

# **Las pandereteiras en Galicia y su protagonismo en el mundo rural**

Trabajo Final de Estudios

Hannah Siebert-Sío

Tutora: Eulalia Febrer



---

 **Conservatori Superior**  
de Música de les Illes Balears

## **Resumen**

Este trabajo trata el origen de la pandereta gallega, su anatomía y cómo es tocada, en comparación con el resto de panderetas en España. Se analiza la figura de la mujer gallega ligada con este instrumento en Galicia, poniendo especial interés en un grupo de pandereteiras reconocido dentro de la tradición musical gallega, las pandereteiras de Mens, gracias a quienes la pandereta ha creado su propio espacio. Se compara el rol de la mujer y del hombre en las reuniones de carácter social donde la pandereta ha sido la principal protagonista y se tratan las escuelas y cómo se enseña hoy en día este instrumento en diferentes centros. Además, se resume el panorama actual con respecto a grupos y cantantes que usan la pandereta como soporte instrumental en Galicia y se mencionan las figuras más importantes en el mundo de la investigación de la música tradicional gallega, con énfasis en este instrumento.

## **Abstract**

This paper addresses the origins of the Galician tambourine, its morphology and how it is played in the context of the rest of the Spanish tambourines. The Galician female figure has also been analyzed in connection with this instrument, with a focus on a group of Galician tambourine players that is well known within the traditional Galician music tradition: the Pandereteiras de Mens, a group that has created a distinctive identity for the tambourine. Female and male roles have been analyzed in relation to social gatherings where the tambourine has been central. An overview of how students learn how to play the tambourine at school has been created by studying different school systems. Finally, the current situation concerning groups and singers who use the tambourine as a support instrument in Galicia has been outlined, with a mention of the most important research figures in the field of traditional Galician music, particularly the tambourine.

# Índice de contenidos

Resumen.....	2
Índice de figuras .....	4
1. Introducción .....	5
2. Estado de la cuestión.....	8
3. Marco teórico.....	11
3.1. La pandereta.....	11
3.2. Cómo se toca la pandereta.....	14
3.3. El serán y su impacto en la pandereta y en las pandereteiras .....	17
3.3.1. Qué es el serán.....	18
3.3.2. Dónde y cuándo se celebraba .....	20
3.3.3. Época de represión .....	22
3.3.4. La responsabilidad de la mujer .....	24
3.3.5. La función de los chicos .....	27
3.3.6. Las canciones típicas y cómo se organizan .....	28
3.3.7. Cómo se conoce el serán en el resto de provincias de Galicia .....	29
4. Las pandereteiras de Mens y su repercusión.....	31
5. Qué sucede en la actualidad .....	35
5.1 Las escuelas de música de carácter local.....	35
5.2 Las agrupaciones en la actualidad.....	37
5.3 Grupos actuales que destacan en la recuperación de la tradición.....	38
6. Conclusión: Pasado, presente y futuro.....	44
Bibliografía .....	47
Anexo A .....	48

## Índice de figuras

Figura 1: Panderetas gallegas .....	12
Figura 2: Fía en Forcarei .....	16
Figura 3: Pandereteiras de Mens con Manuel Cajaraville Pensado en 1980 .....	23
Figura 4: Agrupación Leilía .....	29
Figura 5: Xabier Díaz .....	30
Figura 6: Xisco Feijóo .....	31
Figura 7: Xosé Lois Romero y <i>Aliboria</i> .....	32

## Índice de tablas

Tabla 1: Términos para referirse a foliada .....	30
--	----

# 1. Introducción

A través de este Trabajo de Fin de Grado me he acercado al fenómeno de las pandereteiras en Galicia. Dentro de la música tradicional gallega, este grupo de mujeres especializadas en tocar la pandereta y acompañarla con su voz han sido las protagonistas de muchas reuniones sociales, además de las responsables y organizadoras de ellas.

La idea al investigar a las mujeres gallegas que tocaban la pandereta nació por la curiosidad en torno al motivo directo en la relación de este instrumento y el género al que estaba ligado. Contrariamente a la gaita gallega, ligada estrechamente al género masculino, y que ha sido promovida como el instrumento emblemático de la comunidad, la pandereta gallega ha sido mi tema de interés para encontrar el motivo, si lo hubiera, de por qué son, o más bien fueron, las mujeres las que manejaron de forma tan predominante este instrumento en Galicia. Además, he decidido investigar este tema para trabajar la música tradicional de la comunidad a la que pertenezco, paralelamente al hecho de que mi área de especialización en el campo de la música es la percusión.

Mi objetivo general ha sido determinar por qué las mujeres son las que tocan la pandereta en las agrupaciones de música tradicional gallega.

Entre mis objetivos específicos se incluían:

- Conocer el motivo por el que la pandereta está ligada a la mujer en el ámbito de música tradicional gallega.
- Estudiar el mundo de la pandereta gallega como trabajo de campo y sumergirme en el serán gallego.
- Analizar la anatomía de la pandereta y compararla con su homónima fuera de la comunidad gallega.
- Descubrir la situación de las pandereteiras en el mundo rural y su desarrollo dentro de la música tradicional gallega.
- Estudiar el rol de la mujer y del hombre en las reuniones sociales.
- Determinar en qué momento del año se le daba uso a la pandereta y el por qué.
- Profundizar en la evolución de la pandereta gallega y comparar su manera de ser tocada con respecto al resto de la península.

- Acerarme a las fuentes donde se recopilan las coplas que tantas mujeres han creado a lo largo de tantos años.
- Estudiar el impacto que tiene este instrumento en la actualidad de la música tradicional gallega.
- Descubrir las figuras más relevantes en la investigación de las pandereiteiras en Galicia.

En cuanto a la metodología que he utilizado para poder llevar a cabo este trabajo de investigación, he dividido los contenidos en diferentes partes según el material que he ido encontrando. De esta manera, partiendo de la información escrita que pude recopilar por mi cuenta, empecé a investigar qué personas estaban ligadas de forma directa a mi tema de interés. Es así como empecé a conocer a recopiladores e investigadores ligados al mundo de la pandereta, y como tuve como primer descubrimiento a Xabier Díaz, con el que contacté a finales del verano de 2022, para averiguar qué información tenía sobre el tema que yo quería investigar. Gracias a una entrevista que me concedió, en la que me respondió ampliamente y de forma detallada a todas las preguntas que le propuse, me recomendó hablar con Xulia Feixoo y con Felisa Segade, con las que contacté seguidamente, y quienes duplicaron la cantidad de información con la que contaba al principio del trabajo.

De esta manera, en primera instancia contaba con tres entrevistas en las que cada una de las personas, de una forma muy abierta y amable, ayudaron a empezar a completar la información que estaba buscando. De esta manera pude organizar los conceptos y redactar en detalle el estado de la cuestión, que sin su ayuda no hubiese sido posible.

Poco después encontré el libro *Os instrumentos musicais na tradición galega* (2009) de Pablo Carpintero, que me ayudó con toda la información que necesitaba sobre el instrumento en sí, independientemente del uso que le daban las pandereiteiras. Paralelamente, al hablar con familiares y amigos, tuve como recomendación la presentación del libro *Concha de Luneda* (2022), a la que pude asistir en febrero en Vigo, y que me dio material suficiente para poder contrastar la información de lo leído hasta el momento. Los dos libros recomendados por Feixoo unos meses antes fueron *Pandereiteiras de Mens* (2021) de Busto y el suyo propio, escrito junto a G. Ignacio, *Mulleres de Gargamala!* (2017).

Más tarde, a comienzos del mes de abril, contacté tanto con una alumna como con una profesora de la agrupación de *Lumieiras*, en Vigo, y de esta manera pude obtener de primera mano las perspectivas actuales y de futuro que afectan a la pandereta. Además, el inicio de este trabajo coincidió con el período de auge del grupo *Tanxugueiras* que, aunque no estén centradas en realizar interpretaciones puras del cante tradicional con la pandereta, lo que ha sido mi foco de interés principal, han tenido un hueco casi obligatorio de mención en este trabajo por su cuidado y relación con el mundo tradicional gallego y su fusión del éste con el del siglo XXI.

Más tarde, cuando estaba en proceso de darle forma final al trabajo, tuve la suerte de que Feixoo me ayudara con la terminología empleada, al compartir conmigo un documento inédito que me sirvió como glosario fundamental para poder cerrar el marco teórico: *Informe técnico para a incoación da foliada como BIC (s.f.)*. Además, contacté con Díaz, por última vez, para que me ilustrara sobre su relación con la pandereta y así poder dar por finalizado el Anexo que adjunto al final del trabajo, con la información de las personas entrevistadas. Esta información fue una aportación tan valiosa para mí, que consideré que era imprescindible en la descripción de su persona y de su condición de intérprete, así que la añadí, casi al final del trabajo, en el segmento en el que me he referido a la actualidad y el protagonismo que está teniendo la pandereta hoy en día. Finalmente, entrevisté a Eva Gestoso y a su alumna Iria Pérez para poder reflejar la situación actual de las escuelas de panderetas y el punto de vista de las nuevas generaciones.

## 2. Estado de la cuestión

Podemos dividir los documentos existentes relacionados con el mundo tradicional de la pandereta gallega y la información archivada en diferentes grupos: libros, audios, documentales, cancioneros y recopilaciones, Trabajos de Fin de Grado y artículos.

Por un lado, en el apartado de libros podemos subrayar los que están publicados y, forman parte de la colección de *A chave mestra* de aCentral Folque: *Pandereteiras de Mens* de Beatriz Busto Miramontes (2021), en el que se da a conocer a este grupo y se explica su impacto en el resto de las pandereteiras; *Mulleres de Garagamala! Cantares de tradición oral* (2017) de Xulia Feixoo y Guillermo Ignacio, donde se habla de las particularidades en la manera de tocar exclusivamente de Gargamala; y *Maruxa das cortellas* (2017) y *Concha do Canizo* (2021), dos libros de Xulia Feixoo que hablan individualmente sobre la historia de estas mujeres con relación a su pandero.

Además, contamos con la publicación en 2009 de *Os instrumentos musicais na tradición galega* de Pablo Carpintero, a través del que podemos entender la anatomía de la pandereta, saber de dónde proviene y hacia dónde va desde una perspectiva gallega.

Por último, y no menos importante, existe la publicación reciente de *Concha de Luneda. A vida nunha cantiga* (2022), de Xerardo Fernández Santomé, donde se da a conocer la perspectiva de Concha para describir del uso de la pandereta en la zona de Paradanta. Esta, contrastada con *Mulleres de Gargamala!*, sirve para entender el uso que se le daba a la pandereta en ambas zonas.

Por otro lado, existe una variedad considerable de audios relativos a la pandereta y las pandereteiras. a las panderetas y a las pandereteiras. Entre ellas, las grabaciones en Youtube de las Pandereteiras de Toutón, grabaciones de Mercedes Peón (exponente del nuevo resurgir de la música actual folk gallega), Archivo original de AFA en formato VHS de 1991 del que habla Beatriz Busto en su libro, una cinta en S8 que recoge los coros y danzas de la San Francisco de Coruña, y las grabaciones de Alan Lomax en Galicia de 1952. Estas últimas han resultado fundamentales en la historia de la recuperación de la tradición oral gallega, ya que su inmenso trabajo de campo dio paso a las *recollidas*, de las que hablaremos más adelante.



Paralelamente, existen diversos documentales presentados por recopiladores e investigadores, como el caso de *Dorothe na vila* (2020) de Alejandro Gándara y Olaia Tubío, que se puede encontrar en la plataforma de *Filming*, y *Entrevistas arredor da tradición* (2017), disponible en el canal de *Punto e volta* en Youtube. En él podemos encontrar 12 episodios grabados por Xulia y Guillerme, como *Resocializando a música e o baile* (2017), que abordan el tema del machismo, muy presente en la música tradicional, en el que nos centraremos más adelante.

Destaca, asimismo, los cancioneros que se han ido publicando a lo largo de los siglos XX y XXI y las recopilaciones relacionadas con la tradición gallega. Casi como instituciones dentro del mundo de los investigadores y músicos especializados en este campo, se conoce la existencia del *Arquivo Sonoro de Galicia* (ASG) y el *Arquivo do Patrimonio Oral da Identidade* (APOI), en los cuales podemos encontrar todo tipo de grabaciones donde aparece reflejada gran cantidad de literatura musical relacionada con el tema que nos atañe.

En cuanto a los cancioneros, encontramos gran variedad distribuida cronológicamente desde 1865 hasta 1980: el *Cancionero musical* de Marcial Valladares, de 1865, supone el primer cancionero con transcripciones musicales en la historia gallega. Veinte años después aparecería el *Cancionero Popular Gallego y en particular de la provincia de La Coruña*, de Pérez Ballesteros, de 1881, con un prólogo de Theóphilo Braga y concordancias por Antonio Machado y Álvarez. Seguidamente, la *Colección de Cantares Gallegos* de José Casal Lois (1884), una colección que ha conseguido recopilar casi 4.000 coplas. Desde ahí, pasaríamos a los cancioneros pertenecientes del siglo XXI: el *Cancionero Galego* de Dorothe Stuart y Antón Santa marina de 1980 y el *Cancionero musical de Galicia* de Castro San Pedro, publicado por Xose Filgueira Valverde en 1945, uno de los primeros cancioneros de tradición oral donde no sólo hay un corpus literario sino también una transcripción musical. Beatriz Feixoo lo considera el primer trabajo verdaderamente etnomusical, también en términos metodológicos, que conservamos. A continuación, contamos con el *Cancionero gallego* de Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay (1928-1936), editado por Xosé Filguera en 1973. Por último, encontramos el *Cancionero Popular Galego* de Ramón Cabanillas (1983).

Como trabajos de investigación, en relación con el tema que nos atañe, contamos con el TFG de Adrián Méndez titulado *La evolución del folclore gallego desde 1900 hasta nuestros días* (2022).

Finalmente, entre los artículos relevantes y que han servido para obtener información esencial, que contrastaré a continuación, encontramos los siguientes: NOTAS SOBRE LA PANDERETA de José Manuel Fraile Gil; Los peneireiros y el origen de la pandereta gallega publicado en albariño.com (s.f.); *16º aturuxo*, una recopilación de artículos relacionados con la música tradicional en Galicia y publicadas en Isaura.com (2017) y, por último, *Cien años de una agrupación clave en la historia del folclore gallego* publicado en el (2021).

### 3. Marco teórico

En este apartado explicaremos el papel protagonista que han tenido las mujeres en la música tradicional gallega y la peculiaridad del instrumento que las acompaña en su canto. Explicaremos qué mujeres tocaban y por qué lo hacían, al igual que detallaremos cuál era el rol del hombre en este contexto. También mostraremos las diferencias que hacen que la pandereta gallega sea única en la Península y las razones que existen para justificar su evolución independiente del resto de Comunidades Autónomas.

#### 3.1. La pandereta

La pandereta como instrumento musical genérico aparece definida en la RAE como: “Instrumento musical de percusión parecido al pandero, pero más pequeño, con sonajas o cascabeles en los laterales, que se toca golpeándolo con la mano o sobre algo” (Real Academia Española, s.f, definición 1).

No obstante, la pandereta gallega es un instrumento que se diferencia bastante del resto de panderetas ya a simple vista. Además, tiene su propia historia y génesis: este instrumento viene precedido de los panderos y *peneiros*. En gallego, un *peneiro* es un tamiz y un *peneireiro* es el nombre que se le da a quien los fabrica, lo que en castellano se conoce como *cedacero*. Estos artesanos fabricaban los peneiros que se utilizaban para separar los granos antes de llevarlos al molino y también eran fabricantes de panderos y panderetas. Así lo explican en un artículo de albariño.com: *Los peneireiros y el origen de la pandereta gallega* (s.f).

Como apunta este mismo artículo, en los molinos de agua de Galicia era habitual tener que esperar varias horas hasta que las piedras trituraran los granos, por lo que para hacer más llevadera la espera, era habitual la juntanza de vecinos para tocar y bailar, generalmente sobre alguna piedra de molino antigua. De esta manera nace el término *muiñeira*, que significa *molinera* en castellano. Se considera la danza con la música y, sobre todo, el ritmo más emblemático del baile y tradición gallegos.

Según esta misma fuente, la pandereta, el pandero/a y el penerio se diferencian principalmente en que tanto la pandereta como el pandero necesitan una piel para poder

ser percutida con los dedos. Sin embargo, el peneiro mantiene la malla propia que le da el uso en el proceso alimentario. Además, la pandereta cuenta con una incorporación extra que serían las sonajas, o *ferreñas* en gallego.

Si nos centramos sólo en los instrumentos (*pandeira* y *pandeireta*), entre pandereta y pandera, vemos como el diámetro de las panderetas es mucho menor, alrededor de 26 cm, algo muy notorio a simple vista. Además, se trata de un instrumento más moderno, ya que apareció como evolución de la pandera o pandero. Así lo explica Pablo Carpintero en *Os instrumentos musicais na tradición galega* (2009).

Según este mismo autor (2009), no aparece ninguna mención de este término en ningún diccionario hasta 1884 (Valladares). La definición que aparece tal cual la conocemos hoy en día data de 1972 y se utiliza por primera vez por Carré.

Según se detalla en este mismo libro, la familia Álvarez, tanto el padre, Pascual Álvarez, como su hijo, Manuel Álvarez (artesano de renombre del siglo XX que heredó el oficio de su padre), crearon un sistema para las sonajas, *ferreñas*, *furriñas*, *forreñas* o chapas (más conocidas como ferreñas) y marcaron la forma y tamaño que han seguido todos los artesanos modernos sin excepción hasta el momento. Se creó también una máquina para poder hacer el diseño de manera más rápida y cómoda (*troquel*), que servía para cortar los círculos de metal (*ferreñas*) y para estamparlos posteriormente en el marco de la pandereta. Por ello, Manuel Álvarez y esta máquina, conocida como troquel, sirvieron de ejemplo para toda la tradición artesana de panderetas hasta el momento (Carpintero, 2009).

Existen varias coplas que hablan de las panderetas y de los panderos como la que figura a continuación, recogidas en el *Cancionero popular galego* (1985), de Antón Santamarina y Dorothé Schubart:

|: A toca-la pandereta  
ghañei unha saia nova :|  
eu e maila rebiritiña  
por lle bota-la roda  
ai lala...(volumen.VI, p.45)

Carpintero explica que la pandereta es el instrumento mencionado mayoritariamente en las coplas tradicionales después del pandeiro y gaita de fol. En Galicia se considera un instrumento tradicionalmente femenino, con excepciones en lugares como el sur de Pontevedra, donde precisamente de manera habitual servía como instrumento acompañante de la gaita de fol entre grupos de hombres. Algo muy poco común dentro de la importancia que ha tenido la pandereta como protagonista para la mujer, a lo largo de la tradición folclórica del rural gallego: “Las panderetas son los instrumentos que por excelencia acompañaron al canto femenino en la mayor parte de Galicia durante el siglo xx” (Carpintero, 2009, s.p.).

La pandereta como tal aparece con diferentes variantes a lo largo de la historia, según la región y el momento de uso. Esto es, siempre que nos refiramos al término pandereta desde el punto de vista de pandereta gallega, no la castellana, que es algo totalmente diferente y que no se debería asociar en ningún momento con la primera si no es para comprar sus diferentes aspectos.

Es frecuente el uso del término pandereta o *pandareta*, derivadas del castellano, y otros que se usan en función a la zona, como *pandeiriña*, *panderetiña* o *parrandeiriña*. (Carpintero, 2009.) Tradicionalmente, se compraban en las ferias (o *feira*, en gallego). Hoy en día aún aparecen en algún puesto ambulante, pero sobre todo se adquieren en *obradoiros*, que son talleres donde los artesanos fabrican sus productos, junto con otros instrumentos, generalmente de parche, o tradicionales gallegos.

La pandereta, como defiende Carpintero, fue durante la mayor parte del siglo XX en Galicia un instrumento de sustento para el canto de voz femenino, exceptuando alguna zona donde, o no aparece la mención de su uso, o el instrumento acompañante es la *pandeira* (instrumento predecesor de la pandereta gallega, mencionado anteriormente).

### 3.2. Cómo se toca la pandereta

Según el autor citado, el nombre que reciben los tocadores y tocadoras de panderetas son *pandereteiros* y *pandereteiras*, puesto que carecen de nombre como agrupación folclórica. Se considera un castellanismo, ya que proviene de la palabra *pandereta* y si hiciésemos la derivación correcta al gallego sería *pandeeteira* (mujer tocadora de pandereta). Por otro lado, en lo que a *toque* desde un punto técnico se refiere, “en Galicia se documentan dos maneras muy diferentes de tocar la pandereta” (Carpintero, 2009, s.p.).

Las dos maneras de tocar la pandereta en Galicia generalmente se repartieron por zonas aunque, como veremos más adelante, esta diferencia tiene mucho que ver con el instrumento predecesor a la pandereta y con su evolución como instrumento. Aunque es importante saber que las zonas de más proliferación son Pontevedra y A Coruña, más tarde haré hincapié en las zonas más específicas donde la mujer rural gallega tuvo su protagonismo con la pandereta y cómo servía de apoyo para lo que realmente querían conseguir con ella.

La primera manera, y probablemente la más antigua, según explica Carpintero en su libro, consiste en coger la pandereta con la mano izquierda y batir sobre la piel con los dedos de la mano derecha, coincidiendo con la manera de tocar la pandeira. La única diferencia es que en la pandereta hay lo que se denomina *riscar o esbarar* que equivalen al redoble con un dedo en términos percusionistas. Puede ser de abajo a arriba o de derecha a izquierda. Esta manera de tocar los tambores circulares, aparece ligado a estos instrumentos en todo el mundo y existen iconografías antiquísimas que lo pueden corroborar. Por esto, los estudiosos especulan que probablemente esta sea la manera más antigua de tocar.

Una de las primeras descripciones de la pandereta que aparecen escritas, y que incluye la manera de ser tocada, fue elaborada por Emilio Pita en el marco de *Historia de Galicia* (1979), dirigida por Ramón Otero Pedrayo. Esta descripción se publicó en el año 1962 y lo que llama bastante la atención es que no parece mencionar ninguna otra manera de tocar en este instrumento: la manera más extendida en la comunidad de Galicia y que no comparte ningún otro lugar de la península. Esta segunda manera consiste en coger la

pandereta con la mano derecha y pasar el pulgar por encima del marco de madera donde normalmente hay un agujero diseñado para este mismo dedo. La mano izquierda generalmente es pasiva, de forma opuesta al caso anterior, y se suele colocar en forma de arco de manera que, al mover la pandereta de lado a lado, esta bata contra los dedos al moverla hacia delante y contra el pulgar cuando bate atrás. La mano izquierda también se puede cerrar en forma de puño con la muñeca hacia arriba mientras la pandereta bate contra los nudillos y el pulso (Carpintero, 2009).

El cambio, en la mano izquierda de puño a mano arqueada se ve presente a lo largo de la evolución de la *muiñeira*. Esta danza con ritmo característico de dos golpes delante y uno atrás se diferencia entre *Muiñeira nova*, también llamada *Muiñeira riscada* (mano izquierda en forma de arco), y *Muiñeira vella*, conocida también como *Muiñeira empuñada o ribeirana* (mano izquierda en forma de puño). Estas dos maneras distintas de tocar las muiñeiras las explican tanto Carpintero como Antón y Dorothé en el *Cancionero Popular Galego* (1985).

Como puede notarse a partir de la diferencia de las dos formas de tocar la pandereta gallega, coger la pandereta con la mano izquierda es, en la actualidad, la manera menos extendida en Galicia, pero se asocia a las zonas donde más influencia hubo del instrumento que precede a la pandereta: la pandeira. Esta técnica se desarrolla por zonas de Santiago de Compostela, Ames, Trazo, Teo y Padrón. Además, coincide con la manera de tocar del resto de la península, sin poder encontrar ningún registro de que estos instrumentos hayan sido sostenidos con la mano derecha, como ocurre en la actualidad en la gran mayoría de las zonas de Galicia. Incluso se considera un rasgo distintivo en el folclore gallego (Carpintero, 2009).

Por otro lado, en *Os instrumentos musicais na tradición galega* (2009) se explica cómo la manera de sostener la pandereta con la mano izquierda se reconoce en la tradición gallega como algo exclusivo más bien para el enfoque de ritmos más antiguos, como es el caso de la *muiñeira vella*, y que, además, se combina con el agarre de derecha para ritmos más modernos, como es el caso de la *jota*, *vals* y *pasodoble*. Estas últimas danzas, en las que entraremos en detalle más adelante, son también muy características en el mundo tradicional gallego.

Carpintero también apunta que en la transición entre el toque con la mano izquierda y la derecha se observa un incremento paulatino del número de pares de sonajas en la pandereta y una pequeña disminución del diámetro del marco de este instrumento. Las razones de esto, según él, podrían ser tres: por un lado, por el incremento de la velocidad del ritmo de las *muiñeiras novas* y *jotas* frente a la *muiñeria vella*; en segundo lugar, por el mayor gusto por el sonido de las sonajas, ya que con el paso de una mano a la otra la pandereta suena mucho más (por el movimiento sacudido de la pandereta que aparece cuando se usa la mano derecha, frente al sonido de la mano que suena mayoritariamente sobre el parche); y, por último, una teoría que parte de la base de que tocar la pandereta con la mano derecha viene dado por la existencia de las *ferreñas*, consideradas en este caso instrumento (parecido a una pandereta sin piel) y se deduce de esta teoría que este instrumento se tocaba asiduamente con la mano derecha, y que de esta manera, cuando llegó la pandereta y dejó de lado a las *ferreñas*, se conservó la manera de tocar este instrumento.

La idea de que la pandereta heredó la manera de ser tocada de las *ferreñas* aparece insinuada en *Tambores de mão na Galicia: pandeiros, adufes e pandeiretas galegas*, de R. Pinheiro Almuinha, trabajo publicado en 2007.

También se considera probable que la reducción en diámetro al pasar de *pandeira* a pandereta seguramente haya ayudado a que se se haya desarrollado la *manera gallega* de cambiar de mano la pandereta, porque al ser más pequeña y más ligera, resultaría más fácil moverla, y no sujetarla y mover la otra mano, como era el caso de los instrumentos de parche circular anteriores de los que hablábamos y de la tradición de la que hemos estado hablando (Carpintero, 2009).

Por último, cabe destacar que las panderetas más antiguas, o que siguen el modelo de pandereta antigua físicamente, tienen como rasgo distintivo el agujero para introducir el pulgar en el marco de la pandereta. Esto era una señal clara de que el toque antiguo estaba configurado como venimos diciendo: coger la pandereta con la mano izquierda, ya que es la derecha la que hace todo el movimiento sin mover mucho la pandereta en la mano contraria que la sujeta. El diseño de pandereta más moderno y actual sustituye el agujero por un rebajamiento de la madera, lo que ayuda a que la pandereta se pueda mover con



más facilidad. Esto sucede en esta última manera de sujetar la pandereta, es decir, con la mano derecha, y moviendo esta para hacerla sonar (Carpintero, 2009).

**Figura 1.** Panderetas gallegas.



Fuente: Carpintero, 2009.

Todo esto sirve como indicador de que el toque de la pandereta gallega ha seguido su propio camino independiente del resto de lugares, imitando sus orígenes (sosteniendo con la izquierda sin mover la pandereta y tocando con el movimiento de la mano derecha) y luego creando su propia forma (sosteniendo con la derecha y moviendo la pandereta para crear el sonido sin mover la mano izquierda). Como es habitual en todos los ámbitos, existen excepciones puntuales relativas a zonas, ritmos y tocadoras que son frecuentes cuando observamos un campo tan variopinto como es el de tradición oral, donde es casi imposible afirmar o crear una teoría que sea totalmente exacta.

### **3.3. El serán y su impacto en la pandereta y en las pandereteiras**

En este apartado veremos cómo la pandereta es la protagonista, junto con la mujer, de una reunión social cotidiana conocida como *serán*: donde los jóvenes se reunían con el fin de bailar y conocerse. Comentaremos el lugar donde se celebraba, cuál era su fin, qué días se celebraba y el amplio protagonismo que tenían la mujer y este instrumento en un acto como este.

### 3.3.1. Qué es el serán

Según lo define la Real Academia Gallega, se trata de “una reunión nocturna de carácter festivo” aunque también hace referencia a “la parte del día que va desde que empieza a ponerse el sol hasta que se hace de noche”(Real Academia Galega, s.f., definiciones 1 y 3).

Sin embargo, la palabra en gallego tiene un trasfondo que combina ambas definiciones, refiriéndose al lugar donde más desarrollo tuvo la pandereta gallega en el rural y que más tarde tuvo su papel en el contexto urbano. La pandereta estuvo estrechamente ligada a la mujer rural gallega para acompañar en su canto de coplas en las fiestas y reuniones sociales.

Gracias al trabajo de investigación de recopiladores e investigadores que mencionaré más adelante, podré explicar más en detalle cómo eran los seráns en particular a través del punto de vista directo aportado por mujeres que han vivido varias noches de esta reunión social en su plena juventud. Así podemos conocer los detalles relativos a lugares como Gargamala (Mondariz), Luneda (A cañiza) y Mens (Malpica de Bergantiños) y entrar en las semejanzas, diferencias y generalizaciones que conciernen a esta festividad que formó parte de tantos pueblos de Galicia durante tanto tiempo.

A través de *Concha de Luneda: A vida nunha cantiga* (2022), Trabajo escrito por Xerardo Fernández Santomé, podemos ver cómo el autor de este libro subraya la diferencia entre la definición de serán modernizada, al que él denomina *moderno*, y lo que era el serán anteriormente: una reunión de vecinos y vecinas del rural gallego con una visión más genuina del divertimento entre esta gente. Lo que primaba en estos eventos festivos eran las relaciones sociales de compromiso y relaciones de género, entre otras cosas.

Según el autor, hay quien opina que “el serán como concepto se debería normalizar de igual manera que se normalizó la lengua gallega en nuestra comunidad autónoma” (Fernández, 2022, p. 134). No obstante, considera que para eso hay que tener en cuenta que no hay una sola norma en lo que al serán se refiere, y que cada zona de Galicia posee sus características particulares.

Es importante explicar que esta celebración tenía muchas características que los recopiladores y recopiladoras han podido obtener a partir de entrevistas realizadas a diferentes mujeres de toda la comunidad. Sin embargo, por esto mismo se ha podido concluir que hay similitudes y diferencias, y que cada casa tenía sus normas, y cada grupo de mujeres, en este caso informantes, hace uso de su memoria para poder contarnos sus vivencias.

No existe ninguna manera de poder cerciorarnos de que todo ha sucedido como nos cuentan, ya que la fuente más común es la oral, ni tampoco generalizar sobre el serán como elemento tradicional único en la música rural gallega de toda Galiza. Pero sí podemos comparar las distintas versiones de las que las protagonistas han formado parte durante el siglo XX y dividir el concepto según las diferentes zonas.

Dentro de las recopiladoras fundamentales en el ámbito de tradición oral gallego está Xulia Feixoo, que ha ayudado a recuperar la tradición a través de recopilaciones muy importantes. Junto con las publicaciones que ha realizado, contamos con *Mulleres de Gargamala! Cantares de tradición oral* (2017), que, de la mano de Guillermo Ignacio, ha podido definir de qué manera en particular se celebraban los seráns en Gargamala, Mondariz (Pontevedra).

Feixoo e Ignacio ponen su enfoque en Gargamala, que pertenece al municipio de Mondariz, la comarca de Condado y a la provincia de Pontevedra. En las aldeas de Condado la música era importante, pero donde la música de tradición oral cobró más relevancia fue precisamente en el serán. Esta reunión era conocida también como  *festa, ruada, xunta, "fouleada", fiadeiro, polavila, etc.*

Dentro de las similitudes que puede compartir el serán de Gargamala con los que se celebraban en el resto de la comunidad, aparece el hecho de que era un baile donde la responsabilidad recaía directamente sobre las mujeres, y que servía como eje central en las relaciones sociales de la gente joven desde por lo menos la mitad del siglo XX.

Beillador, beilladoreiro

Beillador, beilladoranhe

O qu'ha de ser beilladore

Ha de beillar noseránhe. (Feixoo e Ignacio, 2017, p.20)

### 3.3.2. Dónde y cuándo se celebraba

El lugar donde se debía celebrar el serán era uno de los factores más importantes a la hora de llevar a cabo esta reunión social, tan esperada durante la semana. Podía ser en una cuadra, en un alpendre, un sitio cubierto de préstamo, o un lugar comunal preparado a propósito para este evento. Este es el ejemplo de una de las distinciones que hay que tener en cuenta en las diferentes zonas de Galicia en cuanto al serán se refiere. Es el caso de Gargamala, que a diferencia de otras zonas de Galicia, celebraba el serán en un lugar hecho a propósito para este fin. Así se explica en *Mulleres de Gargamala!* (2017).

Este lugar recibía el nombre de *la casa del serán*, donde se reunían chicas y chicos de cada barrio y allanaban el terreno con la ayuda de una pala. Las delimitaciones las marcaban las paredes de ambos lados del terreno, para así tener un lugar donde poder bailar. Luego se armaba el tejado con palos y paja y se dejaba un hueco a modo de puerta, como si de una casa se tratase (Feixoo e Ignacio, 2017).

En este libro, Feixoo e Ignacio explican que la casa del serán en esta zona de Galicia se renovaba cada año, repitiendo el lugar o cambiándolo si se consideraba necesario. La última opción para celebrar esta reunión era la cuadra de vacas, aunque no se consideraba lo suficientemente grande para todo el mundo que acudía al evento.

Los días para hacer el serán en Gargamala eran los martes, jueves, sábados y domingos y se empezaba con el fin de las fiestas parroquiales en noviembre o diciembre y se acababa en abril o mayo, cuando daban comienzo las labores agrícolas. Aquí se dejaba de lado un poco la pandereta para dar paso a otras situaciones también interesantes, con baile y canto, pero con el acompañamiento de las herramientas de trabajo como si de instrumentos musicales se tratase. Es decir, que esta juntanza tenía lugar 4 días a la semana durante medio año y era un evento muy esperado por toda la juventud (Feixoo e Ignacio, 2017).

En Gargamala los seráns se celebraban en los meses fuera del verano y de las fechas relacionadas con el trabajo de campo, que tenían lugar entre abril y noviembre aproximadamente. A partir de ese momento las ocupaciones pasaban a ser el trabajo de

campo, en el que se desarrollaba otro tipo de canto y toque, y que además coincidía con todas las fiestas patronales de los alrededores. Por esta razón, en verano los bailes pasaban a ser la *fiesta de las panderetas*, que eran los bailes estivales de aldea, organizados por los jóvenes, y que se hacían los domingos y festivos al aire libre después de trabajar toda la semana. Así lo cuentan Feixoo e Ignacio en *Mulleres de Gargamala!* (2017).

Paralelamente, si movemos el enfoque no muy lejos de esta zona, ya que sigue perteneciendo a la provincia de Pontevedra, nos situamos concretamente en el municipio de A Cañiza. Aprovecho esta cercanía para introducir lo que nos cuenta esta vez Concha de Luneda, que va a ser la protagonista que nos narrará cómo se celebraban los seráns en la comarca de Paradanta.

Concha de Luneda consiguió definir las maneras de su zona para que las tuviésemos en cuenta a la hora de recopilar toda esta información en el caso de la comarca de Paradanta, lugar en el que esta mujer destaca como emblema en la actividad tradicional que estamos tratando. Ella lo define de una manera muy particular, y así lo cuenta Xerardo Fernández Santomé en su libro *Concha de Luneda: A vida nunha cantiga* (2022).

En la montaña, se organizaba uno solamente y todo el mundo acudía allí. Se lo tomaban muy en serio. Solo había uno y era grande. Únicamente se celebraba en una casa que estaba aislada y siempre se le daba este uso. Allí era donde ella aprendía tantas canciones. Ella no podía participar porque era pequeña, pero las escuchaba y las aprendía.

Este serán se hacía en invierno, aunque no tenía día fijo. La hora sí era la misma; las seis de la tarde, y se celebraba de manera que toda la gente, tanto joven como mayor procedente de diferentes zonas de los alrededores de Paradanta, se juntaba (Fernández, 2022).

### 3.3.3. Época de represión

La protagonista de Luneda recuerda que el evento se celebraba de manera regular hasta que estalló la guerra, lo que acabó con la celebración y, como dice Concha, con “el toque de las campanas” (Fernández, 2022, p.135).

A partir de la Guerra Civil, los *seráns* se celebraban solamente en sábado o domingo, pero el evento se transformó y produjo una sensación diferente. Según cuenta Concha en *Concha de Luneda* (2022), ya no tenían el significado y relevancia que tenían anteriormente. Como se dice en gallego: *non valían nada*. Como había peleas cada vez más notables entre grupos, se acabaron celebrando dos *seráns* diferentes: uno en Fumigueiro y otro en Visticovo. Pero como dice la protagonista, empezaban a decaer y a perder su valor. No se llevaban bien entre ellos porque se quitaban los novios unas a otras. Un grupo tenía mejores casas (el lugar) pero el otro grupo destacaba por otras cosas (cantaba y tocaba mejor).

Aunque esto era una actividad para la gente joven, con el evidente motivo de socializar y emparejarse, Concha también recuerda que las señoras mayores, quienes no participaban normalmente en el baile o toque de pandereta, a veces sí que entraban a cantar una canción o dos mientras calcetaban, un acto social muy frecuente entre mujeres mayores. Aprovechaban ese momento para enseñar también a las niñas pequeñas a cantar en gallego, aunque estaba prohibido, y a tocar, que también estaba prohibido si no tenías cierta edad. Concha recuerda esto con sentimiento de ternura hacia estas mujeres maduras, que aprovechaban el evento para ir a tejer y a calcetar y a hablar entre ellas, o para tocar y dejar que la gente joven bailara, que era realmente el único objetivo de esta celebración. (Fernández, 2022)

Aunque vou ó fiadeiro  
Non vou por fia-la roca  
Vou por toca-lo pandeiro  
Ai qu' esta nuite a min me toca. (vol.I, p. 50)

**Figura 2.** *Fía en Forcarei (Pontevedra) en 1951.* Fotografía de Manuel Barreiro Ouro.



Fuente: Carpintero, 2009.

Es importante hacer hincapié en el hecho de que, aunque se usa muchas veces el término *vellas* para referirse a la gente mayor (viejas), se trata en realidad de un término que se refiere a la mujeres que ya no tenía edad para andar en el cortejo. No se refiere a gente de mediana edad, ni que rebase en edad a la persona que está haciendo la descripción, sino como término genuino aplicado a ciertos miembros que participaban en este evento, como personas importantes que también tenían su rol y su motivación dentro del mismo. Por ello quiero resaltar que cualquier referencia a “*persona mayor*” tendrá que ver, en general, con señores, pero sobre todo señoras que quizás no tuvieran hijas pero si edad para ser abuelas e iban a los seráns para realizar actividades concretas, como las que detallaré más abajo. En esta línea, había un grupo de pandereteiras: *Las Pandereteiras de Mens*, considerado pionero en lo que a agrupación de tradición oral con panderetas se refiere, cuyas participantes eran denominadas *viejias* en el pueblo porque no tenían la edad que se considerara aceptable para tocar y sobre todo bailar. Se trata de una agrupación relevante de la que hablaré en detalle también más adelante.

Al acabar la Guerra se mantuvieron los seráns, pero se prohibían, en cierta manera. La Guardia Civil interceptaba las actuaciones porque había muchos líos y se creaban muchos escándalos. Concha recuerda, por ejemplo, un grupo de jóvenes solteros que armaban mucho barullo, partían las panderetas, etc., porque eran solteros con los que ninguna mujer quería bailar y llegaban a estas celebraciones amargados (Fernández, 2022):

Vimos aquí ao serán-e.  
Vimos con muita alegría;  
a pena é meus amigos,  
que mui pronto ven o día.  
As campanas de Vigho tocan a duelo  
i as de Santo Domingo, ai que me muelo. (p. 137)

Paralelamente, en Gargamala, durante el franquismo, la conservación de la *moral pública* del gobierno fascista hizo que esta celebración fuera perseguida. Por ello, se llegaba a hacer a escondidas para multar a todas las personas que pillaban, o incluso podían llegar a requisar las panderetas a las tocadoras. Esto sucedía porque sólo se permitía hacer el serán hasta cierta hora de la noche y la gente podía estar reunida perfectamente hasta la una de la madrugada. Así lo cuenta Manuel do Pintor en *Mulleres de Gargamala* (Feixoo e Ignacio, 2017).

Feixoo e Ignacio (2017) apuntan a que esta debió de ser una razón más para incentivar la desaparición paulatina de los seráns de nuestra cultura. También, debido a la emigración, hubo un decrecimiento de la población joven. Esto, paralelamente a la llegada de los tocadiscos a las aldeas y de los coches para poder ir a los bailes urbanos, creó un desinterés por parte de las mujeres para tocar la pandereta y que desapareciesen. Se puede calcular, gracias a Carme de Marcelina, entrevistada por Xulia y Guillermo en *Mulleres de Gargamala*, que fue alrededor de 1966 cuando se puede afirmar que se empezó a celebrar el serán con tocadiscos.

### **3.3.4. La responsabilidad de la mujer**

Como comentaba antes, la responsabilidad de organizar estos eventos recaía en las mujeres, y Gargamala no fue una excepción. El rol de encargada rotaba de mujer en mujer. La misma mujer se encargaba unos días seguidos; de sábado a domingo o de martes a jueves, por ejemplo (Feixoo e Ignacio, 2017).

La responsable del serán, según se cuenta en *Mulleres de Gargamala* (2017), aparte de tener todo preparado para el baile, se encargaba de la tarea más importante: empezar la



copla que, junto con alguna otra compañera en algún lugar alto donde se les escuchara bien, realizaban lo que se conoce como *el cantar de entrada*, y esto marcaba el inicio del serán. Se hacía con una melodía específica compartida con los cantares de labranza y que, en función del gusto de las cantadoras, podía hacer referencia al serán o no. Aquí podemos escuchar un ejemplo:



Fuente: Spotify de Leilía, 1995.

Se ha respetado esta costumbre y, aunque no se trate de un serán, hoy en día se mantiene esta tradición. Cuando oímos cualquier grupo de mujeres interpretando este tipo de cantos tradicionales, solemos poder destacar esta característica tan notable de las coplas gallegas. Suele ser siempre una voz la que abre la copla, y el grupo se une a ella en el siguiente verso.

En este contexto nace también el *aturuxo*: grito agudo, fuerte y prolongado que se produce en señal de alegría en las fiestas o mientras se celebran algunas labores agrícolas (Real Academia Galega, s.f, definición 1).

Xulia y Guillermo subrayan, en su libro sobre Gargamala (2017), que una vez avisado el vecindario del comienzo del serán, la mujer que *alumbraba* junto con las compañeras entraban en la casa y empezaban a cantar la primera de las canciones para que el resto pudiera bailar. El número de *pandereteiras* variaba, pero lo más frecuente era grupos de cinco o seis mujeres, aunque dependía del número de mujeres que hubiese en el serán. No solía ni bajar de tres ni subir de siete.

A través de esta publicación, una de las informantes, Concha do Carballo (2017, p. 24) explica que para conseguir *o tono bo* (que se refiere a un sonido justo entre voces graves y agudas intentando ser afinadas entre sí) hacían falta cinco o seis participantes, y que si

llegaban a compaginarse bien *era una maravilla*. A veces había algún hombre que se animaba a cantar, pero el peso fundamental lo llevaban las mujeres.

Paralelamente, la pandereteira e investigadora Felisa Segade, en una entrevista telefónica, subrayaba que los hombres no manejaban la pandereta, normalmente. Lo que realmente interesaba en estos eventos era bailar, y si el hombre cogía la pandereta probablemente sería para interactuar con alguna mujer que estaba tocando y para dedicarle la copla que él estuviera cantando.

Realmente, el fin principal del era bailar, pero, para bailar, alguien tenía que cantar y tocar, y por eso el grupo de tocadoras era lo más reducido posible. Segade también destacó que, el hecho de que hubiera habido tanta emigración estacional explicaba de alguna manera que las mujeres fueran las que quedaran en casa y que, por tanto, tuvieran que tener todo preparado para este encuentro (Felisa Segade, comunicación personal, 23 de enero 2023).

Por otra parte, si nos remontamos al siglo XVIII, queda reflejado este hecho en la literatura gracias al Padre Sarmiento, uno de los fundadores de la filología gallega, que se sorprende del peso que tiene la mujer en todo el ámbito de tradición oral. Lo comentaba Felisa, también, y lo subraya Beatriz Busto, autora del libro *Pandereteiras de Mens*, publicado en 2021. Fue el primer responsable en reflexionar sobre la responsabilidad de las mujeres en el proceso de creación y difusión poética. Él mismo habla de esto en 1775 en *Memorias para la historia de la Poesía y Poetas Españoles*.

Se considera que las mujeres fueron las que crearon, idearon, difundieron y mantuvieron nuestra tradición oral, tanto musical como literaria. Como explica Sarmiento, lo que el pueblo hacía en sus coplas tenía un valor y poético y por tanto literario: que las coplas eran cantigas y las cantigas para ser cantadas (1775).

A través de este texto, ya en 1745, este monje constató que fue gracias a las mujeres que esta tradición oral se mantuvo viva. Otro escritor: Manuel Murguía volvió a recordárnoslo en *Historia de Galicia* (1865 p.252). Más tarde Theóphilo Braga insistió en ello en 1886 y Xoaquín Lorenzo en 1973. Y en la actualidad, en el *Cancionero Popular Gallego* de

Dorothe Schubart y Antón Santamarina (1995), se afirma que las mujeres han sido las máximas responsables de la proliferación de nuestra tradición oral (Busto, 2021).

Paralelamente a este hecho, Ria Lemaire, especialista internacional en literatura medieval, defiende la hipótesis de que los responsables del repertorio trovadoresco de cantigas de amigo no fueron hombres, sino mujeres, y que, en este contexto, ellos fueron más bien los intérpretes (Lemaire, 2015).

### **3.3.5. La función de los chicos**

Eran los chicos los que se movían de pueblo en pueblo para bailar en los seráns. Las mujeres se quedaban en el lugar donde vivían, pero los chicos eran los que andaban de aquí para ahí. A Gargamala iban los chicos de Mondariz, Toutón, Riofrío, Pontearreas, etc. De hecho, al grupo que venía en pandilla de Mourelle les correspondía el apodo de *restribeiros*, que se refiere a un maíz muy pequeño cuyo cereal está muy junto. Se decía *que venían los restribeiros*, porque venían todos juntos. Así lo cuenta María da Coruñesa, protagonista de *Mulleres de Gargamala* (2017).

Dentro de las obligaciones de las pandereteiras, existía el deber de tocar una *fiesta* en el momento que llegara un grupo de jóvenes. Aunque los que llegaran fueran del mismo pueblo, si al llegar ellos no se celebraba la fiesta, ya había motivo de pelea y no dejaban a nadie salir de la casa. Aunque las panderetas ya estuvieran guardadas y la gente estuviera recogiendo, era obligatorio echar esas cinco canciones, explica Lola da Coruñesa, y se recoge en *Mulleres de Gargamala* (2017).

En este mismo libro se explica cómo también podía ser motivo de conflicto el tema de las parejas. Eran los hombres los que sacaban a las mujeres a bailar y ellas tenían que aceptar porque si no, se sabía que el rechazo traería problemas. Las más rápidas, cuando veían que se acercaba un chico a pedirle el baile, si les daba tiempo se escondían para no tener que bailar con él. Pero si los chicos preguntaban, tenían que bailar las cinco canciones obligatoriamente, ninguno de los dos podía cambiar de pareja aunque ellas no estuvieran a gusto o no les apeteciera, y aunque viniese otro chico a pedir el baile a quien ya estaba bailando.

Si un chico pedía baile, ninguna chica se podía negar, porque si no iban con él, durante esas cinco canciones no podían bailar con nadie más. Como cuentan Lola do Coxo, María de Penas altas y Delfina de Ferreira, era muy habitual que se prendiera fuego a la casa del serán, que se rompieran panderetas, que hubiese pelas entre los participantes, o incluso que se pegara a las mujeres (Feixoo e Ignacio, 2017).

Cabe destacar la mención que hacen Feixoo e Ignacio en su libro, (2017) de la presencia en el serán de un hombre encargado de imponer respeto, y que la informante Fina de Ferreira cuenta a los autores de este libro. Aquí, este hombre, cuando había alguna pelea, se encargaba de transmitir que él era alguien de autoridad y había que portarse debidamente.

### **3.3.6. Las canciones típicas y cómo se organizan**

El orden de las canciones, agrupadas de cinco en cinco, según cuenta Concha de Luneda, era el siguiente: jota, muiñeira, danza o rumba, pasodoble o mazurca en gallego y vals. Cada grupo de dos chicas cogía una pandereta, y hasta que acaban las cinco canciones no se podían levantar del sitio sin cambiar de pareja. Lo llamaban *hacer la fiesta* al acto de tocar las cinco canciones seguidas (Fernández, 2022).

Los bailes tenían las siguientes peculiaridades: por un lado, se diferenciaba la danza de rumba porque, para Concha, la *rumba* era un término que no tenía nada que ver con nuestro idioma. Y recuerda cómo levantaban las piernas hacia delante y hacia atrás los *viejos y viejas* para bailar esta danza. La vuelta se daba cuando la copla tenía *vuelta*, es decir, repetición. Destaca la protagonista de Concha de Luneda (2022) un baile llamado *Polca Ruza* que solo lo bailaba la gente mayor. Además, le resultaba desagradable porque siempre se bailaba cuando estaban borrachos. Lo bailaban y cantaban los *viejos*.

La jota y el vals eran iguales, pero el vals es una canción como se conoce aquí *de bailar agarrado* y la jota se baila suelto. La muiñeira también se puede bailar agarrado, pero como dice Concha, no se baila demasiado agarrado, apretado no se baila, “porque el baile sale del espíritu de cada persona” (Fernández, 2022, p. 141).

Este orden específico lo podemos atribuir a la zona donde nuestra protagonista creció, ya que nos permite hacernos una idea de la estructura de canciones de su zona, pero no sería posible hacer una generalización adecuada a toda la comunidad gallega. En Gargamala, por otra parte, el conjunto de canciones que se cantaban del tirón también se conocía como *fiesta*: el conjunto de 4 o 5 tocatas: dos sueltas y dos o tres agarradas, compartiendo la estructura de Luneda.

Feixoo e Ignacio (2017) explican que siempre se empezaba por los bailes sueltos. Primero *jota* y luego *rebeirana* (muiñeira). Después venían los *agarrados* y lo más habitual era que fueran tres: el primero *tremelico*, luego el *chiqui chiqui* y para acabar el vals o *Brasilisa*. Había un cuarto que podía ir seguido sin que pararan las panderetas después del *chiqui chiqui* o sustituyéndolo. Este era el pasodoble o *seghido*. Coincide que esta manera de enlazar el tercer tipo con el cuarto pertenece a la zona de Barral y Boente y con la zona de Mourelle. Además, en *Mulleres de Gargamala!*, (2017) los autores afirman creer que posiblemente fuera algo característico también de Barro. Sin embargo, exponen en este mismo libro que las tocadoras de Rúa, este último baile (pasodoble) tocaban con el ritmo de muiñeira o rebeirana.

Una vez acababa la *fiesta* se intercambiaban las tocadoras y las bailadoras para que siempre hubiese música sonando y gente bailando. Todas las mujeres, como podemos ver, tenían que saber tocar y cantar por muy poco que fuera.

En *Mulleres de Gargamala!* (2017), podemos ver cómo las mujeres que más destreza tenían con la pandereta acababan enredando con ella más tiempo que las demás. Había también quienes llamaban a su madre o abuela para que tocaran en su lugar porque lo que más interesaba ahí era el baile para poder cortejar más tiempo.

### **3.3.7. Cómo se conoce el serán en el resto de provincias de Galicia**

Gracias a la ayuda constante de Xulia Feixoo para hacer este trabajo, pude descubrir la diferencia en la terminología referente al serán a través de toda la comunidad gallega. Dentro de los trabajos de investigación, muchos autores hacen referencia al *serán*, *foliada*, *fiadeiros*, *rúas*, etc., términos que a priori pareciera que hicieran mención a reuniones

sociales diferentes, pero que realmente comparten casi por completo su finalidad y motivo.

De esta manera, el serón formaría parte, casi exclusivamente, de la provincia de Pontevedra, donde destaca por su uso principal y donde se siguen celebrando en la actualidad, manteniendo activo su fin pero variando ligeramente la celebración.

En el resto de la comunidad, mientras el serón tenía lugar de la manera que he detallado, con sus propias características como siempre en cada zona, se celebraban *foliadas* que, según los autores y autoras Beatriz Busto Mirmontes, Xulia Feixoo, Rafael Quintín Pereira y Félix Castro Vicente, variaban en terminología según el área del que se tratara. Todos ellos pudieron darle forma al artículo inédito que ellos mismos han logrado redactar: *Informe técnico para a incoación da foliada como BIC*, encargado por la Xunta de Galicia.

Los términos diferentes para referirse a *foliada*, difieren entre sí según la provincia:

Tabla 1. Términos para referirse a foliada.

Provincia	Pontevedra	A Coruña	Ourense	Lugo
<b>Nombres destacados</b>	rúa, ruada, marino, monete, fiada, festa das casas, festa da pandereta, xunta de espigas, foliada, festa, etc.	xunta, foliada, pandeirada, ruada, pandeiretada, fiada, foliada, fouleada, etc.	bullada, fiadeiro, trillada, frasca, fia, trisca, baile das pandeiretas, baile dos domingos, etc.	polavila, festa, baile, rúa, ruada, fuliada, etc.

Fuente: Busto et al., 2023.

## 4. Las pandereteiras de Mens y su repercusión

Beatriz Busto Miramontes, autora del libro *Pandereteiras de Mens* (2021), estudió el folclorismo tipista de NO-DO. Mientras investigaba descubrió al grupo emblemático en el mundo de las pandereteiras conocido como las *Pandereteiras de Mens* y las definió: “un paradigma en el mundo folclore y formaron parte de una agrupación folclórica casi 20 años [...] fueron invisibles hasta que fueron descubiertas por la urbe folclórica, eminentemente masculina” (Busto, 2021, p.12).

Es importante resaltar que ellas trabajaron juntas como grupo solitario de pandereteiras en el mundo rural, pero llegaron lejos gracias al poder que les dio formar parte de un grupo, *Agrupación folclórica Aturuxo*, a través del que adquirieron mucha fama y con el que actuaron en lugares en los no hubiera sido posible si se hubieran quedado en el rural, donde la pandereta no tenía ningún aprecio ni valor. Este reclutamiento fue dirigido por Manuel Cajaraville Pensado. Gracias a ello pudieron también actuar por primera vez (fuera de los palcos) en el Teatro Colón, A Coruña. Sin embargo, como explica Busto Miramontes en su libro, actuaron como *Grupo de Mayores de Mens mixto*, y esto fue una agrupación folclórica, y por lo tanto hay que entenderla como tal (2021).

**Figura 3.** Pandereteiras de Mens con Manuel Cajaraville Pensado de 1980.



Fuente: Busto, 2021.

Según detalla en el libro citado, las pandereteiras de Mens no fueron las primeras en actuar públicamente, pero sí las primeras en subirse a un escenario de las características

del Teatro Colón, y este fue su primer concierto, en 1972. Este grupo recibió muchas críticas, cuenta *Pandereteiras de Mens*, por pertenecer al mundo folclórico de *farándula*, que cantaba en los palcos y que tachaban de algo muy revolucionario (2021). Sin embargo, la autora de este libro las describe más bien como un grupo que demostró que era posible hacer una representación musical sobre el escenario más allá del mundo de las gaitas, siendo éste una imagen tipificada por el régimen como la exclusividad del mundo tradicional gallego (2021).

*Pandereteiras de Mens* cuenta cómo a través del hecho de que este grupo actuara en los palcos, consiguieron transmitir la idea de que la tradición oral tenía que ponerse en los ojos de la gente y que, como dice la autora del libro, “tenía voz, cuerpo, manos y memoria de mujer” (Busto, 2021, p.16).

Xabier Díaz, intérprete de renombre en la cultura gallega, sumergido plenamente en la recuperación del patrimonio de tradición oral junto a personas importantes como Felisa Segade, definió a este grupo como *Las catedrales silenciadas*, ya que fueron un grupo de cinco mujeres que estaban condenadas a ser anónimas e invisibles. No obstante, supieron mantenerse en su sitio y, sin darse cuenta, ayudarnos mucho con la investigación sobre este mundo del que tan poco se habla. Han marcado el antes y el después en el mundo de la pandereta y tradición gallegas (Busto, 2021).

Cuando Dorothe y Antón recogieron cantigas de este grupo de pandereteiras en su cancionero (1980), ellas ya llevaban casi una década cantando en la agrupación folclórica *Aturuxo*. Y, como apunta Busto Miramontes (2021), fue a partir de este momento que muchas personas se empezaron a interesar por documentar todo lo que la zona de Bergantiños tenía para ofrecer.

La autora engloba a este grupo de pandereteiras dentro del mundo de aldea, ya que no tenían ninguna relación con el mundo del régimen, siendo este último víctima de la propaganda que se consideraba conveniente. Por esto, los cuerpos y comportamientos de estas mujeres eran diferentes y una agrupación como la de Mens no encajaba de ninguna manera dentro del carácter que pedía el régimen. Eran señoras mayores, con cuerpos que no resultaban *adecuados* para bailar o cantar sobre un escenario y que no promovía lo que las agrupaciones falangistas querían.



Las de Mens tenían particularidades interesantes, como el hecho de que golpeaban con el codo para cerrar la copla; que llevaban por lo menos 17 años tocando como si fuese una vida entera juntas; refuerzan la idea de que tocaban porque su único interés era bailar y que bailar, cantar y tocar iban siempre de la mano: que no existía lo uno sin lo otro. Sin embargo, en la agrupación de Aturuxo ellas no bailaban porque “eran viejas y los que bailaban eran los cuerpos bonitos” (Busto, 2021, p.128).

En palabras de la autora “el mundo rural no es mundo de interés hasta que hay algo de interés para el mundo urbano” (ídem, p.58). De esta manera, considera las agrupaciones folclóricas un producto urbano que se remonta a finales del siglo XIX.

Junto a las pandereteiras de Mens estaban las pandereteiras de Buxán, que acudían contratadas y cobrando a partir de 1963 en las fiestas populares de Padrón. Pero tocaban en palcos como lo hacían las de Mens hasta 1972, cuando dieron su primer concierto en el teatro de A Coruña.

La autora de *Pandereteiras de Mens* considera que el hecho de que ambas agrupaciones fueran las *primeras* pandereteiras de escenario responde más a una mirada de la metrópolis de Coruña sobre su área de influencia, Bergantiños.

Los años 80 supusieron un *boom* en la recogida de documentación y registro que constató, según Busto, que el patrimonio lírico, oral y musical gallego residía en las mujeres. El primer reportaje de mujeres fue con las Pandereteiras de Mens y data de 1983, premiada por una institución organizada por mujeres del PSOE como reconocimiento a la promoción de mujeres en el sector audiovisual (Busto, 2021).

A partir de todo esto podemos concluir que la música y, más concretamente, la mujer y la pandereta, tuvieron un protagonismo notable a lo largo de la historia de la música tradicional gallega. Desafortunadamente, aunque no se sabe desde cuándo tuvieron este papel predominante en la evolución del instrumento, sí sabemos que la recuperación del patrimonio musical está llevando su curso natural gracias al esfuerzo e interés sobre todo de la gente joven, y no sólo desde el papel de las mujeres, sino que tanto jóvenes como

ya expertos en el tema están aportando su granito de arena en la recuperación y creación de la escuela que tantas mujeres mantuvieron viva, generación tras generación.

Ahora, la función ya no es entretener en un baile para que la reunión social tenga su contexto musical y sea posible el cortejo entre jóvenes, sino ahondar en el trabajo de nuestras antepasadas, investigar y enseñar a futuras generaciones lo que se cantaba y cómo se tocaba y bailaba para mantener vivo todo el esfuerzo que pusieron en el día a día nuestras pandereteiras mantenidas en la sombra durante tanto tiempo y relegadas a segundo plano de los gaiteros emblemáticos que protegió el régimen.

## 5. Qué sucede en la actualidad

Una vez explicada la función que tenía la pandereta en la tradición gallega y cómo la mujer fue la transmisora de toda esta música, es conveniente hablar de qué se está haciendo en la actualidad para poder fomentar el interés por la misma, principalmente dentro de la comunidad gallega, pero también a nivel genérico en el mundo de tradición oral.

### 5.1 Las escuelas de música de carácter local

En Galicia hay muchas agrupaciones de pandereiras, tantas que sería imposible enumerarlas todas. Estas agrupaciones generalmente son de carácter informal y tienen como objetivo la enseñanza del baile o pandereta entre generaciones. En la educación primaria gallega es frecuente, en el entorno académico, el fomento de la tradición gallega y, por ello, es habitual que niños y niñas se apunten bien a baile gallego o a pandereta gallega, o a ambas cosas.

Por otro lado, existen otros grupos, más bien instituciones o centros educativos, que tratan este tipo de enseñanza como música tradicional gallega, donde la educación es bastante más genérica y se centra en la música tradicional gallega en general. Enseñan todo tipo de instrumentos dentro de la música tradicional de la comunidad. Es el caso concreto de centros específicos de música tradicional, frente a las escuelas más pequeñas y locales, en las que se presta especial atención a la historia, se explican temas más académicos y se enseña de una manera más fundamentada y completa.

Gracias a entrevistas que he podido realizar a profesoras de pandereta de escuelas en Vigo, como Eva Gestoso, profesora en Ruedo, en la agrupación de pandereiras *Lumieiras* (Coia), he podido sacar las siguientes conclusiones. Por un lado, a pesar de que profesoras como Gestoso lleven más de 30 años con la pandereta, nunca se consideran expertas en el tema, ya que no han profundizado en ella como sí lo han hecho personas que mencionaba anteriormente: investigadores, recopiladores que han dedicado su carrera profesional a recopilar y difundir todos sus conocimientos y descubrimientos acerca de este mundo.

Gestoso, por ejemplo, apunta que en su propia experiencia, su formación en el mundo de la pandereta empieza a partir de los once años, aproximadamente, y se extiende hasta la actualidad, por lo que lleva una totalidad de 32 años practicando el instrumento. Este itinerario de aprendizaje ha estado dividido entre clases y *recollidas*. A través de estas últimas, Eva pudo conocer a las pocas señoras mayores que según ella están en condiciones adecuadas para poder tocar y cantar, y a través de ellas, entender la manera de tocar de sitios específicos y sus melodías concretas, ya que son fuentes directas. Esto ayuda a que, en su formación con la pandereta, haya podido empaparse de un aprendizaje lo más purista posible y, junto con lo que le enseñaron de pequeña cuando hizo la transición de clases de baile a pandereta, consiguió entender el mundo de la pandereta de una manera más completa sin ser completamente *experta*, como dice ella que podría ser.

Las *recollidas* formaron parte importante del aprendizaje de Gestoso en el mundo de la pandereta. Y lo ha sido también para los recopiladores que querían plasmar exactamente la manera *más pura* cómo interpretaban las mujeres de la época. Aunque cada vez haya menos mujeres capaces de narrar exactamente cómo eran las celebraciones y cómo se tocaban desde su manera particular, es la única fuente real y directa con la que podemos contar. Por ello es una parte fundamental dentro de todo el proceso de recuperación e interés por el mundo racional gallego. En esta línea, la investigadora y etnomusicóloga mencionada anteriormente, con *Mulleres de Gargamala!*, Xulia Feixoo, es quien ha participado y sigue participando en el estudio de las *recollidas* como soporte importante en sus investigaciones. Fue, por ejemplo la responsable de contar la historia entera de cómo tocaba el pandero Maruxa das Cortellas, y publicó un libro al respecto con este mismo título.

Por otro lado, si analizamos la perspectiva de una de las alumnas de Gestoso, Iria Pérez, que ya pertenece a otra época y a otra generación, podemos contrastar el hecho de que ha tenido otro tipo de formación en el mundo de la pandereta. A diferencia de la época en la que mujeres como Gestoso eran pequeñas, hoy en día gran parte de la responsabilidad y razón por la que tanto niñas como niños pequeños se adentran en este mundo tradicional gallego es en gran medida por sugerencia de sus padres. Vivimos en un momento donde la música tradicional está generando interés tanto por su expansión en el mundo socioeconómico, como por el apego y cariño hacia la cultura gallega, en este caso, que está convirtiéndose en una corriente activa, sobre todo desde las familias que mantienen

el interés por el patrimonio y cultura gallegos. No obstante, en el caso particular de Iria, ya desde muy pequeña siempre se sintió rodeada y conectada a la música tradicional gallega. Como me comentó en una entrevista personal: “fui a un colegio que fomentaba el cariño y aprecio por la cultura gallega, así que desde pequeña estuve rodeada de música tradicional, aunque ninguno de mis padres tocaba” (comunicación personal, 25 abril, 2023).

Iria tuvo una trayectoria particular y fue creciendo en el aprendizaje de este instrumento de escuela en escuela. Su primer contacto con la pandereta fue en *Lumieiras*, una escuela de música de su barrio que luego dio paso a su inmersión *Escuela municipal de Vigo de música folk e tradicional* (ETRAD) y, finalmente, pasó a formar parte de la *Agrupación Cultural Folclórica O fiadeiro*, de la que es miembro actualmente. Participa junto con sus compañeras, en concursos, serás, celebraciones y fiestas tradicionales para seguir aprendiendo y mantener viva la tradición.

## **5.2 Las agrupaciones en la actualidad**

Por lo que se refiere a las agrupaciones de pandereteiras, como mencionábamos anteriormente, es muy difícil poder mencionarlas todas o establecer su importancia a título individual, ya que comparten el mismo objetivo: enseñar y difundir la unión cultural que determina la tradición oral gallega. Sin embargo, dentro de las escuelas de música existentes, como Rueiro o Lumieiras, destacan ciertos grupos que han conseguido sobresalir y convertirse figuras importantes dentro de este mundo tradicional gallego.

Es el caso de *Cantigas e agarimos*, que cumplió un siglo en 2021, de la mano de Bernardo del Río Parada, Salvador Cabeza de León, Enrique Sánchez Guerra y Camilo Díaz Baliño. Fundaron esta agrupación con el propósito de crear una asociación dedicada a la recuperación, conservación y transmisión de cultura tradicional galega, intentado conseguir de esta manera una consolidación de la cultura gallega. Se refieren a ello específicamente en el periódico *El correo gallego*, en un artículo titulado *Cien años de una agrupación clave en la historia del folclore gallego* (s.a., 2021).

*Cantigas e Agarimos* se convirtió en un referente de la música folclórica en Galicia, a lo largo de este siglo, y cuenta con grupos de baile, pandereteiras y coro. Es digna de

mención la presencia de la agrupación en las actividades desarrolladas con motivo de los Xacobeos, fenómeno cultural muy importante en la comunidad gallega, que tiene como fin promover su cultura y el interés por la comunidad, tanto a los de dentro como a los de fuera de ella.

Como muy bien lo definen los responsables de la agrupación, “Cantigas e Agarimos é ante todo tempo e historia, pero tamén presente e futuro. Canto coral, canto tradicional, baile, teatro, música, escola, formación, premios, mencións, xiras...” (El correo gallego, 2021, s.p.)

Paralelamente, cabe mencionar la importancia de otra asociación llamada *Agrupación Cultural Folclórica O Fiadeiro*, que sólo lleva un cuarto de siglo en funcionamiento, pero que está siguiendo la estela de agrupaciones como la mencionada anteriormente y están ayudando a la zona de Vigo a establecer su propio trayecto dentro del folclore gallego.

La agrupación celebró este año su 25 aniversario y tuvieron como lema *25 anos fiando*, apostando al igual que lo hacen todas las asociaciones, por recuperar, dignificar y apoyar la cultura gallega cuidando su música tradicional y dándole un espacio digno para poder cuidarlo de generación en generación.

### **5.3 Grupos actuales que destacan en la recuperación de la tradición**

Dentro de toda la actividad que se ha venido generando entre escuelas de música tradicionales, los centros educativos, las investigaciones y publicaciones académicas, también existe la presencia de grupos tradicionales que han tenido un papel fundamental en la recuperación de la tradición oral gallega.

Como nuestro punto de interés es el caso de las panderetas y la música que crearon las pandereteiras a lo largo de la historia, hablaré de los grupos que han ayudado a consolidar la figura de la pandereta como importante en nuestra tradición.

Por un lado, cabe mencionar la importancia de Leilía que, como describen en su página web, es un grupo que nace en el año 1989 de la mano de seis mujeres que, con una apuesta

pionera y atrevida, se propuso recuperar del olvido la tradición oral gallega. Al son de pandeetas y voces pronto brotaron los frutos gracias a la singularidad y belleza de la música de raíz.

**Figura 4.** Agrupación Leilía



Fuente: leilia.net, 2019

Representan la música que hemos tratado hasta aquí, con su toque particular. A veces cuentan con la participación de voces masculinas o gaiteros, entre otras aportaciones. Este es un ejemplo de su música:



Fuente: Spotify de Leilía, 2003.

Por otra parte, existen destacadas figuras masculinas que han ayudado a la recuperación de la tradición de la que estamos hablando. Personas como Xabier Díaz, Xisco Feijoó y Xosé Lois Romero, de una manera o de otra han conseguido pisar fuerte en la creación de una fuente de ayuda que era muy necesaria para empezar a recuperar todo lo que se había perdido con respecto al mundo gallego de tradición oral y, más concretamente, en

torno a las panderetas y sus pandereteiras. A continuación se aborda cómo han introducido la pandereta en su música, ya que la trayectoria de cada uno ha sido singular.

**Figura 5.** Xabier Díaz



Fuente: xabierdiaz.com, s.f.

En el caso de Xabier Díaz, hablamos de una persona con una trayectoria creciente dentro de la música tradicional gallega. Empezó por el baile tradicional a los 17 años, y lo ligó al comienzo de su relación con la panderetera desde un enfoque no reglado y de manera muy progresiva. Empezó a conocer el repertorio ligado al canto y a investigar a mujeres en el ámbito de *recollidas* del que hablábamos anteriormente y profundizando en el trabajo de campo. De esta manera, la pandereta empezó a formar parte de su vida cada vez más, “*dunha maneira moi orgánica*”, como apuntaba a través de una entrevista en la que detallaba, con total naturalidad, su cariño y su estrecha relación con este instrumento (X. Díaz, comunicación personal, 8 de mayo de 2023.)

Poco a poco se fue dando cuenta de que su interés iba en aumento, y empezó a expandir su rango de aprendizaje, a contactar con luthiers, a recibir clases más profesionalizadas y a estudiar las técnicas propias de la pandereta de una manera más sistematizada, con metrónomo, y a establecer su reputación gracias al cuidado y detalle en el estudio de nuestra pandereta. (Ídem, 8 de mayo de 2023.)

Xabier Díaz cuenta en la actualidad con la colaboración de la agrupación de pandereteiras *Adufeiras de salitre*, con la que ya ha presentado 3 discos, aunque también hace uso de la pandereta como soporte principal en muchas de sus canciones. Aquí podemos ver su perfil



en Spotify, donde queda reflejada la publicación de 7 álbumes, el primero de 2005 y el más actual de 2022:



Fuente: Spotify de Xabier Díaz, 2023.

En el caso de Xisco Feijóo, se trata de un cantante, bailarín, coreógrafo, presentador de televisión, profesor de la ETRAD y coordinador de la sección de canto de la OFG SonDeSeu.

**Figura 6.** Xisco Feijóo



Fuente: La voz de Galicia, 2022.

Xisco Feijóo primero se sumergió en un trabajo de recuperación etnográfica durante más de treinta años, como se constata en la biografía de su página web. Ha colaborado en más de veinte discos y espectáculos de artistas de como Mercedes Peón, Xosé Manuel Budiño, Carlos Nuñez, Kepa Junquera, Berrogüetto y Rodrigo Romaní, entre otros y, ahora, en la actualidad, ha lanzado un trabajo discográfico llamado *PEIXE* (xiscofeijoo.com, 2023)

Aquí se puede escuchar una canción del disco, para que sirva de ejemplo de la música que presenta y qué papel tiene la pandereta dentro de su música:



Fuente: Spotify de Xisco Feijóo, 2021.

Por último, en cuanto a la figura de Xosé Lois Romero, diremos que cuenta con la colaboración de *Aliboria*, que ha hecho que sea posible la publicación de su nuevo disco: *LATEXO*. El combo gallego entre esta figura y su agrupación han hecho posible dar un paso más en la ayuda a la recuperación de la música de la zona. Desde hace más de tres años se sube a los escenarios con el acompañamiento de voces femeninas e instrumentación tradicional.

**Figura 7.** Xosé Lois Romero y *Aliboria*



Fuente: Europa Press Galicia, 2016.

En el caso de *Latexo*, logra crear un disco completamente orquestado con las voces de *Aliboria* y sus panderetas, entre otros instrumentos. Dentro de este disco quisiera destacar la importancia y curiosidad de una canción en particular: *Ana quere pan*, que sirve como recopilación en una sola canción de todas las maneras de tocar los ritmos tradicionales para aprender a tocar la pandereta:



Fuente: Spotify de Latexo, 2020.

Si seguimos la letra y ritmos de esta canción podemos analizar el ritmo de jota, muiñeira, riscado de pandereta y la energía característica del lenguaje de pandereta, que servirá de aquí en adelante a todas las generaciones para seguir aprendiendo y disfrutando de toda la tradición que crearon nuestras pandereteiras hace siglos.

Por último, es esencial mencionar la importancia de un grupo muy destacado en la actualidad, *Tanxugueiras*, ya bastante asentado a nivel peninsular y que ha dado un salto enorme en la proyección de nuestra tradición en el mundo de la pandereta. Son Sabela Maneiro, Aida Tarrío y Olaia Maneiro, que partieron de sus propias escuelas locales, donde aprendieron a cantar y a tocar la pandereta, y que decidieron juntarse y revolucionar el mundo de la tradición oral gallega de la mano de sus panderetas y de sus voces particulares. Este grupo muestra un ejemplo de lo que significa recoger un legado en el mundo de las pandereteiras gallegas que tanta música crearon y de que se habla tan poco, y hacer mención a ellas, cuidando la tradición e innovando con mucho estilo.

Tanxugueiras se presentó al concurso del Benidorm Fest para Eurovisión en 2022 y alcanzó con ello una proyección mundial, con la que sus componentes claro que la música no tiene fronteras. Transmitieron el sentimiento profundo de que el mundo de la cultura gallega ha sufrido tanto daño a lo largo de los años que la que su literatura y su música aún siguen intentando salir a flote. Y que pueden recibir un apoyo externo inmenso, pero que es trabajo que parte de casa, un lugar donde tantas mujeres han gritado, han cantado, han llorado, han disfrutado y han trabajado para nosotras, las futuras generaciones.

## **6. Conclusión: Pasado, presente y futuro**

Al igual que en la sociedad misma, la pandereta definió muy bien el rol de mujeres y hombres en una sociedad donde fue protagonista. Es importante entender el motivo por el que la pandereta estuvo tan ligada a la mujer gallega, y para ello debemos entender los motivos que desencadenaron ese proceso y cómo se desarrolló para poder evitar que tanta responsabilidad recaiga sobre un mismo grupo social de nuevo en algún momento en el futuro.

Por otro lado, debemos mencionar que la distinción fundamental entre la pandereta gallega y su homónima en el resto de la Península a la hora de cómo es tocada es una característica muy preciada y que se debe entender, cuidar y respetar, primero desde la comunidad gallega y, luego, desde el exterior. Todo lo que es diferente destaca por ser único y, este rasgo tan distintivo, dentro de un mismo país con tanto aprecio por el mundo tradicional, tiene un valor incalculable.

La pandereta gallega obtuvo su mérito e historia gracias a las mujeres que le proporcionaron tanto su valor como su razón de existir. Sin embargo, la importancia recae directamente sobre su protagonismo en el serán, reunión social que fue clave en el mundo tradicional gallego del rural durante tantos siglos y que hoy en día se intenta mantener y respetar. Aunque sea difícil cuidar todos los detalles que caracterizan este acto social que nace con el fin del baile, es fundamental conocer su historia en el mundo de la pandereta. Exponer su génesis a todas las nuevas generaciones y realizar un estudio cuidadoso que ponga énfasis en el mundo académico. Siendo de vital importancia para dar a conocer tanto su historia, como el trabajo de nuestras pandereteiras en nuestra comunidad.

A modo de conclusión, para el mundo de las pandereteiras gallegas antiguas, protagonistas del mundo del serán y alrededores, y las actuales, con una perspectiva conectada el mundo de hoy en día y con visión hacia el futuro, podemos decir que toda labor de investigación será poca para otorgar a las mujeres de la comunidad gallega todo el respeto que merecen. Es, además, imprescindible para poder dar a conocer todo el trabajo que han hecho y que tan poca gente conoce. Por ello me gustaría animar, si este trabajo ha sido de interés, a seguir investigando para poder conocer en la medida de lo

posible todo lo que podamos, tanto a nivel de la cultura gallega en términos más genéricos, como en el mundo de las panderetas y de sus pandereteiras.

En cuanto a los objetivos marcados al comienzo de este trabajo de investigación, puedo decir que se han cumplido con éxito prácticamente en su totalidad por lo que se refiere a información teórica:

- He analizado el rol de la mujer y del hombre en las reuniones sociales en el contexto del seran y en qué momento del año se le daba uso a la pandereta y el por qué.
- He constatado el motivo por el que la pandereta está ligada a la mujer en el ámbito de música tradicional gallega a través de los libros de Fernández y de Feixoo e Ignacio.
- He descrito la anatomía de la pandereta y, al compararla con su homónima fuera de la comunidad gallega, he aprendido el valor que tiene como diferenciación a la hora de ser tocada.
- He entendido la situación de las pandereteiras en el mundo rural y su desarrollo dentro de la música tradicional gallega a la vez que he descubierto a las *Pandereteiras de Mens* y su protagonismo en el mundo rural gracias al libro de Busto Miramontes.
- He realizado una revisión genérica de la evolución de la pandereta gallega y, además, he entendido de dónde viene y hacia dónde va.

Sin embargo, no he podido realizar un trabajo de campo que tuviera que ver con este documento por falta de tiempo y debido a la logística que implica volar a Galicia en las fechas que coinciden con los seráns. Tuve la amable invitación de Feixoo para unirme a ella en su trabajo de campo en Toutón, pero no pudimos organizarnos para que fuese posible esa investigación conjunta. No obstante, he podido enfocar mi atención a entrevistas y a lecturas que me han aportado la información necesaria para completar este trabajo.

Por último, me gustaría concluir positivamente y poner el énfasis en el hecho de que estamos viviendo un momento de auge dentro de la música tradicional gallega, y más concretamente en lo referente a la pandereta gallega. Gracias al trabajo de investigadores

como los que se han mencionado a lo largo del trabajo y la buena disposición de los informantes se ha podido realizar un trabajo contundente dentro del mundo académico. Además, puedo decir con total seguridad que estamos en el principio de un muy buen momento para la literatura y música de las coplas gallegas si se sigue el camino que se ha trazado a lo largo del siglo XX y XXI.

Animo, por ello, a todo el mundo que sienta curiosidad por este tema de manera directa o indirecta a que apoyen la causa de investigación o intenten pensar de qué manera pueden aportar su grano de arena para que temas como el esbozado aquí salgan a la luz y se dé a conocer el trabajo de las pandereiteiras en la sociedad gallega. Es fundamental reconocer la responsabilidad que han tenido las mujeres en el mundo del serán, ya que es un fenómeno que, por lo menos para las generaciones más jóvenes, es todo un descubrimiento.

Falta todavía apoyo en el mundo académico en cuanto a la investigación de este tema. Por ello es necesario su conocimiento, tanto dentro como fuera del mundo de las pandereiteiras y, sobre todo, su divulgación en las escuelas de música donde se imparten clases de pandereita. Es esencial el respaldo a los trabajos académicos de estudiosos como Feixoo, Ignacio, Busto o Carpintero (o incluso este trabajo para quien lo considere relevante). De esta manera nos podremos asegurar de que la información que se descubre y analiza permanezca disponible en el futuro para reflexionar sobre el pasado, presente y futuro gallegos.

## Bibliografía

- Blog de turismo. (s.f.). Albariño.com. *Los peneireiros y el origen de la pandereta gallega*.  
<https://www.xn--albario-9za.com/turismo/turismo-artesanal/peneireiros>
- Busto, B. (2021). *Pandereteiras de Mens*. Ed. A central folque.
- Carpintero, P. (2009) *Os instrumentos musicais na tradición galega*. Ed. Difusor de artes e ideas.
- Carpintero, P. (27 de diciembre 2023). *Os instrumentos musicais na tradición galega*.
- Díaz, X. (2023). *Xabier Díaz*. [Perfil discográfico]. S.d.
- Díaz, X. (Sin fecha). Xabier Díaz. Multimedia/fotos. <https://xabierdiaz.com/>
- El correo gallego. (2023, 4 de mayo). *Cien años de una agrupación clave en la historia del folclore gallego*. <https://www.elcorreogallego.es/santiago/cien-anos-de-una-agrupacion-clave-en-la-historia-del-folclore-gallego-YC8334809>
- Feixoo, X e Ignacio, G. (2017) *Mulleres de Gargamala! Cantares de tradición oral*. Ed. A central folque.
- Fernández, X. (2022) *Concha de Luneda. A vida nunha cantiga*. Ed. Asociación folclórica de gaiteros de Xistra.
- Feijóo, X. (2021). Costa da Vida [Canción]. En *PEIXE*. Sorte discos.
- Busto, B., Feixoo, X., Quintía, R y Castro F. (s.f.) *Informe técnico para a incoación da foliada como BIC*, encargado por la Xunta de Galicia. [No publicado]
- Grupo de comunicaciones de la agrupación Leilía. (S.f.). Leilía. Galería-Leilía-Teatro principal SCQ-2019. <https://leilia.net/galeria/>
- Pardellas, C. (27 de mayo de 2016). Xose Lois Romero and Aliboria inicia la gira de presentación el 8 de junio en Vigo. Europapress/Galicia. <https://www.europapress.es/galicia/noticia-xose-lois-romero-aliboria-inicia-gira-presentacion-junio-vigo-20160527185458.html>
- Real Academia Española (s.f.). Pandereta. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 1 de mayo de 2023, <https://www.rae.es/dhle/pandereta>
- Real Academia Galega (s.f.). Serán. En *Diccionario de la lengua gallega*. Recuperado el 8 de mayo de 2023, <https://academia.gal/diccionario/-/termo/serán>
- Romero, X. y A. (2022). Ana quere pan. [Canción]. En *Latexo*. Raso Estudio.
- Schubart, D. y Santamarina A. *Cancioneiro Popular Galego*. Ed. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1984-1985.
- Xabier Díaz. (s.f.). xabierdiaz.com. <https://xabierdiaz.com/>
- Xisco Feijóo. (s.f.). xiscofeijoo.com <https://www.xiscofeijoo.com>

## Anexo A

<b>Personas entrevistadas</b>	<b>Día de entrevista</b>	<b>Edad</b>	<b>Años tocando la pandereta</b>
Xabier Díaz	1/08/22	53	18
Xulia Feixoo	22/12/22	36	25
Felisa Segade	1/1/23	53	39
Eva Gestoso	17/04/23	43	32
Iria Pérez	25/04/23	19	11