Sampedro. Edición propia.

Se trata de un nuevo alalá proporcionado por Juan Montes a Arana, escrito en 2/4 y en la tonalidad de La menor. En la modulación a la dominante tras la exposición inicial, se le supone la existencia de una errata de transcripción en el Fa sostenido: posiblemente fuese un Fa natural para rematar en la dominante del tono menor original. Es el mismo que el número 11 en la copia del Fondo Feijóo. En cuanto a la compilación de Sampedro, esta melodía no se incluyó finalmente en el cancionero.

Por otra parte, los numerados como 27 y 28 fueron presentados por Arana de la siguiente forma: "Remito a U. los alalás siguientes, en espera de impresiones: (27) y (28) enviados por Montes; los dos muy hermosos y enxebres; tengo la seguridad que han de gustarle".[21]

20. Archivo del Museo de Pontevedra (Pontevedra), Fondo Casto Sampedro, Sampedro 45-24, "Carta de Ramón de Arana a Casto Sampedro: aclaraciones al envío de hace dos meses".

21. Archivo del Museo de Pontevedra (Pontevedra), Fondo Casto Sampedro, Sampedro 45-24, "Carta de Ramón de Arana a Casto Sampedro: 2 de septiembre de 1895".

Figura 6 / Alalá nº 27 de la correspondencia Arana-Sampedro. Edición propia.

Figura 7 / Alalá nº 28 de la correspondencia Arana-Sampedro. Edición propia.

Estas dos melodías (también transcritas en la copia *Cantos transcritos por J.M.*) serían incluidas finalmente en el cancionero de Sampedro clasificados como números 20 y 21 respectivamente. La diferencia, en referencia a los remitidos por Arana, es que estos venían transcritos con indicaciones de compás (2/4 y 5/8) y Sampedro decidió presentarlos bajo ritmo libre, si bien la figuración utilizada y la tonalidad son las mismas. Otro aspecto no coincidente con el envío original de Arana es que el ferrolano las presenta sin letra, mientras que en el cancionero de Sampedro las dos constan de ella: "Vamos indo, vamos indo par'o servicio do Rey [...]" y "Moito teño que decirche, moito teño que contar [...]" (Sampedro 1982, 4).

Atendiendo a la propia página del cancionero en donde están transcritos los alalás, no se indica que estos fuesen aportados por Montes, pero en uno anterior (el número 19) sí se especifica. Sin embargo, en el índice de autores y otras personas citadas en el texto, la melodía número 20 figura como aportada por Montes y no la 19 (que es la que en la propia página de los cantos se especifica) ni tampoco la 21 (que, en teoría, habría llegado a Sampedro a través de Arana junto a la 20 y que habrían sido transcritas por Montes).

La melodía numerada como 27 en la correspondencia Arana-Sampedro y como 20 en el *Cancionero musical gallego*, también está recogida en el *Cancionero gallego* de Eduardo Martínez Torner y Jesús de Bal y Gay y clasificada con el número 97. Torner y Bal y Gay señalan, al respecto de la melodía, que provenía del archivo del coro *Cántigas y aturuxos* de Lugo y de la cual se desconocían tanto su procedencia geográfica como su letra (Martínez Torner y Bal y

Gay 1973). En la misiva Arana-Sampedro referida, Arana no indicaba nada más que lo dicho anteriormente, y en la partitura tampoco se especifica el origen del canto o dónde se recogió, si bien Sampedro en el CMG sí lo hace, señalando que procedía de Lugo.

¿Por qué Sampedro no indicó que los dos alalás procedían de Montes si los conoció a través del envío de Arana? ¿Y por qué habría decidido el pontevedrés liberarla de divisiones métricas y añadirle letra? Que apareciese el número 19 y no el 20 como recogido por Montes en el cancionero y que, en la relación de autores y personas citadas en el texto se le adscriba el 20 y no el 19 puede significar que existiese una simple errata.

Por otra parte, en la copia *Canciones populares de Galicia transcritas por J.M.*, este canto (número 6 en color azul, posiblemente escrito encima con posterioridad) aparece adscrito a un apellido: Ortiz. Esto significaría, con toda seguridad, que le habría sido facilitado a Montes por esa persona, de ahí que Arana indique el envío por parte de Montes, pero no que este lo recopilase *in situ*.

Lo que también resulta extraño en el caso de la recogida del canto por parte de Torner y Bal y Gay, es el apunte relativo a la proveniencia del fondo del coro lugués y en donde no encontraron –según indican– ningún dato al respecto de su origen o posible recopilador. Quizás aquel que copió las melodías que conformaron el archivo de *Cántigas y aturuxos* no fue preciso en la transcripción o bien, aceptando que la melodía fuese originaria de Lugo, el recopilador pudo haberla escuchado directamente o haberle llegado a través de un tercero al igual que Montes en su día, y sin saber que el canto ya habría sido recogido por el maestro lucense años atrás.

Sea como fuere, estos son los datos que tenemos al respecto de estos dos alalás a partir de diversas fuentes, pudiendo constatar que Montes envió ambas melodías a Arana y que Casto Sampedro las acabó incluyendo en el *Cancionero musical de Galicia*.

Siguiendo con las melodías proporcionadas por Montes y enviadas a Sampedro vía Arana, nos encontramos con otra clasificada en la correspondencia como la número 16 (Figura 8): "(16) Remitido por el mtro. Montes. Es muy bueno y sospecho pudiera ser también canto de cuna. No trajo letra".[22]

Figura 8 / Alalá nº 16 de la correspondencia Arana-Sampedro. Edición propia.

22. Archivo del Museo de Pontevedra (Pontevedra), Fondo Casto Sampedro, Sampedro 45-24, "Carta de Ramón de Arana a Casto Sampedro: s/f".

La puntualización de Arana en cuanto a un posible canto de cuna vendría dada por las propias anotaciones de Montes, ya que en la copia *Cantos populares transcritos por J.M.* el maestro señala: "Alalá que sirve para canto de cuna (berce)".[23]

Este canto popular en La menor (concluido en la dominante) lo incluyó finalmente Sampedro en el CMG dentro de los alalás bajo el número 24. Indica el origen de la melodía en Lugo, pero –al igual que en otros casos anteriores– se omite referencia alguna a Montes en cuanto a la facilitación del material. Además, en la compilación del pontevedrés, y ocurriendo lo mismo que en los cantos 20 y 21 del CMG, se presenta la melodía sin indicación ni división de compás y se le atribuye una letra, si bien Arana le indica que vino sin ella: "O cantar dos Castellanos é cantar que nada val/qu'o cantar que máis alegra sempre foi o alalá" (Sampedro 1982, 4).

Otro de los cantos en la correspondencia Arana-Sampedro se corresponde con el número seis (Figura 9): "6-Canto de Navidad, de Chantada (Lugo), enviado por el mtro. Montes".[24]

Figura 9 / Canto de Navidad nº 6 de la correspondencia Arana-Sampedro. Edición propia.

Este canto de Navidad trascrito en 6/8 y en la tonalidad de Sol mayor, se corresponde con el número 112 de la copia del Fondo Feijóo. En cuanto a la procedencia, Arana le indica a Sampedro que la melodía procede de Chantada, mientras que en la copia del Fondo Feijóo se indica como procedente de Lugo. Se habría podido realizar una generalización provincial, pero en otros cantos de la copia como el 11, 17 y 18 se especifica la procedencia exacta del lugar de Chantada.

En la siguiente de las melodías proporcionadas, Arana le indica a Sampedro la recolección directa por parte de Montes: "El alalá (25) que tanto le ha gustado me lo remitió Montes, desde los baños de Céltigos, diciéndome 'Anoche, a las 10, oí cantar a un chicuelo con hermosa voz de contralto, ese alalá, en el mismo tono en que va escrito".[25]

23. Archivo del Museo de Pontevedra (Pontevedra), Fondo Sampedro, 46/42/11, "Lonxe d'a terriña e Negra sombra por Juan Montes (1894-1937)".

24. Archivo del Museo de Pontevedra (Pontevedra), Fondo Casto Sampedro, Sampedro 45-24, "Carta de Ramón de Arana a Casto Sampedro: s/f".

25. Archivo del Museo de Pontevedra (Pontevedra), Fondo Casto Sampedro, Sampedro 45-24, "Carta de Ramón de Arana a Casto Sampedro: 2 de septiembre de 1895".

Figura 10 / Alalá nº 25 de la correspondencia Arana-Sampedro. Edición propia.

Este alalá transcrito en 2/4 y en la tonalidad de Re mayor, no se incluyó finalmente en la compilación de Sampedro, pero sí aparece recogido en el Archivo Montes del Fondo Feijóo con la misma indicación que Arana le señala a Sampedro.

En el siguiente se da una situación semejante de recolección directa por parte del propio Montes (Figura 11): "El (30), nuevo, parece, efectivamente influido en la cadencia, por la jota o su derivación gallega. Montes lo remitió como recogido en Lavandeira, a una legua de Lugo, y sin letra".[26]

Figura 11 / Alalá nº 30 de la correspondencia Arana-Sampedro. Edición propia.

Este tema figura como el número 20 en la copia del Fondo Feijóo donde se señala que fue recogida por el propio Montes en Lavandeira (Lugo) y también en el manuscrito de los *Cantares gallegos* en una de las hojas con una caligrafía musical distinta a la del maestro lucense. En todas ellas se presenta la melodía sin ningún tipo de variación, coincidiendo en el compás, tonalidad, figuración y notas.

Ya en el caso de la última de las melodías de la correspondencia Arana-Sampedro con mención explícita a Montes, nos encontramos con un canto popular que figura como el nº 50 (Figuras 12 y 13) en la clasificación establecida entre ellos a través de las misivas: "(50) Canto muy

26. Archivo del Museo de Pontevedra (Pontevedra), Fondo Casto Sampedro, Sampedro 45-24, "Carta de Ramón de Arana a Casto Sampedro: s/f".

popular en la Coruña y Lugo. La primera versión es de la Coruña, y la segunda de Lugo, recogida directamente por Montes, el cual la utilizó en la *Sonata gallega descriptiva* y en *A Sega, escena coral*".

Figura 12 / Canto popular nº 50 de la correspondencia Arana-Sampedro (variante de Coruña). Edición propia.

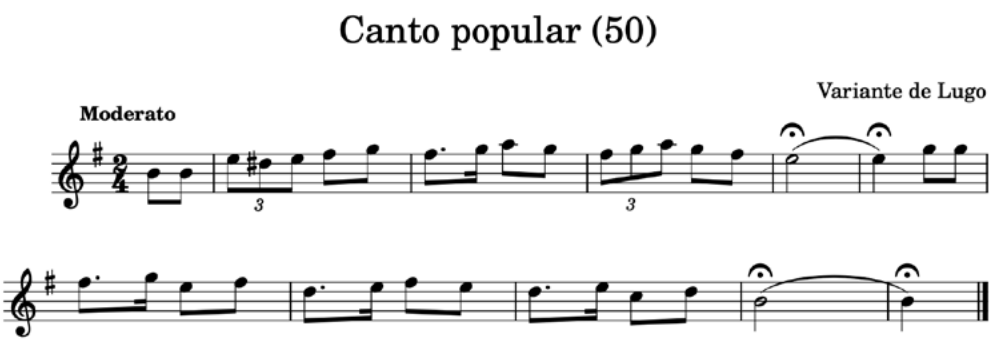

Figura 13 / Canto popular nº 50 de la correspondencia Arana-Sampedro (variante de Lugo). Edición propia.

La versión coruñesa es presentada en 6/8 y tonalidad de Sol menor, mientras que la versión de Lugo está en 2/4 y Si menor. Esta melodía se encuentra recogida también en los *Cantares viejos y nuevos de Galicia* de Marcial del Adalid bajo el título *Axeitam'a polainiña* (3ª serie, nº4) y en el *Cancionero musical español* de Felipe Pedrell, mientras que Sampedro, por su parte, no la acaba incluyendo en su cancionero. En el cancionero de Pedrell se corresponde con el número 127 y figura como un canto agrícola (Figura 14). Sin la mención explícita a Montes en la propia partitura, es en los comentarios precedentes donde indica que se le fue comunicada por Arana y que este le habría dicho que habría sido recogida por el maestro lucense.

Al respecto de la melodía, Pedrell comenta que es muy conocida en toda Galicia y que suele ser interpretada como canción de cuna y también como tonada de alguna faena. A su vez, especifica también que una variante de esta (la versión coruñesa en la correspondencia de Arana-Sampedro) fue la utilizada por Adalid en los *Cantares viejos y nuevos de Galicia*.

Al respecto de la versión de Adalid, Pedrell señala que la concepción del compositor en cuanto a la modulación del tono menor inicial a otro tono menor sobre la dominante es completamente

ajena al folklore gallego (ya que este no es modulante) siendo próximo a las formulaciones musicales de la canción rusa. El estudioso catalán deduce, por tanto, que dicha influencia le proviene a Adalid de sus años de estudio en Londres y París (Pedrell 1922, 82).

Figura 14 / Canto nº 127 del cancionero de Felipe Pedrell. Edición propia.

Tal y como presenta la melodía Pedrell, respeta en buena medida el carácter popular de la misma. En la voz principal introduce la propia melodía, coincidente prácticamente con la versión transcrita por Montes, manteniendo el compás y el esquema figurativo, cambiando únicamente la tonalidad (en este caso presentada en Si bemol menor, relativa de Re bemol mayor). Por otra parte, si bien en la correspondencia Arana-Sampedro aparece sin letra, en el cancionero de Pedrell le es asignada una, cuyo íncipit literario es "Eu coa miña monteira e'o meu sayo de lan / voume en cas d'o señor cura e coa aguillada na man [...]", no coincidente con la versión coruñesa, que versa: "Véndem'os bois e véndem'as vacas / e non me vendas o pote das papas [...]".

A continuación, y para establecer una visión global en cuanto a los cantos coincidentes entre la copia del Fondo Feijóo y los transcritos en la correspondencia Arana-Montes, se presenta una tabla que proporciona la diferente numeración de aquellos cantos compartidos en ambas documentaciones. Un total de nueve melodías coincidentes que, a través de la tabla, veremos también repetidas en otras copias (*Cantos transcritos por J.M.* y *Cantares gallegos*); por otra parte, la tabla también visualiza cuántas de aquellas nueve melodías fueron finalmente publicadas en el *Cancionero musical de Galicia* de Casto Sampedro. Se trata de visualizar la correspondencia existente entre todas aquellas melodías que Arana le especifica a Sampedro por carta como provenientes de Montes y cuáles finalmente figuraron en el CMG. Además, se incluyen las copias del Fondo Perfecto Feijóo y el Fondo Sampedro para comprobar si también se repiten en dichos manuscritos.

Cantos transcritos por Juan Montes				
Copia Fondo Perfecto Feijóo (con numeración)	Copia *Cantos transcritos por J.M.* (sin numerar)	Copia *Cantares gallegos* (sin numerar)	Correspondencia Arana-Sampedro (con numeración)	*Cancionero musical de Galicia* (con numeración)
11			22	
19	Sí		25	
20			30	217
29		Sí	23	
89 y 90	Sí (6 y 7 en color azul)		27 y 28	20 y 21
93			19	18
103			16	24
112			6	
-			50	

Tabla 3 / Correspondencia numérica entre cantos coincidentes entre la copia del Fondo Feijóo y la correspondencia Arana-Sampedro junto a los otros ejemplos conservados. Elaboración propia.

¿Por qué aparentemente hay tan pocas melodías de Montes en la versión definitiva del *Cancionero musical de Galicia*? Si bien en la tabla solo se hace referencia a las nueve melodías coincidentes entre la correspondencia Arana-Sampedro y la copia del Fondo Feijóo, el porcentaje sobre esta pequeña muestra es nimio. De hecho, como ya hemos visto, en cuanto a la mención explícita de Montes en la compilación, este solo figura en dos ocasiones.

Lo mismo ocurre aparentemente con las contribuciones del maestro lucense al *Cancionero musical popular español* de Felipe Pedrell (números 107 y 127), indicadas en las propias partituras como comunicadas por Perfecto Feijóo y Ramón de Arana, respectivamente.

3. Comparativas en la implicación real de Juan Montes en los cancioneros de Pedrell y Sampedro

Habiendo ya analizado las tipologías de cantos recogidos en los apuntes folklóricos de Juan Montes que se conservan hasta nuestros días (un total de tres manuscritos, dos de ellos originales), vemos cómo, tanto en el cancionero de Pedrell como en el de Sampedro, son coincidentes un mayor número de melodías con el fondo del propio Montes que las estrictamente mencionadas en las compilaciones.

En primer lugar, en el caso del cancionero de Pedrell, además de aquel par de menciones a Montes en dos melodías que en los archivos folklóricos del maestro no se conservan,[27] otras diecinueve melodías coinciden con las de la copia del fondo de Perfecto Feijóo (y, por ende, con todas aquellas melodías que se encuentran repetidas en *Cantares gallegos* y *Canciones populares transcritas por J.M.*, respectivamente). La diferencia reside en que en ninguna de ellas se hace mención del maestro lucense.

Correspondencia cantos transcritos por Juan Montes (Fondo Perfecto Feijóo) en el *Cancionero musical popular español* (CMPE) de Felipe Pedrell[28]			
Copia Fondo P. Feijóo		*Cancionero musical popular español*	
1	Sin mención	214	Sin mención
4	Sin mención	166	Comunicada por Anselmo González del Valle
14-110	Sin mención	233	Sin mención
18	Sin mención	212	Sin mención
19	"Recogida por mí"	227	Comunicada por D. Ramón de Arana
19b	Recogida por Indalecio V.L.	182	Sin mención
20	"Recogida por mí"	219	Sin mención

27. Ni la 107 ni la 127 se encuentran en ninguna de las tres copias, aunque la 127 figura bajo el número 50 en la correspondencia Arana-Sampedro donde el crítico ferrolano señala que le había sido transmitida vía Montes.

28. Cabe señalar que Xabier Groba realiza un estudio comparativo similar en "O labor folclórico musical de Juan Montes" (derivado de su tesis sobre Casto Sampedro y Folgar). A diferencia de dicha investigación, aquí no se mencionan los cantos 10 y 31 de la copia del Fondo Feijóo, ya que no tienen ninguna correspondencia con las melodías del *Cancionero musical popular e*spañol que el propio Groba indica (241 y 246 respectivamente).

29	Sin mención Procedencia: Lugo	238	Sin mención. Procedencia: Lugo
31	Inzenga	220	Sin mención
64	Sin mención	188	Comunicada por D. Ramón de Arana
69	Sin mención	190b	Según D. Ramón de Arana
89	Sin mención	228	Comunicada por D. Ramón de Arana
90	Sin mención	232	Sin mención
92	Sin mención	223	Sin mención
93	Sin mención	242	Sin mención
94	Sin mención	239	Sin mención
96	Sin mención	240	Sin mención
97	Sin mención	187	Recogida por D. Ramón de Arana
104	Sin mención	231	Sin mención
106	Sin mención	234	Sin mención

Tabla 4 / Melodías de la copia del Fondo Feijóo implementadas finalmente en el CMPE. Elaboración propia.

¿Por qué ocurre este aparente ocultismo de la aportación de Montes en el cancionero de Pedrell? Evidentemente, no se trataría de ningún tipo de complot por parte de este último, sino que podríamos sospechar que en la mayor parte de los casos las melodías recopiladas en la copia del Fondo Feijóo, le llegasen repetidas por otras vías. Véase el caso del número 107, en donde, si bien Pedrell señala que la recogió Arana y que este se la había escuchado a Montes, la había recogido también Perfecto Feijóo en Pontevedra, vía por la cual le habría llegado primero y por ello habría priorizado la mención explícita en el canto a este último.

En el resto de los casos coincidentes se dan dos variables de forma general: o Pedrell no da indicación alguna sobre la fuente o son recogidas/comunicadas por Arana. En aquellos casos en los que se indica como comunicado o recogido por Ramón de Arana, es posible que Pedrell hiciese prevalecer en su compendio la fuente directa por la cual le llegó. Así podríamos explicar algunos puntos confusos como en el caso de la melodía 227 del cancionero (19 en la copia del fondo de Perfecto Feijóo), que Pedrell señala como "comunicada por Arana", lo cual no implica que él la recogiese, mientras que en la copia de los apuntes folklóricos de Montes se indica que fue recogida por el propio maestro lucense. A este respecto, resulta más extraña la situación dada en la melodía 219 del cancionero, que es la misma que la 20 del documento del Fondo Feijóo y que Montes señala como recogida por él, mientras que en el compilatorio de Pedrell no se indica la fuente de procedencia.

Si hacemos un breve análisis a la inversa, también hay ciertos aspectos del Archivo Montes que nos podrían hacer pensar que el lucense no es del todo escrupuloso con la información que señala. En muchos de los cantos no se indica ni procedencia geográfica ni de quién la recogió. Resultaría obvio pensar que, dado que se indica que solo dos melodías fueron recogidas por él, aquellas en las que no se especifica ninguna otra fuente, no provienen de la propia recuperación de materiales de Montes.

Por otra parte, hay en otras en las que sí indica a través de quién le llegaron o por qué vía las aprendió, pero parece que no siempre lo hace. Si tomamos en esta ocasión como referencia el cancionero de Pedrell, en aquellos casos en donde él señala explícitamente que la melodía fue recogida por Arana (por ejemplo, la número 187), en la copia del Archivo de Montes no

indica que así fuese (mientras que en otras incluidas en el mismo documento sí lo especifica). Ante esta disyuntiva que genera la comparación de los materiales, podríamos llegar a una hipótesis plausible: que todas aquellas melodías coincidentes en la copia del fondo de Perfecto Feijóo y en el cancionero de Pedrell fueron –en gran medida– aportaciones del trabajo colaborativo entre Montes y Arana. No sabemos cuál era la función de cada uno ni cual era el *modus operandi* de su labor conjunta, pero en muchas ocasiones podría darse la situación de que Arana se hiciese con el grueso de los materiales a través de terceros y los pusiese en común con Juan Montes, quien, sobre todo, habría realizado una labor de asesoramiento en cuanto a cómo debiesen estar transcritos los cantos. Pedrell, por su parte, pondría a Arana como fuente dado que era él quien verdaderamente le mandaba los materiales y con quien mantuvo una relación más directa con respecto a este tema.

A las mismas conclusiones podemos llegar si revisamos en este caso las melodías coincidentes del Archivo Montes en la copia del fondo de Perfecto Feijóo con la publicación final del CMG de Casto Sampedro y Folgar. Tan solo dos melodías aparecen en la relación del índice de autores ligada a Juan Montes (y, como hemos comprobado, con una errata), pero si analizamos toda la documentación conservada y la compilación, veremos cómo realmente se proyectan en este último un total de 65 melodías presentes en alguna de las copias del archivo del maestro lucense.

Cantos transcritos por Juan Montes y su presencia final en el CMG				
Copia del Fondo Feijóo	*Canciones populares transcritas por J.M.*	*Cantares gallegos*	*Cancionero musical de Galicia*[29]	
1			229	
2			238	
4			204	
5			219	
7			225	
8			223	
9			31	
12			237	
14-110			216	
15b-111			260	Transcripción de Montes como “canto de reyes” y procedencia de Valdeorras / CMG procedencia “general”
17			261	Transcripción de Montes como procedencia de Chantada / CMG procedencia “general”
18			22	
20			217	
23		Sí	28	
25		Sí	210	

29. En el campo referido a las observaciones, estas solo se expresan cuando existe alguna diferencia entre las indicaciones de la copia del archivo Montes y de la edición del CMG (origen, letra o compás).

31		Sí	11	
32		Sí	160	
32b		Sí	161	
33		Sí	154	
34		Sí	54	
39		Sí	25	
41		Sí	148	
42		Sí	214	
43		Sí	232	
44		Sí	97	
45		Sí	231	
49		Sí	90	Transcripción de Montes como *adagio* en 3/4 / CMG procedencia de Budiño, sin letra
50		Sí	2	
51		Sí	92	
52		Sí	230	
53		Sí	211	Transcripción de Montes sin texto / CMG con texto y procedencia de Soutomaior
54		Sí	116	
57		Sí	141	
57b		Sí	145	CMG procedencia Pontevedra
58		Sí	136	
59		Sí	144	
60		Sí	170	CMG procedencia Coruña
62		Sí	157	
63		Sí	133	Transcripción de Montes sin letra / CMG con letra y procedencia de Pontevedra
64		Sí	134	Transcripción de Montes sin letra / CMG con letra y procedencia de Pontevedra
65		Sí	153	
66		Sí	138	Transcripción de Montes sin letra / CMG con letra y procedencia de Pontevedra
67		Sí	132	Transcripción de Montes sin letra / CMG con letra y procedencia de Pontevedra
68		Sí	247	Transcripción de Montes sin letra / CMG con letra y procedencia de Coruña
69		Sí	246	Transcripción de Montes sin letra / CMG con letra y procedencia de Vilar de Silva

70		Sí	140	Transcripción de Montes sin letra / CMG con letra y procedencia de Pontevedra
71			14	Transcripción de Montes sin letra como "alalá de Santiago" / CMG con letra y procedencia del Ulla
73			9	
76			215	
77			113	
79			207	Transcripción de Montes sin letra / CMG con letra y procedencia de Guizán
80			123	
81			124	
82			162-163	Transcripción de Montes como "cantos de ciego apuntados en la Puerta Santa"
88			236	
89			20	Transcripción de Montes sin letra / CMG con letra y procedencia de Lugo
90			21	Transcripción de Montes sin letra / CMG con letra y procedencia de Chantada
91			19	Transcripción de Montes sin letra / CMG con letra y procedencia de Lugo
92			224	
93			18	CMG procedencia Lugo
103	Sí		24	Transcripción de Montes sin letra / CMG con letra y procedencia "general"
106	Sí		234	
108			144	
		Danza de espadas de Pontevedra	366	
		Danza de espadas de Corcubión	373	

Tabla 5 / Correspondencia entre la totalidad de los fondos folklóricos de Juan Montes y su presencia final en el CMG. Elaboración propia.

En la tabla 5 se presenta una relación de toda la música recopilada por Montes en la documentación conservada (tres manuscritos, de los cuales dos son autógrafos) y su verdadera presencia en el cancionero de Sampedro que, aparentemente resulta mayor si lo comparamos con la información proporcionada desde la propia compilación.

Xabier Groba realizó en su trabajo "O labor folclórico musical de Juan Montes" (Groba 2000, 147-192) un listado de relación entre las melodías de la copia del Fondo Feijóo con aquellas finalmente publicadas en el CMG, pero a través de esta tabla, agrandamos el archivo folklórico de Montes incluyendo también aquellas copias del Fondo Sampedro y manuscritas por el maestro lucense (las *Canciones populares transcritas por J.M.* y *Cantares gallegos*).

En este punto cabe señalarse dos cuestiones fundamentales dadas las evidencias obtenidas: por un lado, Montes solo indica en un par de casos testimoniales una recogida musical de materiales por sí mismo, en otros una aportación externa y, en la mayoría, desconocemos la fuente de quién los habría tomado. De aquellos casos que resulta una fuente informante ignota, pero conocemos su procedencia, queda desechada cualquier posibilidad de que Montes fuese el recopilador por las razones expuestas anteriormente, considerando abierta la hipótesis de que le llegasen a través de terceros y él los recogiese para tener un fondo particular que le pudiese servir de inspiración para nuevas composiciones.

Por otro lado, que haya melodías coincidentes –y al igual que en el caso del CMPE de Pedrell– con las plasmadas en el cancionero de Sampedro no significa que provengan de la misma fuente. De hecho, aquellas pequeñas divergencias presentes en el lugar de procedencia –sin ir más lejos–, suponen parte de una realidad del folklore: la convivencia de cantos semejantes en distintas zonas geográficas de Galicia. Por tanto, existe la posibilidad de que, en este listado coincidente, a Sampedro le llegasen los materiales de una forma híbrida: una parte a través de la colaboración con Arana (y que tenía a Montes como uno de sus principales auxiliares) y otra a través de otros informantes que también ayudaron en la aportación folklórica para este cancionero.

Si tras analizar toda la información que tenemos volvemos a la versión de Fernández Espinosa en la que el fondo folklórico de Montes fue prestado a Sampedro por Indalecio Varela Lenzano y que luego fue recuperado por Arana, ignoramos el por qué Sampedro se quedaría con seis páginas sueltas del manuscrito original, asumiendo el relato de que las demás fuesen a parar a la familia de Arana, de cuyo fondo desconocemos el paradero. Lo que queda latente es que el material folklórico recopilado por Montes, según lo conservado, dista de las ochenta páginas descritas por Fernández Espinosa. ¿Goza de veracidad lo expresado por el padre franciscano o, por el contrario, supone una exageración ligada al proceso de mitificación de Juan Montes? En principio, deberíamos dar crédito a la fuente si bien, debemos tener en cuenta que el componente folklórico sería una de las principales bazas utilizadas para la construcción mitificadora del músico lucense.

4. Conclusiones

Juan Montes, como hijo de su tiempo, desarrolló dentro de su extensa producción musical algunas obras de salón que, por el uso de elementos folklóricos, se convirtieron en las obras más representativas de su época. Esta faceta del compositor ayudó a su erección como símbolo de un nuevo imaginario creador del hecho diferencial y necesitado de referentes, lo que le permitió proyectar la imagen de compositor comprometido creativamente con su país, y recuperar así sus señas identitarias musicales.

Además del hecho compositivo *per se*, su acercamiento a la recopilación folklórica vino dado gracias a su amistad con Ramón de Arana, quien lo alentó a colaborar con él para la compilación de materiales en dos de los cancioneros más importantes que se estaban gestando en dicha época: el de Felipe Pedrell y el de Casto Sampedro.

Las informaciones dispensadas tanto en el *Cancionero musical popular español* como en el *Cancionero musical de Galicia* revelan aparentemente un impacto irrelevante en cuanto a la participación de Juan Montes, hecho que contrasta con los relatos creados del compositor como folklorista. Para poder conocer en profundidad su verdadera implicación, se ha tenido en cuenta la totalidad de los manuscritos conservados relativos a su actividad folklorística para, posteriormente ser contrastados con las dos publicaciones compilatorias.

Como resultado, podemos afirmar que la aportación de materiales por parte de Juan Montes fue mayor que la reflejada en los cancioneros y que, a su vez, su trabajo como "folklorista" fue menor al divulgado en los estudios posteriores que de él se hicieron. En definitiva, esta actividad resultó ser un aspecto anecdótico en su vida profesional, en la cual su papel como asesor ocasional se sobrepuso al hecho recopilador en sí mismo: dos caras de una realidad en la que el aspecto folklórico –independientemente de su intensidad– sería el pretexto para la consolidación del compositor como una figura clave de la identidad gallega.

Bibliografía

Bonastre, Francisco. 1972. "Felipe Pedrell, precursor de la reforma musical litúrgica de 1903". *Anuario Musical* 27: 103-107.

Calle, José Luis. 1993. *Aires da Terra. La poesía musical de Galicia*. Pontevedra: Gráficas Duher S.L.

Carreras, Juan José. 2001. "Hijos de Pedrell: la historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)". *Il Saggiatore musicale* 8: 121-169.

Costa, Luis. 1999. "La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936". Tesis de doctorado, Universidade de Santiago de Compostela.

Crist, Stephen A. y Roberta Montemorra Marvin, eds. 2004. *Historical Musicology: Sources, Methods, Interpretations*. Nueva York: University of Rochester Press.

Cruces Roldán, Cristina. 2020. "Antonio Machado y Álvarez 'Demófilo': ciencia del folclore y copla flamenca". *Cultura, Lenguaje y Representación* 24: 7-23. https://doi.org/10.6035/clr.2020.24.1.

Fernández Espinosa, Luis María. 1954-1955. "Sombra Negra". *Vida Gallega* 698, 14.

Fernández García, Rosa María. 1999. "Juan Montes: la música de salón. El círculo de las artes de Lugo". En *Congreso sobre Juan Montes. Juan Montes: actas do congreso,* 193-235. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

Garbayo, Francisco Javier. 2013. "Ramón de Arana 'Pizzicato': corresponsal de Felipe Pedrell, crítico y ensayista musical". En *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*, editado por Montserrat Capelán, Luis Costa, Javier Garbayo y Carlos Villanueva, 183-228. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.

Groba, Xabier. 2000. "O labor folclórico musical de Juan Montes". En *Congreso sobre Juan Montes. Juan Montes: actas do congreso*, 147-192. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

Groba, Xabier. 2011. "O legado musical de Casto Sampedro Folgar (1848-1937): o canto galego de tradición oral". Tesis de doctorado, Universidade de Santiago de Compostela.

Hernández Mateos, Alberto. 2012. "El pensamiento musical de Antonio Eximeno". Tesis de doctorado, Universidad de Salamanca.

Lichtensztajn, Dochy. 1993. "Felipe Pedrell. Una reconsideración de la concepción regeneracionista española en la música". *Revista de Musicología* 6 (1): 54-62.

López Calo, José. 1999. "Juan Montes. El hombre, el músico". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 7: 103-151.

López Calo, José. 2001. *Juan Montes, seminarista de Lugo*. Lugo: Diputación Provincial de Lugo.

Martínez Torner, Eduardo y Jesús de Bal y Gay, comps. 1973. *Cancionero gallego.* A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Pedrell, Felipe, comp. 1922. *Cancionero musical español* (I). Barcelona: Casa Editorial de Música Boileau.

Sampedro, Casto, comp. 1982. *Cancionero musical de Galicia (con introducción y notas de José Filgueira Valverde)*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Schwaldron, Abraham y William Hutchinson. 1978. "Systematic Musicology: Aspects of Definition and Academe". *Bulletin of the Council for Research in Music Education* 54: 10-26.

Vales Vía, José-Domingo. 2009. "Juegos Florales de Galicia (I)". *Anuario Brigantino* 32: 433-464.

Varela de Vega, Juan Bautista. 1990. *Juan Montes. Un músico gallego*. A Coruña: Diputación de A Coruña.

Vicente Franqueira, Ilduara. 2021. "A influencia da música de Juan Montes nas composición do violinista Manuel Quiroga Losada". En *Sémata: Ciencias Sociais e Humanidades* 33: 189-202. https://doi.org/10.15304/semata.33.7812.

Villanueva, Carlos. 2013. "Said Armesto y Casto Sampedro: el cancionero premiado de la Academia (1910) y sus repercusiones". En *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*, editado por Montserrat Capelán, Luis Costa, Javier Garbayo y Carlos Villanueva, 147-182. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.

Documentos de archivo

Archivo del Museo de Pontevedra (Pontevedra), Fondo Casto Sampedro, 42-1/4, "Cantares gallegos (1894-1937)".

Archivo del Museo de Pontevedra (Pontevedra), Fondo Casto Sampedro, 46/42/11, "Lonxe d'a terriña e Negra sombra por Juan Montes (1894-1937)".

Archivo del Museo de Pontevedra (Pontevedra), Fondo Casto Sampedro, Sampedro 45-24, "Carta de Juan Montes a Casto Sampedro: 2 de enero de 1892".

Archivo del Museo de Pontevedra (Pontevedra), Fondo Casto Sampedro, Sampedro 45-24, "Carta de Ramón de Arana a Casto Sampedro: aclaraciones al envío de hace dos meses, s/f".

Archivo del Museo de Pontevedra (Pontevedra), Fondo Casto Sampedro, Sampedro 45-24, "Carta de Ramón de Arana a Casto Sampedro: s/f".

Archivo del Museo de Pontevedra (Pontevedra), Fondo Casto Sampedro, Sampedro 45-24, "Carta de Ramón de Arana a Casto Sampedro: 4 de mayo de 1895".

Archivo del Museo de Pontevedra (Pontevedra), Fondo Casto Sampedro, Sampedro 45-24, "Carta de Ramón de Arana a Casto Sampedro, 11 de junio de 1895".

Archivo del Museo de Pontevedra (Pontevedra), Fondo Casto Sampedro, Sampedro 45-24, "Carta de Ramón de Arana a Casto Sampedro: 2 de septiembre de 1895".

Archivo del Museo de Pontevedra (Pontevedra), Fondo Perfecto Feijóo, 21/2/1, "Canciones populares de Galicia transcritas por M. Fernández".

Biblioteca Nacional de Cataluña (Barcelona), Fons Felip Pedrell, M 964 "Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell: 1 de enero de 1895".

Biblioteca Nacional de Cataluña (Barcelona), Fons Felip Pedrell, M 964, "Carta de Ramón de Arana a Felipe Pedrell, 20 de septiembre de 1895".

Biblioteca Nacional de Cataluña (Barcelona), Fons Felip Pedrell, M 964, "Carta de Juan Montes a Felipe Pedrell: 18 de noviembre de 1895".

Biblioteca Nacional de Cataluña (Barcelona), Fons Felip Pedrell, M 964, "Carta de Juan Montes a Felipe Pedrell: 24 de diciembre de 1895".

Biblioteca Provincial de A Coruña (A Coruña), Fondo Canuto Berea, AB 50, "Carta de Juan Montes a Eduardo Puig: 6 de noviembre de 1896".

Biblioteca Provincial de A Coruña (A Coruña), Fondo Canuto Berea, AB 52, "Carta de Juan Montes a Canuto Berea: 23 de enero de 1899".

R