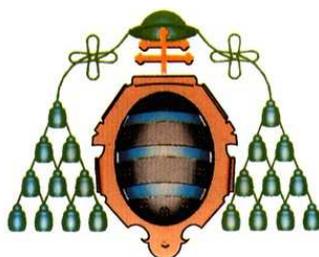


**UNIVERSIDAD DE OVIEDO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE Y MUSICOLOGÍA.**



***JOSÉ CASTIÑEIRA PARDO (1928-1989).  
EL ÚLTIMO PREFECTO DE MÚSICA DE LA CATEDRAL  
DE LUGO.***

**MARÍA FOUZ MORENO**

***MÁSTER INTERUNIVERSITARIO EN PATRIMONIO MUSICAL POR LAS  
UNIVERSIDADES DE OVIEDO, GRANADA E INTERNACIONAL DE  
ANDALUCÍA***

**Curso 2011/2012**

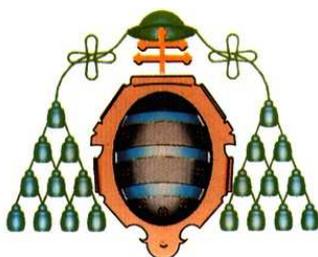
**DIRECTOR DEL TRABAJO FÍN DE MÁSTER: DR. JULIO RAÚL OGAS  
JOFRE**

**Oviedo, Julio de 2012**

**UNIVERSIDAD DE OVIEDO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE Y MUSICOLOGÍA.**



***JOSÉ CASTIÑEIRA PARDO (1928-1989).***  
***EL ÚLTIMO PREFECTO DE MÚSICA DE LA CATEDRAL***  
***DE LUGO.***

**MARÍA FOUZ MORENO**

***MÁSTER INTERUNIVERSITARIO EN PATRIMONIO MUSICAL POR LAS***  
***UNIVERSIDADES DE OVIEDO, GRANADA E INTERNACIONAL DE***  
***ANDALUCÍA***

**Curso 2011/2012**

**DIRECTOR DEL TRABAJO FÍN DE MÁSTER: DR. JULIO RAÚL OGAS**  
**JOFRE**

**Oviedo, Julio de 2012**

## ÍNDICE

### AGRADECIMIENTOS

#### 1. INTRODUCCIÓN.

- 1.1. Justificación y objetivos. ....p. 5
- 1.2. Estado de la cuestión .....p. 6
- 1.3. Metodología.....p. 10
- 1.4. Abreviaturas.....p. 11
- 1.5. Fuentes.....p.12

#### 2. APUNTES BIOGRÁFICOS.

- 2.1. Etapa de formación. ....p.19
- 2.2. La actividad musical de José Castiñeira en Lugo (1959-1989). .....p. 22
  - 2.2.1. Prefecto de Música de la Catedral de Lugo. ....p. 22
  - 2.2.2. Labor musical en el Seminario Diocesano. ....p. 26
  - 2.2.3. José Castiñeira revitalizador de la tradición coral lucense.....p. 29
  - 2.2.4. Últimos años de su vida.....p.35

#### 3. PENSAMIENTO Y OBRA.

- 3.1. José Castiñeira y la música en la liturgia renovada. ....p. 39
- 3.2. La producción musical de José Castiñeira.....p. 49
  - 3.2.1. Obras para coro. ....p. 49
  - 3.2.2. Obras para coro y órgano. ....p. 53
  - 3.2.3. Obras para coro y orquesta. ....p. 55
  - 3.2.4. Obras para coro, coro popular y órgano. ....p. 60
- 3.3. La liturgia en gallego: las “misas gallegas”. ....p. 62

#### 4. CONCLUSIONES. ....p. 79

#### 5. BIBLIOGRAFÍA. ....p. 83

#### 6. ANEXO. ....p. 87

## **AGRADECIMIENTOS**

La realización de este trabajo no hubiera sido posible sin la colaboración generosa y amable de muchas personas que me ayudaron en su elaboración y a las que me gustaría manifestar mi gratitud.

En primer lugar, me gustaría destacar mi agradecimiento hacia el Dr. Julio Raúl Ogas Jofre, profesor de la Universidad de Oviedo y director de este trabajo, ya que sin su asesoramiento, orientación, ayuda y correcciones este trabajo no hubiera sido posible.

Gracias al Dr. Ángel Medina Álvarez, catedrático de Historia y Ciencias de la Música de la misma Universidad, por sus indicaciones y aclaraciones sobre la música religiosa del siglo XX.

Gracias a todos los informantes que de forma desinteresada hicieron posible este trabajo: a la familia de José Castiñeira Pardo, en especial a su hermano el canónigo de la Catedral de Lugo D. Manuel Castiñeira Pardo y a su sobrino el sacerdote D. Luis Varela Castiñeira por su entusiasmo, colaboración y ayuda en todo momento; a Nemesio Gutiérrez González (musicólogo y ex director del Orfeón Lucense), a Fernando Gómez Jácome (director del coro Solo Voces de Lugo) y al Dr. Carlos Villanueva Abelairas (catedrático de la Universidad de Santiago de Compostela) por transmitirme todos sus conocimientos y recuerdos acerca de la figura de su maestro José Castiñeira Pardo.

Gracias al sacerdote D. Antonio Flores López por recibirme siempre con los brazos abiertos y ayudarme en todo lo que necesité, al bibliotecario del Seminario de Lugo, D. Manuel Rodríguez Sánchez, al personal del Archivo Catedralicio, el canónigo archivero D. José Fernández Fernández y a la Dra. Carolina Casal Chico, y a D. José Lebón Sánchez canónigo responsable del Archivo Diocesano de Lugo, por facilitarme el acceso a los documentos personales y partituras que hicieron posible la confección de este estudio.

Gracias a mi familia, en especial a mi madre, por su infinita paciencia y cariño demostrado.

## **1. INTRODUCCIÓN.**

### **1.1. Justificación y objetivos.**

Nuestro interés por estudiar la figura de José Castiñeira Pardo viene dado por la necesidad de conocer y dar a conocer la vida de un hombre marcada por la reforma litúrgico-musical del Concilio Vaticano II, que se dedicó al fomento y expansión de la música dentro del marco de la ciudad de Lugo, a través del desarrollo de una importante actividad coral, pedagógica y creativa siguiendo los postulados conciliares.

En consecuencia, el objetivo principal que nos planteamos para la realización de este trabajo es conocer y profundizar sobre la figura del compositor lucense José Castiñeira Pardo (Lugo 1928-1989), último Prefecto de música de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Lugo, dentro del marco de la reforma conciliar.

Para la consecución de este objetivo principal nos planteamos los siguientes objetivos secundarios:

- elaborar un estudio biográfico, recogiendo aquellos datos más relevantes sobre su vida, que pudieran ser fundamentales e importantes para el desarrollo de su labor profesional y compositiva;
- averiguar su vinculación con la vida cultural y musical lucense;
- analizar el papel de la música religiosa en la vida de la ciudad de Lugo en la segunda mitad del siglo XX;
- estudiar y argumentar la influencia del Concilio Vaticano II en su proceder;
- estudiar su obra para tratar de definir los diferentes elementos compositivos que configuran su estilo;
- descubrir la influencia de la música folklórica gallega en su producción musical.

## 1.2. Estado de la cuestión.

Para abordar el estudio del compositor lucense José Castiñeira Pardo, último Prefecto de música de la Catedral de Lugo, tendremos en cuenta tres tipos de investigaciones y publicaciones, unas de carácter general referidas al panorama de la música religiosa de España en el siglo XX, otras de índole más concreto que tratan este tema en el contexto gallego y las existentes sobre este compositor.

Las reformas surgidas a partir del Concilio Vaticano II fueron las que más incidieron sobre la actividad musical de José Castiñeira Pardo, sin embargo, también consideramos oportuno conocer el movimiento religioso anterior denominado Motu Proprio e impulsado por San Pío X, como precedente de las innovaciones introducidas en el Concilio Vaticano II. Para el conocimiento de este tema, por una parte, tendremos en cuenta las actas del Simposio Internacional "El motu proprio de San Pío X y la Música (1903-2003)" celebrado en Barcelona en el año 2003, publicadas en la *Revista de Musicología* donde se recogen interesantes artículos sobre la incidencia de este movimiento en España, entre los que sobresalen "Antecedentes y contexto ideológico del "Motu Proprio" en España" de M<sup>a</sup> Antonia Virgili Blanquet<sup>1</sup>, "Los congresos del Motu Proprio (1907-1928). Repercusión e Influencias" de Xosé Aviñoa<sup>2</sup>; y otros más centrados en el contexto gallego como "Recepción e influencia del "Motu Proprio" de San Pío X en la capilla de música de la catedral de Ourense protagonistas y repertorio" de F. J. Garbayo Montabes<sup>3</sup>, "De *Tra le sollicitudini* (1903) a *Musicam Sacram* (1967)" de M<sup>a</sup> J. Egido Langarita<sup>4</sup>, "El "Motu Proprio" en Galicia. Una alternativa estética musical para el galleguismo

---

<sup>1</sup> VIRGILI BLANQUET, María Antonia. "Antecedentes y contexto ideológico de la recepción del "Motu Proprio" en España", *Revista de Musicología*, Vol. 27, nº1, 2004, (Ejemplar dedicado a: Actas del Simposio Internacional "El Motu Proprio de San Pío X y la música (1903-2003)"), pp. 23-42

<sup>2</sup> AVIÑO A, Xosé. "Los congresos del Motu Proprio (1907-1928). Repercusión e Influencias", *Revista de Musicología*, Vol. 27, nº1, 2004, (Ejemplar dedicado a: Actas del Simposio Internacional "El Motu Proprio de San Pío X y la música (1903-2003)"), pp. 381-400.

<sup>3</sup> GARBAYO MONTABES, Francisco Javier. "Recepción e influencia del "Motu Proprio" de San Pío X en la capilla de música de la catedral de Ourense protagonistas y repertorio", *Revista de Musicología*, Vol. 27, nº1, 2004, (Ejemplar dedicado a: Actas del Simposio Internacional "El Motu Proprio de San Pío X y la música (1903-2003)"), pp. 313-334

<sup>4</sup> EGIDO LANGARITA, María José. "Tra le sollicitudini (1903)" a "Musicam Sacram (1967)", *Revista de Musicología*, Vol. 27, nº1, 2004, (Ejemplar dedicado a: Actas del Simposio Internacional "El Motu Proprio de San Pío X y la música (1903-2003)"), pp. 423-434

conservador” de Luis Costa Vázquez<sup>5</sup> o “La recepción del *Motu Proprio* a través de la obra de Vicente García Julbe” de A. F. Ripollés Mansilla<sup>6</sup>.

Seguiremos especialmente las publicaciones de Ángel Medina Álvarez tituladas “El P. José Ignacio Prieto: una trayectoria musical en el espíritu del *Motu Proprio*” (1994)<sup>7</sup>, donde destaca la figura de José Ignacio Prieto como impulsor y difusor de una importante actividad musical en España y en el extranjero dentro de las directrices del *Motu Proprio* (el padre José Ignacio Prieto fue profesor de armonía de José Castiñeira en el Pontificio Instituto de Música Sagrada de Roma entre 1956 y 1963); y por otra parte, “La romería en el templo y otras licencias del canto gregoriano en el siglo XX” (2009)<sup>8</sup> en el que nos presenta dos prácticas peculiares de la música litúrgica en España en los dos primeros tercios del siglo XX la *Misa de gaita* y el *gorigori*, las cuales sobrevivieron ajenas a las disposiciones del *Motu Proprio* y del Concilio Vaticano II, señala este autor que la misa de gaita fue una práctica muy extendida por la geografía gallega. En este sentido José Luis Calle en su libro *Aires d’a terra* (1993)<sup>9</sup>, incluye la partitura manuscrita de una misa de gaita gallega perteneciente a la colección de D. Perfecto Feijoo.

La reforma litúrgica llevada a cabo tras la celebración del Concilio Vaticano II es otro de los grandes acontecimientos del siglo XX, que afectó directamente a la música en la liturgia. Por lo que consideramos necesario analizar las disposiciones establecidas en el *Sacrosanctum Concilium* recogidas en el libro *Concilio Vaticano II. Constituciones. Decretos. Declaraciones* (1965)<sup>10</sup>, y la opinión de diversos autores tales como Miguel Alonso, Carmelo Bernaola, Ismael Fernández de la Cuesta, Cristóbal Halffter,

---

<sup>5</sup> COSTA VÁZQUEZ, Luis. “El “*Motu Proprio*” en Galicia. Una alternativa estética musical para el galleguismo conservador”, *Revista de Musicología*, Vol. 27, nº1, 2004, (Ejemplar dedicado a: Actas del Simposio Internacional “El *Motu Proprio* de San Pío X y la música (1903-2003)”), pp. 435-454

<sup>6</sup> RIPOLLÉS MANSILLA, A.F. “La recepción del *Motu Proprio* a través de la obra de Vicente García Julbe”, *Revista de Musicología*, Vol. 27, Nº 1, 2004 (Ejemplar dedicado a: Actas del Simposio Internacional “El *Motu Proprio* de San Pío X y la música (1903-2003)”), pp. 567-586.

<sup>7</sup> MEDINA ÁVAREZ, Ángel, “El P. José Ignacio Prieto: una trayectoria musical en el espíritu del *Motu Proprio*”, *Studium Ovetense*, XXII, 1994, pp. 121-144.

<sup>8</sup> MEDINA ÁVAREZ, Ángel, “La romería en el templo y otras licencias del canto gregoriano en el siglo XX”, *Música oral del Sur: revista internacional*, nº 8 (2009), pp. 11-24

<sup>9</sup> CALLE, José Luis. *Aires d’a terra. La poesía musical de Galicia*. Madrid: Edición del autor, 1993, 427p.

<sup>10</sup> *Concilio Vaticano II. Constituciones. Decretos. Declaraciones*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (Editorial Católica S.A.), 1965, p.884.

Tomás Marco, Orol Martorell y Andrés Pardo, que exponen su punto de vista acerca de los problemas surgidos en la música religiosa causados por la aplicación de las prescripciones conciliares en *La música en la Iglesia hoy. Su problemática. V Decena de Música en Toledo* (1975)<sup>11</sup>.

Relacionado con este tema también tendremos en cuenta las investigaciones realizadas en la Universidad de Oviedo sobre música religiosa, dentro de las que destacan los artículos “La música religiosa del compositor Carmelo A. Bernaola. Consideraciones a la luz de la reforma conciliar” (2011) de Daniel Moro Vallina<sup>12</sup>, y “Apuntes sobre la recepción en España de la reforma litúrgico-musical del Vaticano II” (2007)<sup>13</sup> de Ana Pozo. Este último artículo es fruto de la tesis doctoral titulada “El compositor Miguel Alonso Gómez (1925-2002): entre la reforma litúrgica y la vanguardia” (2009), dirigida por el catedrático Dr. Ángel Medina Álvarez, la cual no hemos podido consultar por encontrarse todavía inédita.

En cuanto a las publicaciones sobre la música litúrgica en Galicia, aparte de los artículos citados anteriormente, existen numerosos trabajos de investigación en torno al análisis y catalogación de los fondos musicales de los archivos de las catedrales gallegas, y también estudios especializados en épocas, compositores o aspectos musicales concretos de estas catedrales. Francisco Javier Garbayo Montabes en “Historiografía musical de las catedrales gallegas: más de un siglo de aportaciones y alguna acotación de futuro” (2010)<sup>14</sup>, recoge aquellas investigaciones más significativas sobre la historia de la música religiosa en Galicia, como por ejemplo, *La música en la catedral de Santiago* (1992-94)<sup>15</sup> de José López-Calo, *La música en la Catedral de Mondoñedo* (1996) de Cal Pardo<sup>16</sup>, *La música en la catedral de Tui* (1987)<sup>17</sup>

---

<sup>11</sup> VV.AA. *La música en la Iglesia hoy. Su problemática. V Decena de Música en Toledo*. Madrid: Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, p. 204.

<sup>12</sup> MORO VALLINA, Daniel “La música religiosa del compositor Carmelo A. Bernaola. Consideraciones a la luz de la reforma conciliar”, *Musiker*, 18, 2011, p. 217-245.

<sup>13</sup> POZO, Ana. “Apuntes sobre la recepción en España de la reforma litúrgico-musical del Vaticano II”, *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 13 (2007), pp. 137-156.

<sup>14</sup> GARBAYO MONTABES, Francisco Javier. “Historiografía musical de las catedrales gallegas: más de un siglo de aportaciones y alguna acotación de futuro”, *SEMATA, Ciencias Sociais e Humanidades*, vol.22, 2010, pp. 103-129.

<sup>15</sup> LÓPEZ-CALO, José. *La música en la catedral de Santiago, I-IV*, La Coruña: Diputación de la Coruña, 1992

<sup>16</sup> CAL PARDO, E. *La música en la Catedral de Mondoñedo*. Lugo: Editorial Alvarellos, 1996, 782 p.

y *El archivo de música de la catedral de Mondoñedo* (1993)<sup>18</sup> de Joám Trillo y Carlos Villanueva, *Los villancicos gallegos* (1994)<sup>19</sup> de Carlos Villanueva, *La música en la Catedral de Ourense* (1996)<sup>20</sup> de Duro Peña, *Historia da Música Galega: cantos, cantigas e cánticos* (1997)<sup>21</sup> de M. P. Alén, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ourense* (2005)<sup>22</sup>, o la tesis doctoral de Ripollés Mansilla “Vicente García Julbe (1903-1997). Estudio y catalogación de su obra” (2004). En este mismo artículo Javier Garbayo destaca el hecho de que todas las catedrales gallegas cuentan con los catálogos de sus archivos musicales publicados, a excepción de la de Lugo cuya catalogación fue realizada por él entre los años 2007 y 2008, y aún está inédita.

Por otra parte, sobre la figura de José Castiñeira Pardo existen escasas investigaciones y publicaciones. El *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (1999), recoge una breve entrada en la que el musicólogo Juan Bautista Varela de Vega<sup>23</sup> realiza un pequeño perfil biográfico del músico lucense, y en la que apenas contempla referencias a su obra musical. Precisamente este mismo autor publicó en la *Revista de Musicología* el artículo “La música en la catedral de Lugo. Documentos para su historia”<sup>24</sup> en 1993 y en 2008 el libro *Cinco séculos de música na Catedral de Lugo*<sup>25</sup>, donde hace una revisión historicista de la música de la Catedral de Lugo desde el siglo XVI hasta el siglo XX, al final de la cual encontramos una pequeña referencia a José Castiñeira Pardo que es exactamente igual a la realizada por el mismo autor en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*.

---

<sup>17</sup> TRILLO, J. y VILLANUEVA, C. *La música en la catedral de Tui*, La Coruña: Diputación de La Coruña, 1987, 555p.

<sup>18</sup> TRILLO, J. y VILLANUEVA, C. *El archivo de música de la catedral de Mondoñedo*. Publicación de Estudios Midonienses, 439 p.

<sup>19</sup> VILLANUEVA, C. *Los villancicos gallegos*. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1994,

<sup>20</sup> DURO PEÑA, E. *La música en la catedral de Orense*, Caixa Ourense 1996

<sup>21</sup> ALÉN, M. P. *Historia da Música Galega: cantos, cantigas e cánticos*. Vigo: A Nosa Terra, 1997. 157 p.

<sup>22</sup> GARBAYO MONTABES, F.J. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ourense*. Santiago de Compostela: IGAEM, 2005.

<sup>23</sup> VARELA DE VEGA, Juan Bautista, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999, vol. 3, p. 384

<sup>24</sup> VARELA DE VEGA, Juan Bautista, “La música en la catedral de Lugo. Documentos para su historia”, *Revista de Musicología*, vol.16, nº 6, 1993, pp. 3482-3487.

<sup>25</sup> VARELA DE VEGA, Juan Bautista, *Cinco sécalos de música na Catedral de Lugo*, Lugo: Sociedad Artística Cultural Orfeón Lucense, 2008, 99 p.

En el año 2008 se edita el libro *Historia do Orfeón Lucense*<sup>26</sup>, en el que Ruth Fernández y Juan Bautista Varela de Vega realizan un estudio que se centra en los antecedentes y en la historia del Orfeón Lucense, fundado en 1982 por José Castiñeira para dar respuesta a las necesidades musicales de la Catedral de Lugo. También sobre el Orfeón Lucense Xulio Xiz publica en la revista *Lucensia* el artículo titulado “Historia e cumpreanos do Orfeón Lucense. 128 anos da fundación, 25 da refundación” (2008)<sup>27</sup>.

### **1.3. Metodología.**

Para la realización de este Trabajo Fin de Máster empleamos diferentes metodologías, teniendo en cuenta los aspectos que queremos estudiar en cada etapa de la investigación.

Al principio nos centramos en la localización de fuentes primarias como partituras y documentos de diversa índole de José Castiñeira Pardo. En este sentido revisamos todas las partituras de José Castiñeira conservadas en el Archivo Catedralicio de Lugo y en la Biblioteca del Seminario Diocesano, y aquellas que estaban en posesión de su sobrino Luis Varela Castiñeira, Nemesio Gutiérrez González y Fernando Gómez Jácome. A continuación agrupamos las partituras en dos categorías: arreglos y partituras originales. En cuanto a estas últimas procedimos a determinar la fecha de composición en aquellas en las que no estaba especificada, siguiendo las indicaciones de Luis Varela Castiñeira, fijándonos para ello en el tipo de papel, tinta y caligrafía empleada.

Simultáneamente recopilamos referencias bibliográficas y hemerográficas en la prensa de la época, y toda aquella documentación que figuraba sobre José Castiñeira Pardo en el Archivo Diocesano de Lugo, Archivo Catedralicio y en el Archivo de la Excm. Diputación Provincial de Lugo.

---

<sup>26</sup> VARELA DE VEGA, Juan Bautista y FERNÁNDEZ, Ruth, *Historia do Orfeón Lucense*, Lugo: Sociedad Artística Cultural Orfeón Lucense, 2008, 252 p.

<sup>27</sup> XIZ, Xulio. “Historia e cumpreanos do Orfeón Lucense. 128 anos da fundación, 25 da refundación”, *Lucensia: miscelánea de cultura e investigación*. Vol. 18, nº 37, 2008, pp. 357-364.

Posteriormente realizamos entrevistas a diferentes personas que mantuvieron un contacto directo con José Castiñeira Pardo. En primer lugar, a su hermano Manuel Castiñeira Pardo y a su sobrino Luis Varela Castiñeira, y en segundo lugar, a las personas que trabajaron con él o fueron sus alumnos como Carlos Villanueva Abelairas, Nemesio Gutiérrez González y Fernando Gómez Jácome.

Con la información obtenida en el trabajo de campo procedimos a su examen, estudio y clasificación. En cuanto al análisis de sus composiciones originales, además de un análisis tradicional y formalista, hemos empleado el análisis paradigmático puesto que las características de sus composiciones exigen la observación de la evolución y transformación motivica y temática.

#### **1.4. Abreviaturas.**

- B: bajo.
- Bariton: barítono.
- BOOL: Boletín Oficial del Obispado de Lugo.
- C: contralto.
- C: Carpeta.
- c.: compás.
- ca.: alrededor de.
- cc.: compases
- D.: Don.
- Ej.: ejemplo.
- Estrib.: estribillo.
- Excma/o.: Excelentísima/o.
- E.: escala.
- E.: Excelentísimo.
- O.L. C.P.: c. nº2/53: Obispado de Lugo; carpeta Castiñeira Pardo, José número 2/53.
- M: mayor.
- m: menor.
- M. I. Sr.: Muy Ilustre Señor.
- M. I. Sr. D.: Muy Ilustre Señor Don.

- *Op. Cit.: opus citato*
- Org.: órgano.
- p. / pág.: página.
- pp. / págs.: páginas.
- Rvdo.: Reverendísimo.
- S: soprano o tiple.
- S. /Sr.: señor.
- S.E.: Su Excelencia.
- S. E. Rvma. S.: Su Excelentísimo Reverendísimo Señor.
- S. I.: Santa Iglesia.
- S.I.C.B. : Santa Iglesia Catedral Basílica.
- T: tenor.
- V: parte vocal sin especificar.
- V. E.: Vuestra Excelencia.
- v.m.: voces mixtas.
- V.S.: usted
- VV.AA.: Varios autores.

### **1.5. Fuentes.**

En cuanto a las fuentes consultadas para la realización del presente trabajo, examinaremos documentos oficiales tales como actas capitulares de la S.I.C.B. de Lugo, actas de pleno y de sesiones de la Excma. Diputación Provincial de Lugo, documentación del Obispado de Lugo, y fuentes hemerográficas como publicaciones del diario *El Progreso* o *La Voz de Galicia*, programas de concierto, libros y revistas.

Realizaremos entrevistas a personas que mantuvieron contacto directo con José Castiñeira, es decir, familiares, alumnos y miembros de los coros que dirigió a lo largo de su vida.

Como fuente más importante de consulta estudiaremos el legado de José Castiñeira donado al Archivo Catedralicio de Lugo y partituras conservadas en la Biblioteca del Seminario Diocesano de Lugo. Su legado está constituido por documentos varios, obras originales y un gran número de arreglos de obras de otros compositores, tanto de música religiosa como

profana. Fue organizado entre 2001 y 2002 por el sobrino del compositor Luis Varela Castiñeira, quien elaboró un primer inventario que se conserva inédito. Los materiales se guardan en carpetas individuales dentro de nueve archivadores. En esta primera catalogación el legado está organizado en cuatro grandes bloques:

- a. "Obras musicales del autor (1955-1989)".
- b. "Obras inclasificables".
- c. "Material del Maestro/ Otras Carpetas".
- d. "Trabajos de la carrera".

El primer bloque, "Obras musicales del autor (1955-1989)", consta de 301 registros. En él se incluyen todas las obras completas que fueron compuestas, arregladas o transcritas por José Castiñeira entre los años 1955 y 1989. En algunos casos fue muy difícil determinar la autoría de las obras, debido a que en muchas de ellas no figura el nombre del compositor o del arreglista, y como consecuencia confeccionar el catálogo de sus obras originales (que incluimos en este trabajo)<sup>28</sup> fue una tarea muy ardua.

Los materiales de este bloque están divididos a su vez en dos tipologías: Partituras simples y Partituras compartidas. Las Partituras simples están constituidas por obras originales y arreglos del compositor lucense que se conservan en cinco ficheros bajo la signatura "C" y en número correspondiente a la carpetilla en la que se encuentra cada obra

- Fichero 1: particellas simples C-01 A C-36.
- Fichero 2 particellas simples C-37 A C-95.
- Fichero 3 particellas simples C-96 A C-138.
- Fichero 4 particellas simples C-139 A C-243.
- Fichero 5 particellas simples C-244 A C-301.

Las Partituras compartidas, se caracterizan por ser papeles sueltos en los que aparecen diferentes composiciones, la signatura es C-138, y se encuentran dentro del archivados número tres.

---

<sup>28</sup> Ver Anexo I.

El bloque de “Obras inclasificables” está formado por particellas de los que sería necesario un estudio más profundo para determinar de qué obras se trata y su autoría ya que en la mayoría no se indica ni el título ni el autor de las mismas. Se conservan en el archivador número seis, bajo la signatura I-1 a I-3.

El bloque “Material del Maestro / Otras carpetas” está formado por dos tipo de materiales, por un lado los relacionados con el Seminario y por otro, los referidos a algunas de las agrupaciones corales que dirigió. Estos documentos se conservan en el archivador número siete bajo las signaturas de S-1 a CP- 1. La signatura S-1 contiene diferentes materiales relacionados con el Seminario Diocesano de Lugo: apuntes sobre técnica del canto, una revista elaborada por los alumnos del Seminario, programación de actividades musicales 1º Bup curso 1988-89, esquemas de historia de la música “Desde el Canto gregoriano al Romanticismo”, programación de lengua latina, apuntes de música en el bachillerato “audiciones”, apuntes sobre música española romántica, vocabulario musical, apuntes de historia de la música para uso de alumnos de filosofía parte 1, apuntes de canto gregoriano para uso de los alumnos del prefilosófico y de 1º de filosofía, transparencias explicativas sobre aspectos musicales (notas, compases, silencios, escalas...), carta dirigida a los miembros del orfeón y la lección inaugural para el curso 85-86 titulada “La música en la liturgia renovada”.

En la carpeta con signatura CP-1, se guardan cartas, noticias de prensa y programas de conciertos referentes al Orfeón y a la Scholla Cantorum. Como por ejemplo una carta a la atención de los padres de los niños de la escuela de canto (Colegio Rosalía de Castro) patrocinado por la Excma. Diputación de Lugo, cartas de la “Federación Coral Galega”, fotocopias de recortes de periódicos con noticias sobre el Orfeón Lucense y la Polifónica Lucense, alguna fotografía del coro de la Asociación de Padres de Alumnos del Colegio Divina Pastora, programas de conciertos, programa del “Festival de Outono in Memorian de D. José Castiñeira”, conjunto de letras de canciones, listado de canciones polifónicas religiosas de diversos autores, listado de cantos para la misa a una voz, partituras de cantos del ordinario de la misa (autores varios) materiales para la celebración de la misa, documento con la relación de

actividades del Orfeón Lucense en la temporada 1987-1988, y notas al programa de conciertos celebrados en Lugo por otras agrupaciones.

El último bloque “Trabajos de la carrera” está contenido en los archivadores ocho y nueve, bajo las firmas de CR-1 a CR-47 y de CR-48 a CR-50 respectivamente. En el primer archivador se conservan trabajos realizados cuando cursaba los estudios musicales en el Pontificio Instituto de Música Sagrada en Roma, y contiene principalmente borradores de arreglos polifónicos de diferentes autores como Vitoria, Perosi, Reger, Haendel, Innarrizaga, A. Zoilo, Bartolucci, Palestrina... La mayoría están escritos sobre papel con la rúbrica “P.M. FABRIANO” fabricado en Italia, y algunos de estos trabajos tienen el sello del *Pontificio Istituto di Musica Sacra*.

El segundo archivador contiene apuntes variados, la firma CR-48 conserva apuntes sobre diferentes materias (gregoriano, liturgia, musicología, y transcripción polifónica), y la firma CR-49 y CR-50 apuntes pertenecientes al Pontificio Instituto de Música Sagrada: “Bibliographie gregorienne: 1935-2956 Solesmes Rome”, “Appunti su alcune opere de J.S.Bach anno 1957-58 Edgardo Carducci”, “Struttura de la sonata anno 56-57 Edgardo Carducci”, “Note pour l'utilisation du graduel neumé”, Corsi monografici tenuti da Eugenio Cardine Monaco di Solesmes al Pontificio Istituto di Musica Sacra 1952-54”, “Note dil corso di paleografia musicales anno 1954-55 Eugenio Cardine”, “Corsi monograficci Eugenio Cardine 1952, “li segni musicali dei polifonisti”, trabajo de José Castiñeira para el Pontificio Aetheneum Angelicum, apuntes de instrumentación y orquestación de Ricardo Dourado (Madrid: 1963), y documento titulado “Sección de Liturgia Musica”.

En el Archivo Catedralicio hay un clasificador que contiene las fichas individuales de cada obra o particella, están ordenadas por orden alfabético teniendo en cuenta el título. En este sentido hay dos tipos de fichas las que se corresponden con las obras completas, y las que se refieren a las particellas. A pesar de que las fichas estén ordenadas alfabéticamente, dentro de los archivadores las partituras no siguen este criterio por lo que podemos encontrar copias o versiones de una misma obra en varios ficheros, con firmas diferentes.

Hemos encontrado dificultades para determinar el autor de las mismas y la fecha de producción, por lo que no hemos creído conveniente incluir en el catálogo aquellas partituras o partes sueltas en las que no se especificaba el autor, aunque apareciese el nombre de Castiñeira en la carpeta donde estaban incluidas. Sin embargo, hemos hecho una excepción con aquellas partituras cuya autoría fue acreditada por su sobrino Luis Varela Castiñeira.

En cuanto a la fecha de producción es difícil fijarla con exactitud ya que en la mayoría de ellas José Castiñeira no la apuntó. En algunos casos ésta se puede determinar de forma aproximada gracias a testimonios orales, algunas referencias en la prensa o teniendo en cuenta el tipo de papel y la tinta empleada<sup>29</sup>. Hay que destacar el hecho de que las obras compuestas en la etapa de actividad con el Orfeón Lucense si incluyó la fecha de composición.

Las composiciones de José Castiñeira, tanto los arreglos como sus obras originales, están pensadas en su totalidad para ser interpretadas por un coro solista, coro y órgano o coro acompañado de orquesta. Como señalamos anteriormente se conservan diferentes copias de la mayoría de sus obras, en ellas emplea recursos como la variación o el transporte para adaptarlas a las peculiaridades de los coros que iban a interpretarlas.

El legado musical de José Castiñeira destaca por el gran volumen de arreglos y adaptaciones de obras muy variadas. Los géneros musicales son muy heterogéneos encontramos obras de temática religiosa, música litúrgica, música profana popular o folklórica, como por ejemplo: *El Tamborilero* (Anónimo), *Pasión según San Juan* (J.S. Bach), *O Bone Jesu* (G.P. Palestrina), *Alma Llanera* (canción venezolana), *Habanera de Carmen* (G. Bizet), *Himno Gallego* (Pascual Veiga), *Misa Eucarística* (L. Perosi), *Sicut Ovis* (I. Prieto), *Ave Regina* (D. Bartoluci), *Rosa Amarela* (H. Villalobos), etc. En ellas la lengua empleada es el latín, el castellano o el gallego.

Los arreglos están compuestos para coro solo, dos coros, coro y órgano o coro y orquesta. Las partituras para coro están destinadas principalmente para a una formación coral de voces mixtas, y sólo en tres ocasiones emplea un coro de voces blancas: en la *Pasión según San Juan* de J.S. Bach, en el

---

<sup>29</sup> Luis Varela Castiñeira, sobrino del compositor, fue quien comentó esta última posibilidad de determinar la fecha de las obras.

espiritual *Oh señor*, y en el villancico italiano *Tu Scendi Dalle Stelle* de Alfonso María de Ligorio. La formación orquestal no aparece especificada en todas las obras, cuando lo hace, generalmente está constituida por los siguientes instrumentos: trompa, flauta, clarinete, saxo (tenor, alto y barítono), bandurria, guitarra eléctrica, trompeta, violín, viola, bajo y órgano.

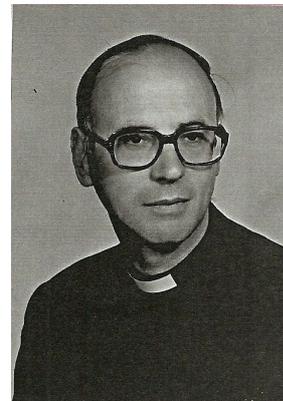
En cuanto a los compositores elegidos para la realización de los arreglos destacan, entre otros, músicos cecilianistas, polifonistas del renacimiento, compositores españoles (sobre todo gallegos), hispanoamericanos y centroeuropeos, tales como: P. Passerau, G. P. Palestrina, J. S. Bach, Lorenzo Perosi, G. Haendel, V. Ruffus, Joaquín Larregla, T. L. de Victoria, José Castro (“Chané”), F. Guerrero, J. I. Prieto, Orlando di Lasso, Juan Montes, J. Brahms, G. Bizet, Pascual Veiga, R. Korsakov, Recife, Avedillo, Gustavo Freire, F. Schubert, W. A. Mozart, J. Haydn, O. Ravanella, G. Verdi, Moreno Fuentes, L. Elizalde, F. Moreno Torroba, Cesar Frank, Rogelio Groba, G. Bernal, P. Hermo, G. Gastoldi, D. Bartolucci, R. Gasch, F. Rivero, E. Martínez Torner, E. Ramírez, H. Villalobos, J. Trayer, E. Morera, P. Bernal, R. Wagner, Carlo Boller, García Julbe, S. Croce, L. Viadana, F. Amerio, Diego Garzón, L. Botazzo, A. Arrendi, J. P. Palestrina, o M. Haller.



## 2. APUNTES BIOGRÁFICOS.

### 2.1. Etapa de formación.

José Castiñeira Pardo nace en la Parroquia de San Ciprián de Aspai (Lugo) el 28 de marzo de 1928. De niño se traslada a vivir a la zona de O Incio (Lugo) con un tío sacerdote, con el objetivo de preparar el examen propedéutico de ingreso en el Seminario Menor de Lugo. Es en este momento cuando tiene su primer contacto con la música litúrgica y comienza a destacar por sus aptitudes musicales<sup>30</sup>.



En 1941 ingresa en el Seminario Menor de Lugo, donde estudia Humanidades. Una vez finalizada esta etapa de formación, el Obispo de Lugo, el Excmo. Rvdm. D Rafael Balanzá y Navarro, decide enviarlo a Roma a estudiar Filosofía en la Universidad Gregoriana. En Roma reside en el Colegio Español del que era rector en esos momentos Jaime Flores (posteriormente obispo de Huelva)<sup>31</sup>. En 1948, dos años más tarde de haber llegado a Roma, debe regresar a Lugo aquejado de tuberculosis.

En Lugo, se recupera de su enfermedad y realiza los estudios de Filosofía y Teología en el Seminario entre los años 1949 y 1953. Durante este tiempo recibe clases de música y, en concreto de canto gregoriano, del Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Lugo Dr. Moreno Fuentes, quien impartía la materia siguiendo el *Liber Usualis*<sup>32</sup>. Finalmente se ordena sacerdote el 17 de mayo de 1953, como se indica en un certificado expedido el día 16 de noviembre de 1957 por D. Manuel Fernández Vázquez (Canónigo Doctoral de la S.I.C.B. de Lugo y Canciller-Secretario del Obispado de Lugo):

“[...] según consta en la página 160 del libro correspondiente de Órdenes que se guarda en el archivo de mi cargo, el Rvdo. Sr. D. José Castiñeira Pardo recibió el Sagrado Orden del Presbiterado en la Capilla de este Palacio

<sup>30</sup> Entrevista realizada a su hermano D. Manuel Castiñeira Pardo.

<sup>31</sup> “Una vida dedicada a la música”, *El Progreso*, 1 de noviembre de 1989.

<sup>32</sup> FRAGA VÁZQUEZ, G. *El Seminario Diocesano de Lugo*. Lugo: Fundación Caixa Galicia, 1989. p.120

Episcopal de Lugo el día diecisiete de mayo de mil novecientos cincuenta y tres. [...]”<sup>33</sup>.

El 25 de septiembre de 1953 realiza una petición al Excmo. y Rvdo. Obispo de Lugo D. Rafael Balanzá y Navarro para poder estudiar en el Pontificio Instituto de Música Sagrada de Roma<sup>34</sup>. Le es concedida la autorización y regresa a Roma donde también continúa con sus estudios de Filosofía y Teología en el *Ateneo Pontificio Regina Apostolorum*, obteniendo el grado de Licenciado en Sagrada Teología en junio de 1957<sup>35</sup>. En el Pontificio Instituto de Música Sagrada recibe clases de canto gregoriano, paleografía gregoriana, armonía, composición, dirección y musicología. El día 25 de junio de 1955 obtuvo el grado de Licenciado en Canto Gregoriano con la calificación de *Cum Laude Probatus*, y el 30 de junio de 1958, obtuvo el grado de Licenciado en Composición Sagrada con la calificación de *Cum Laude Probatus*<sup>36</sup>.

Antes de obtener la Licenciatura en Composición Sagrada José Castiñeira se pone en contacto con el obispo de Lugo a través de una felicitación de Pascua, para expresarle su deseo de continuar sus estudios de composición. Su intención era la de realizar el Magisterio de Composición, practicar dirección coral y trabajar en la Tesis doctoral<sup>37</sup>. El 9 de noviembre de 1958 en otra carta enviada al obispo le informa:

“[...] estoy trabajando también en la que será la Tesis de Laurea y que de momento, me servirá para el Magisterio con el mismo M. Anglés, Rector del Instituto. Estudio toda la documentación y reglamentación Pontificia sobre Música Sacra y Liturgia solemne desde S. Pío X hasta Pío XII. Tema bastante extenso y que es la continuación de otra Tesis que ya existe en el Instituto y que está publicada con el título de “Derecho canónico de la Música Sagrada”. Comprende todos los documentos que desde los Padres Apostólicos hasta S.

---

<sup>33</sup> Carta de José Castiñeira dirigida al Obispo de Lugo con fecha del 15 de abril de 1958, en: Obispado de Lugo, carpeta: Castiñeira Pardo, José nº 2/53 (a partir de ahora nota abreviada: O.L./C.P.: c. nº2/53)

<sup>34</sup> Escrito de José Castiñeira Pardo del día 25 de septiembre de 1953 (fecha de registro de entrada 26 de septiembre de 1953, nº 1034/53), en: O.L./C.P.: c. nº 2/53.

<sup>35</sup> Informe del Excmo. Sr. Obispo de Lugo D. Rafael Balanzá y Navarro, con fecha de 13 de noviembre de 1959, en: O.L./C.P.: c. nº 2/53.

<sup>36</sup> *Íbidem*.

<sup>37</sup> Carta de José Castiñeira Pardo enviada desde Roma con fecha de 15 de abril de 1958, al Excmo. Sr. Obispo de Lugo D. Rafael Balanzá y Navarro, en: O.L./C.P.: c. nº 2/53.

Pío X se publicaron en la Iglesia sobre la materia. Creo que además de ser interesante es un tema práctico, que iré estudiando sin prisas [...]”<sup>38</sup>.

Finalmente alcanza la Licenciatura en Canto Gregoriano, la Magistratura en Armonía, Composición y Dirección, y el Bachillerato en Musicología y Paleografía Gregoriana, aunque no concluye la tesis doctoral<sup>39</sup>. En esta época forma parte del coro del compositor Lorenzo Perosi, director perpetuo de la Capilla Musical Pontificia Sixtina, bajo cuya dirección cantó en las ceremonias de beatificación del Papa Pío X<sup>40</sup>.

Recibe clases de músicos tan insignes como Higinio Anglés<sup>41</sup>, Domenico Bartolucci, Ignacio Prieto<sup>42</sup>, Edgardo Carducci y Eugenio Cardine. De estos dos últimos músicos se conservan en el Archivo Catedralicio de Lugo, unos apuntes realizados por ellos: “*Appunti su alcune opere de G. S. Bach. Anno 1957-58 Edgardo Carducci*”, “*Struttura de la sonata. Anno 56-57 Edgardo Carducci*”, “*Corsi monografici tenuti da D. Eugenio Cardine Monaco di Solesmes al Pontificio Istituto di Musica Sacra 1952-54*” y “*Note del corso di Paleografia Musicale. Anno 1954-55 Eugenio Cardine*”<sup>43</sup>.

En este momento la producción musical de José Castiñeira está constituida principalmente por arreglos de autores como T. L. de Victoria, Perosi, Haendel, Bartolucci, Palestrina, etc. La influencia de todos estos compositores se verá reflejada en la producción musical posterior<sup>44</sup>. Durante esta segunda etapa en Roma, José Castiñeira Pardo reside en el Pontificio Colegio Español de Roma, situado en aquel tiempo en el Palacio Altemps, allí

---

<sup>38</sup> Carta de José Castiñeira enviada desde Roma el 9 de noviembre de 1958 (fecha de registro de entrada del 19 de noviembre de 1958, nº 1618/48), dirigida al Excmo. Sr. Obispo de Lugo D. Rafael Balanzá y Navarro, en: O.L./C.P.: c. nº 2/53.

<sup>39</sup> Entrevista realizada a su sobrino D. Luis Varela Castiñeira.

<sup>40</sup> “Una vida dedicada...”, *Op. Cit.*

<sup>41</sup> Carta de José Castiñeira enviada desde Roma el 9 de noviembre de 1958 (fecha de registro de entrada del 19 de noviembre de 1958, nº 1618/48), dirigida al Excmo. Sr. Obispo de Lugo D. Rafael Balanzá y Navarro, en la que, entre otras cuestiones, le comenta que asiste a clases de composición y a cursillos de Liturgia y de Musicología con M. Anglés, Rector del Instituto, en: O.L./C.P.: c. nº 2/53.

<sup>42</sup> MEDINA ÁLVAREZ en su artículo “El P. José Ignacio Prieto: una trayectoria musical en el espíritu del Motu Proprio”, *Studium Ovetense*, XXII, 1994, p.128, señala que el Padre Prieto fue profesor de armonía del Pontificio Instituto de Música Sagrada de Roma entre 1956 y 1963.

También mencionado en: “Una vida dedicada...”, *Op. Cit.*

<sup>43</sup> Archivo Catedralicio de Lugo: Fondo Musical José Castiñeira Pardo Archivador 9: TRABAJOS DE CARRERA CR 48 a CR 50.

<sup>44</sup> Archivo Catedralicio: Fondo Musical José Castiñeira Pardo C8: TRABAJOS DE CARRERA CR1 A CR47

colabora en las diferentes actividades musicales organizadas, a la vez que ejerce de organista en la Basílica de Montserrat<sup>45</sup>. Tras siete años de estancia en Roma, en 1959 termina sus estudios y regresa a Lugo.

## **2.2. La actividad musical de José Castiñeira en Lugo (1959-1989).**

A su regreso a Lugo, José Castiñeira lleva a cabo una intensa actividad musical. En esta nueva etapa accede, previa oposición, al puesto de Canónigo con cargo de Prefecto de Música de la Catedral de Lugo, puesto que debe compaginar con las siguientes funciones: profesor y director de la Schola Cantorum y Orquesta del Seminario, Rector del Seminario Mayor y Menor, compositor y arreglista, director de varios coros en la ciudad, profesor de música y religión en diferentes centros escolares, y director de la Escuela de Canto de la Excm. Diputación Provincial de Lugo. Todas estas ocupaciones le llevaron a desarrollar una gran actividad concertística y pedagógica, por lo que se convirtió en un gran impulsor de la vida musical y cultural lucense.

### **2.2.1. Prefecto de Música de la Catedral de Lugo.**

En 1959 debido la promoción del M.I.Sr.D. Juan Antonio Moreno Fuentes a la Canonjía Magistral de la S.I.C.B. de Lugo, queda vacante la Canonjía de Oposición con carga de Prefecto de Música Sagrada. El Excmo. y Rvdo. Obispo de Lugo D. Rafael Balanzá y Navarro comunica la situación a la Dirección General de Asuntos Eclesiásticos (dependiente del Ministerio de Justicia) el 10 de octubre. Seis días más tarde el Director General, D. Mariano Puigdollers le comunica que:

“[...] en cumplimiento de lo preceptuado en el art ° 3º del Decreto de 19 de julio de 1946, dictado para la aprobación del vigente convenio, manifiesta a V. E. que la expresada vacante deberá proveerse mediante oposición y previa presentación de S. E. el Jefe de Estado [...]”<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> Entrevista realizada a Manuel Castiñeira Pardo.

<sup>46</sup> Documento del ministerio de Justicia: Dirección General de asuntos eclesíásticos. Madrid, 16 de octubre de 1959, en: O.L./C.P.: c. nº 2/53.

El 2 de noviembre de 1959 se publica un edicto en el Boletín Oficial del Obispado de Lugo, convocando una oposición para la Canonjía con cargo de Prefecto de Música Sagrada para la S.I.C.B. de Lugo. En él se indican las condiciones que deben cumplir los opositores, entre los que destaca la obligación de tener “el título o certificación de grado académico mayor en Canto Gregoriano y en Composición Sagrada”<sup>47</sup>.

Las pruebas de la oposición constaban de los siguientes apartados:

“1º Componer, con tiempo de veinticuatro horas, un motete a tres voces mixtas y acompañamiento de órgano, sobre un tema propuesto por el tribunal.

2º Armonizar para órgano obligado una melodía de Canto Gregoriano y otra de canto figurado, en el tiempo de seis horas.

3º Dirigir una obra cantada por la Capilla y repentizar al órgano el acompañamiento de una melodía gregoriana y de otra de canto figurado.

4º Presentar al Tribunal dos composiciones polifónicas originales del opositor, compuestas anteriormente.

5º Hacer un análisis crítico de una obra polifónica que se le presente, con seis horas de preparación”<sup>48</sup>.

Por otra parte, en el mismo boletín se incluyen las obligaciones que tiene la Canonjía con cargo de Prefecto de Música Sagrada, y como dice el texto “además de las obligaciones comunes a todos los Canónigos”:

a) Ejercer la alta dirección en todo lo referente a la Música Sagrada, gregoriana, polifónica y moderna, que se ejecute en la S.I. Catedral.

b) Dirigir personalmente la Capilla en las principales solemnidades.

c) Dirigir la Capilla y ensayos, durante las vacantes, enfermedades y ausencias del Beneficiado-Maestro de Capilla.

d) Instruir en Música y ensayar a los Niños de Coro en las circunstancias enumeradas en el apartado anterior.

e) Componer, cada año, dos piezas de Música Sagrada, que quedarán como propiedad de la Catedral.

---

<sup>47</sup> Boletín Oficial del Obispado de Lugo, Año LXXXVII, lunes 2 de noviembre de 1959, nº 11. pp.354-356. (A partir de ahora nota abreviada: BOOL).

<sup>48</sup> *Íbidem*.

f) Explicar el Catecismo de adultos en diez días de precepto cada año, durante una de las últimas Misas que se celebran en la Catedral”<sup>49</sup>.

El 14 de noviembre de 1959, José Castiñeira se dirige al Excmo. y Rvdo. Obispo de Lugo D. Rafael Balanzá y Navarro para pedirle que “se digne a remitirle a dichas oposiciones”<sup>50</sup>.

A principios de 1960 tiene lugar el examen de oposición, al que sólo se presenta José Castiñeira Pardo. El tribunal estaba constituido por el Ilmo. Sr.D.Dr.D. Ángel Garrote Martín (presidente), M.I.Sr.D. Juan Antonio Moreno Fuentes (vocal) y M.I.Sr.D. Francisco Vázquez Saco, para juzgar los ejercicios nombraron ponente al vocal del mismo. El 13 de febrero de 1960 emiten un escrito en el que “consideran al opositor en condiciones para ser nombrado Canónigo Prefecto de Música Sagrada” y adjuntan un informe emitido por Juan Antonio Moreno Fuentes (y que hacen suyo el resto de miembros del tribunal) en el que se valoran los ejercicios presentados por José Castiñeira Pardo<sup>51</sup>.

El 3 de marzo de 1960, el obispo de Lugo recibe la aprobación del Ministerio de Justicia para poder presentar a José Castiñeira Pardo como “Canónigo de oposición con carga de Prefecto de Música Sagrada de Lugo”<sup>52</sup>.

El 10 de marzo de 1960 se presenta a José Castiñeira Pardo para la canonjía de Prefecto de Música de la Catedral de Lugo, tal y como se recoge en las actas capitulares:

“Junta de 10 de marzo de 1960 Post Matutinum. Asisten los Sres. Arcebiano, Saavedra, Souto y Varela Vicesecretario.

Se lee una comunicación de M.I.Sr. Canciller del Obispado en la que, por mandato del Excmo. y Reverendísimo Sr. Obispo, pone en conocimiento de la Corporación haberse recibido un oficio del Ministerio de Justicia participando que su, E. el Jefe de Estado ha presentado para la canonjía en carga de Prefecto de Música al opositor D. José Castiñeira Pardo. El Cabildo se da por enterado. Firma el Sr. Arcebiano y Sr. Varela Vicesecretario certifica”<sup>53</sup>.

---

<sup>49</sup> *Íbidem*.

<sup>50</sup> Carta con fecha de 14 de noviembre de 1959, en: O.L./C.P.: c. nº 2/53.

<sup>51</sup> Informe del tribunal de oposición, en: O.L./C.P.: c. nº 2/53.

<sup>52</sup> Carta del documento del Ministerio de Justicia. Madrid, 3 de marzo de 1960, en: O.L./C.P.: c. nº 2/53.

<sup>53</sup> Archivo Catedralicio: Actas Capitulares. 4: 6-7-1944/17-12-1974. p.209.

José Castiñeira solicita la posesión de la canonjía el 20 de marzo de 1960:

“Junta de 20 de marzo de 1960 después de nona. Asisten los Sres. Deán, Arcebiano, Lectoral, Doctoral, Rubín, Saavedra, Sarandeses, Souto, Iglesias y Conde Secretario.

Se lee una instancia de D. José Castiñeira Pardo en la que expone que S. E. Rvma. le nombró canónigo Prefecto de Música Sagrada en esta Catedral y le dio relación canónica de la referida prebenda por lo que suplica a la Corporación le de la posesión canónica de dicha canonjía. Se lee también un oficio del S. E. Rvma. en el que manda se de al mencionado D. José Castiñeira la sobredicha posesión. Se acuerda que el S. Presidente convoque al cabildo extraordinario para el sábado de la semana entrante. Firma el S. Deán y yo Conde Secretario certifico”<sup>54</sup>.

No es hasta el 26 de marzo de 1960 cuando toma posesión de su cargo en cabildo extraordinario celebrado en la Catedral de Lugo:

“Cabildo extraordinario con cédula de 26 de marzo de 1960. Asisten los Sres. Deán, Arcediano, Chantre, Lectoral, Doctoral, Varela, Rubín, Saavedra, Sarandeses, Souto, Iglesias y Conde [...].

Abierta la sesión según costumbre, se manda entrar al pincerna quien manifiesta haber avisado a todos los capitulares presentes en la ciudad y entrega la caja con la cédula que literalmente dice “Mañana, sábado, día 26, después del coro matutino, se servirá a v.s. concurrir a nuestra sala capitular a cabildo extraordinario para obrar posesión del M.I.Sr.D. José Castiñeira Pardo de la Canonjía con cargo de Prefecto de Música Sagrada, para la que previa oposición y presentación del Jefe de Estado fue nombrado por nuestro Excmo. Sr. Obispo. “

Dios guarde a V.S. muchos años. Lugo 25 de marzo de 1960- El Deán, Sr. Ángel y (M. Rubricado). M. J. Sres. Capitulares de los S. B. Catedral de Lugo.

Leída la cédula y el decreto [...] secretario invitó a entrar al M.I.Sr.D. José Castiñeira Pardo, quien puesto de rodillas hizo la prevista posesión de fe leyéndola en todas sus partes y también el acostumbrado juramento. Inmediatamente tomó posesión del asiento que le corresponde en la sala capitular y se levantó y abrazó a todo los Capitulares. A continuación

---

<sup>54</sup> Archivo Catedralicio: *Op. Cit.*, p.209v.

acompañado de todo el Cabildo y cuerpo de Beneficiado y precedido del Pincerna bajó a posesionarse de la silla que en el coro le corresponde, lo que realizó quieta y pacíficamente sin contradicción alguna, siendo testigos del acto los Sres. Beneficiados D. Primitivo Rodríguez Álvarez y Don Gaspar Callejo Revilla y otras muchas personas eclesiásticas y seglares. Con lo que se terminó este acto Capitular cuya acta firmó el Sr. Deán y yo Conde secretario certifico”<sup>55</sup>.

Este nombramiento no aparece reflejado en el Boletín Oficial del Obispado hasta el día uno de diciembre de 1960<sup>56</sup>. A lo largo de su vida, José Castiñeira desempeña diferentes cargos en la Diócesis de Lugo: en 1965 es nombrado vocal de la Comisión Diocesana de Liturgia y también en este año es elegido presidente de la Comisión de Música en la Junta Ejecutiva del Congreso Diocesano Eucarístico Conciliar<sup>57</sup>; en 1968 presidente de la Comisión Diocesana de Música Sagrada<sup>58</sup>; y en 1984 es nombrado miembro de de la comisión de Liturgia, Música y arte Sacro<sup>59</sup>.

### 2.2.2. Labor musical en el Seminario Diocesano.

Después de este nombramiento como Prefecto de Música de la S.I.C.B. de Lugo es nombrado profesor de Música del Seminario Diocesano de Lugo, a la vez que comienza a impartir clases de Filosofía y Religión en el Colegio de San José de Lugo<sup>60</sup>.

El Seminario Diocesano contaba con una Schola Cantorum que había sido dirigida por los diferentes Maestros de Capilla de la S.I.C.B de Lugo, como Vicente García Julbe o Juan Antonio Moreno Fuentes, y estaba formada por seminaristas que destacaban por sus cualidades musicales. La Schola Cantorum estaba totalmente ligada a la actividad litúrgica de la Catedral, a ella acudían a cantar semanalmente y en aquellas festividades y solemnidades que lo requerían.

---

<sup>55</sup> Archivo Catedralicio: *Op. Cit.*, p.210-2010v.

<sup>56</sup> BOOL, AÑO LXXXVIII, 1 de diciembre de 1960, nº 12. p.410.

<sup>57</sup> BOOL, AÑO XCII, 15 de enero de 1965, nº 11, pp.11-12

<sup>58</sup> BOOL, AÑO XCV, 15 de marzo de 1968, nº 3, p.101.

<sup>59</sup> BOOL, AÑO CXIII, Diciembre, nº 4, p.242.

<sup>60</sup> “Una vida dedicada...”, *Op. Cit.*

Con su llegada se incrementa la actividad musical del Seminario, convirtiéndolo en una auténtica escuela de música. Crea una Estudiantina o tuna formada por instrumentos de cuerda pulsada, y una orquesta de cuerda. Poco a poco comienza la enseñanza de diversos instrumentos ayudado por diferentes profesores tales como el violinista D. Ramón Martínez. También imparte clases de armonía, contrapunto, órgano y piano. Sus alumnos de piano eran requeridos por algunas parroquias para tocar cuando no había organista. De la actividad docente de esta etapa surgieron numerosos músicos entre los que destaca Dr. Carlos Villanueva Abelairas, Xosé Lois Foxo, o Nemesio Gutiérrez González.

El repertorio interpretado por la orquesta y la Schola Cantorum estaba constituido en su mayoría por arreglos y adaptaciones realizados sobre obras de autores como Perosi, Palestrina, Tomás Luis de Victoria, Nemesio Otaño, Padre José Ignacio Prieto... o de música popular de diferentes lugares, y alguna obra compuesta por él mismo. Sirva como ejemplo el *Programa de los cantos polifónicos que interpretará la Schola Cantorum del Seminario y horario de las funciones sagradas* (Semana Santa 1966), en el que se puede ver que el repertorio interpretado estaba constituido por obras de O. Ravanello, L. Refice, N. Otaño, F. Guerrero, etc y por la *Misa Solemne* y el ofertorio *Oh Redemptor* de Castiñeira<sup>61</sup>.

Generalmente realizaban dos conciertos importantes al año: el de presentación del curso al Obispo y el de final de curso. Estos conciertos constituían todo un acontecimiento cultural en la ciudad, se celebraban en el Círculo de las Artes (sociedad privada que desarrolla una importante actividad cultural en Lugo), y en él actuaban el coro, la orquesta y solistas. En estos conciertos José Castiñeira también contaba con la colaboración de D. Ramón Martínez (como concertino de la orquesta) y, si el repertorio lo requería, de algunos músicos de la Banda Municipal de Lugo. Esta etapa de su vida se corresponde con un período de gran actividad musical. La orquesta y el coro

---

<sup>61</sup> Archivo Catedralicio: Fondo Musical José Castiñeira Pardo. Otras Carpetas: CP1.

eran requeridos para realizar conciertos en diferentes puntos de Galicia, y llevaron a cabo una gira por Andalucía<sup>62</sup> y Portugal<sup>63</sup>.

El 12 de septiembre de 1970 José Castiñeira es nombrado Auxiliar y Sustituto del Rector de Seminario Mayor (debido a la enfermedad del Rector titular del Seminario Mayor D. Abel Vázquez García)<sup>64</sup> y Rector del Seminario Menor, tal y como refleja el Obispo de Lugo en el siguiente certificado:

“Por cuanto es necesario, dadas las circunstancias que concurren en las personas que vienen desempeñando los cargos de que se hace mención, relevar o auxiliar a tales personas, y con el fin de que estos cargos puedan ser más eficazmente atendidos, teniendo en cuenta, por otra parte, las cualidades de virtud, celo, ciencia y discreción que se aprecian en el M.I.Sr. Don JOSE CASTIÑEIRA PARDO, Canónigo Prefecto de Música de nuestra Santa Iglesia Catedral Basílica, por las presentes le nombremos RECTOR del Seminario Mayor de la Sagrada Familia y San Lorenzo Mártir de esta ciudad de Lugo, con todos los deberes y derechos inherentes a estos cargos.

Y a fin de que se le reconozca como tal y se le guarden las consideraciones que por estos conceptos le corresponden expedimos el presente nombramiento en Lugo a doce de septiembre de mil novecientos setenta”<sup>65</sup>.

Al año siguiente, el día 3 de noviembre, es nombrado Rector del Seminario Mayor<sup>66</sup>. En esta época la Schola Cantorum del Seminario que dirige José Castiñeira, multiplica sus actividades y llega a tener más de cien miembros<sup>67</sup>. La orquesta es modernizada y ampliada pasando a estar constituida por instrumentos de cuerda, de viento-madera, percusión, órgano, e incluso instrumentos como la guitarra eléctrica y el bajo eléctrico. Para la enseñanza de estos instrumentos siguió contando con la ayuda de D. Ramón Martínez y también de algunos músicos de la Banda Municipal de Lugo.

---

<sup>62</sup> Entrevista a Carlos Villanueva, quien recuerda la gira por Andalucía más que como una actividad artística, como un premio por el trabajo realizado.

<sup>63</sup> Carta de José Castiñeira, con fecha de 29 de abril de 1966, en la que pide permiso al Excmo. Sr. Obispo de Lugo D. Antonio Ona de Echave para poder realizar una visita con la Schola Cantorum del Seminario a Nuestra Señora de Fátima (Portugal) en las próximas vacaciones de verano, en: O.L./C.P.: c. nº 2/53.

<sup>64</sup> FRAGA VÁZQUEZ, G. *Op. cit.*, p.137

<sup>65</sup> Nombramiento expedido por el Excmo. Sr. Obispo de Lugo D. Antonio Ona de Echave el día 12 de septiembre de 1970, en: O.L./C.P.: c. nº 2/53.

<sup>66</sup> BOOL, AÑO XCVII, del 15 de noviembre de 1971, nº 11, pp. 385-386.

<sup>67</sup> FRAGA VÁZQUEZ, G. *Op. cit.*, p.138

Al igual que en la etapa anterior, el repertorio programado consistía mayormente en arreglos de obras de música religiosa y profana realizados por José Castiñeira, y alguna composición propia. Eran requeridos para actuar en diferentes actos de Lugo y provincia. La Schola Cantorum siguió participando en las actividades litúrgicas de la S.I.C.B. de Lugo, a ella acudían todos los jueves eucarísticos, en Semana Santa y en diferentes solemnidades como San Froilán, el Corpus, etc., acompañados normalmente por el organista de la Catedral Gaspar Callejo<sup>68</sup>.

En 10 de Julio de 1981 José Castiñeira fue cesado de su cargo de Rector del Seminario y sustituido por Gonzalo Fraga Vázquez<sup>69</sup>, este nuevo nombramiento trajo consigo un nuevo enfoque en la orientación musical del Seminario y como consecuencia la desaparición de la Schola Cantorum y la orquesta.

A pesar de haber sido apartado de las actividades de la Schola Cantorum José Castiñeira, siguió estando ligado al Seminario. En el curso 1985-1986 pronuncia la lección inaugural del curso sobre “La música en la liturgia renovada”<sup>70</sup>.

### **2.2.3. José Castiñeira revitalizador de la tradición coral lucense.**

Paralelamente a la actividad musical desarrollada como Prefecto de Música de la S.I.C.B. de Lugo y como profesor en el Seminario, José Castiñeira revitaliza, crea y dirige diferentes conjuntos corales en la ciudad ligados a diferentes instituciones civiles con las que llevó a cabo una extensa actividad concertística: Coro del Instituto Masculino, Coral Polifónica del Círculo de las Artes, Polifónica Lucense, Coro de niños del hogar-escuela de la Diputación de Lugo, Coro de la Asociación de Padres de Alumnos del Colegio “Divina Pastora” y el Orfeón Lucense.

El 1960 José Castiñeira Pardo es propuesto por el director del Instituto Masculino de Lugo D. Froilán López (sacerdote y catedrático de latín<sup>71</sup>) como

---

<sup>68</sup> Entrevista a Nemesio Gutiérrez.

<sup>69</sup> FRAGA VÁZQUEZ, G. *Íbidem*, p.145.

<sup>70</sup> BOOL, AÑO CXIII, Julio-Septiembre de 1985, nº 3, p.246.

<sup>71</sup> Entrevista a Carlos Villanueva Abelairas.

director de canto del coro de voces masculinas del instituto. Para poder acceder a este puesto pide la autorización necesaria al Obispo de Lugo el doce de abril de dicho año:

“[...] Que he sido propuesto por el Señor Director del Instituto Masculino de esta ciudad, como Director de Canto de dicho centro por o que a V.E. humildemente: Suplica se digne a concederle la autorización necesaria para aceptar ese cargo”<sup>72</sup>.

En este mismo año, José Castiñeira es propuesto por el presidente del Circulo de las Artes como profesor de canto de los niños que en esa sociedad participan en las actividades musicales. Para poder acceder al puesto nuevamente pide permiso al nuevo Obispo de la ciudad, el Excmo. Sr. D. Antonio Ona de Echave, y para ello apela a la importancia de la educación musical como medio para conseguir la creación de una escolanía:

“[...] al mismo tiempo que en la profana, instruirlos en la música litúrgica, puede además ser este un principio para crear una Escolanía y luego excelente elementos para reforzar la Schola Catedralicia en las grandes solemnidades”<sup>73</sup>.

En esta misma institución en 1961 José Castiñeira funda y dirige la “Coral Polifónica del Círculo de las Artes”<sup>74</sup>, formada por gente aficionada a la música. Con ella desarrolla una importante actividad concertística en Lugo, para la que cuenta con la colaboración de Juan Antonio Moreno Fuentes, anterior Maestro de capilla de la S.I.C.B. de Lugo, que acompañaba al piano<sup>75</sup>. El 28 de diciembre de 1964 actuaron en Madrid en el Teatro del Ministerio de Información y Turismo, este concierto fue retransmitido en Televisión Española el 13 de febrero de 1965<sup>76</sup>. Poco a poco, la Coral Polifónica del Círculo de las

---

<sup>72</sup> En esta carpeta se conserva una carta de José Castiñeira, escrita el 12 de abril de 1960 (fecha de registro de entrada 13 de abril de 1960 nº 370/61) dirigida al Excmo. Sr. Obispo de Lugo D. Rafael Balanzá y Navarro, en: O.L./C.P.: c. nº 2/53.

<sup>73</sup> Carta de José Castiñeira escrita el 30 de marzo de 1960 (fecha de registro de entrada 31 de marzo de 1960, nº 420/60), en la que pide permiso al Excmo. Sr. Obispo de Lugo D. Antonio Ona de Echave, para aceptar el puesto, para ello afirma que ese puesto puede ser un medio para “[...] al mismo tiempo que en la profana, instruirlos en la música litúrgica, puede además ser este un principio para crear una Escolanía y luego excelente elementos para reforzar la Schola Catedralicia en las grandes solemnidades”, en: O.L./C.P.: c. nº 2/53.

<sup>74</sup> “Ayer fallecieron en Lugo Enriqueta Otero y José Castiñeira”. *El Progreso*, 1 de noviembre de 1989.

<sup>75</sup> “Triunfal Concierto de Navidad en el Círculo de las Artes”. *El Progreso*, 22 de diciembre de 1965. “Concierto de Navidad” de la campaña Paz en la Tierra del Ministerio de Información y Turismo celebra do en el Círculo de las Artes el 21 de diciembre de 1965

<sup>76</sup> *El Progreso*, 7 de febrero de 1965.

Artes se convirtió en el coro más importante de la ciudad<sup>77</sup>. El día 12 de enero de 1966 actuaron en un programa de Radio Nacional dedicado a Lugo<sup>78</sup>. En el año 1967 la coral incorpora a sus filas a la Escolanía formada por un grupo de niños del Hogar Escuela de la Diputación Provincial<sup>79</sup>. La Coral Polifónica del Círculo de las Artes desaparece en 1968.

Sin embargo la actividad coral de José Castiñeira no cesa, el 9 de diciembre de 1968 se ve inmerso en otro proyecto, la creación de la Sociedad Polifónica Lucense, bajo el patrocinio de la Diputación Provincial de Lugo y la colaboración de la Delegación de Información y Turismo<sup>80</sup>, y cuyo objetivo principal era hacer resurgir la actividad polifónica en Lugo<sup>81</sup>. La Sociedad comienza a funcionar bajo la dirección provisional de una comisión gestora, la cual se había planteado unos objetivos ambiciosos, como la enseñanza sistemática de música a los miembros de la Polifónica y a los jóvenes del Hogar Escuela de la Diputación<sup>82</sup>. En una reunión, celebrada en la Diputación Provincial, en la que se leyeron los estatutos de la Sociedad, José Castiñeira expresa el deseo de que este proyecto se lleve a cabo con éxito, ya que, por un lado, hacía resurgir el movimiento coral en la ciudad y, por otro, puede ser un medio para dar a conocer la ciudad de Lugo “fuera de nuestras fronteras”<sup>83</sup>.

Los ensayos de la Polifónica Lucense comenzaron el día 24 de febrero de este mismo año bajo la batuta de D. José Castiñeira<sup>84</sup>. La mayor parte de los miembros de este coro habían formado parte de otras agrupaciones corales, como la Coral Polifónica del Círculo de las Artes<sup>85</sup>. En Junio de 1969 la Polifónica Lucense se presenta al público en las fiestas del Corpus<sup>86</sup>.

A principios de los años 80, al desaparecer la Schola Cantorum del Seminario, la S.I.C.B. de Lugo, se queda sin una agrupación coral que dé

---

<sup>77</sup> Solicitudes de José Castiñeira dirigidas al Excmo. Sr. Obispo de Lugo D. Antonio Ona de Echave, para poder actuar con la Coral Polifónica del Círculo de las Artes en Lugo, en diferentes puntos de la provincia y en Madrid, en: O.L./C.P.: c. nº 2/53.

<sup>78</sup> “El día 12, a las 11” *El Progreso*, 8 de enero de 1966.

<sup>79</sup> “Concierto de Navidad en el Círculo de las Artes”. *El Progreso*, 21 de diciembre de 1967.

<sup>80</sup> “Importante reunión de la Sociedad Polifónica Lucense”. *El Progreso*, 8 de febrero de 1969.

<sup>81</sup> “A punto de fundarse la Sociedad polifónica Lucense”. *El Progreso*, 10 de diciembre de 1968.

<sup>82</sup> “Vellé Romanos se incorpora al grupo de la nueva Polifónica”. *El Progreso*, 27 de Febrero de 1969.

<sup>83</sup> “Los ensayos comenzarán el día 24” *La voz de Galicia*, 24 de Febrero de 1969.

<sup>84</sup> “Mañana inicia sus ensayos la polifónica”, *El Progreso*, 23 de febrero de 1969.

<sup>85</sup> “Vellé Romanos se incorpora...”. *Op. Cit.*

<sup>86</sup> “El concierto de la Polifónica y las fiestas del CORPUS”. *El Progreso*, 5 de junio de 1969.

respuesta a sus necesidades litúrgico-musicales. Es en este contexto en el que José Castiñeira Pardo decide crear el Orfeón Lucense, tomando el nombre de la célebre agrupación coral dirigida por Juan Montes Capón en el siglo XIX. Este Orfeón surge en 1982 de la unión de dos coros que dirigía él, el coro de la Asociación de Padres de Alumnos del Colegio Divina Pastora y la Polifónica Lucense. El Orfeón Lucense se presenta al público el 22 de diciembre de 1982 en un concierto de villancicos<sup>87</sup>.

Los primeros estatutos de esta agrupación se aprueban el 30 de agosto de 1984, en los que figura como “Sociedad Artístico-Musical Orfeón Lucense”. En estos estatutos se establecen los principios que regularán su funcionamiento. Entre los que cabe destacar que se constituye con sede en la S.I.C.B de Lugo y entre sus fines está:

- “contribuir a la formación artístico-musical de sus asociados;
- promover el estudio y conocimiento de la música antigua y moderna;
- ayudar y fomentar [...] el conocimiento y búsqueda de nuestra música popular, con una especial referencia a la gallega y a la de nuestra provincia en particular;
- dar a conocer las obras musicales de los grandes autores del pasado y modernos”<sup>88</sup>.

La coral, al estar ligada a la S.I.C.B de Lugo, participa en los actos litúrgicos que en ella se llevan a cabo, de una forma parecida a lo que había hecho en su tiempo la Schola Cantorum del Seminario. Tal como manifiesta el diario *El Progreso* el día 21 de junio de 1984:

“[...] El Orfeón ha de cubrir el hueco dejado tras la desaparición de la Schola Cantorum de Seminario, protagonista musical de las más importantes solemnidades religiosas de la Catedral lucense” [...]”<sup>89</sup>.

Siendo acompañados al piano o al órgano por el organista titular de la S.I.C.B de Lugo por Gaspar Callejo Revilla, el Orfeón también realiza una

---

<sup>87</sup> “Presentación navideña del Orfeón Lucense”, *El Progreso*, 22 de diciembre de 1982.

<sup>88</sup> FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, R. “Historia do Orfeón Lucense (da Lírica popular á música sacra) 25 aniversario”, en *Historia do Orfeón Lucense*, Lugo: Sociedad Artística Cultural Orfeón Lucense, 2008, pp. 104-105.

<sup>89</sup> “En su homilía del Corpus, el obispo de Lugo reiteró su llamamiento a la austeridad y a la solidaridad”, *El Progreso*, 21 de junio de 1984.

importante actividad concertística, con una gran variedad de repertorio, en Lugo y fuera de Lugo, tal y como queda reflejado en la programación de la temporada 1987-1988<sup>90</sup>:

ACTIVIDADES DEL ORFEON LUCENSE EN LA TEMPORADA 1987-88	
=====	
SEPTIEMBRE:-	2- Reunión y Lunch-comienzo de curso. 13- Misa en la Catedral-RADIOFICIONADOS CIEGOS- 26- Boda en los Franciscanos.
OCTUBRE:.-	5- Misa S.Froilán-Catedral. 11- Misa -Parque-
NOVIEMBRE.-	7- Misa en la Nova-por Clotilde q.e.p.d. 21- Actuación en el Círculo-Fiesta S.Cecilia.Lunch Ayuntam. 22- Misa S.Cecilia-Catedral-
DICIEMBRE:.-	7- Vísperas Inmaculada-Catedral 8- Misa Catedral-Inmaculada 22- Concierto Navidad en S.Pedro. 24- Misa Nochebuena -Catedral- 26- Reunión en el Monterrey-celebración 5º Aniversario. 27- Actuación Pontomarín
ENERO.-	6- Actuación Iglesia S.Francisco Javier.
FEBRERO.-	21- Actuación-Baralla
MARZO.-	25- Concierto Semana Santa-S.Pedro. 27- Actuación Catedral-Domingo de Ramos 31- Jueves Santo-Actuación Catedral.
ABRIL.-	1- VIERNES SANTO. " " 3- DOMINGO DE PASCUA-Catedral. 17- Actuación Iglesia de SARRIA 30- "" "" OUROL
MAYO.-	7- Certamen MARIANO de Corales 28- Actuación VIVERO
JUNIO.-	2- CORPUS- en la Catedral 4- Vísperas Infratava-Catedral 5.- Misa Infratava -Catedral. 12- Cena final de Temporada. 18- Misa en Begonte-APA Colegio D.Pastora 19- Actuación-SOBER. 24- CONCIERTO FIN DE TEMPORADA-Círculo. Lunch, al final. 25- Actuación Becerreá.
AGOSTO.-	15- Misa Catedral-Fiesta Virgen.

Y en diferentes noticias recogidas en la prensa de la época:

*El Progreso*, 26 de febrero de 1984: “El domingo a las doce de la mañana, el Orfeón Lucense, que dirige José Castiñeira Pardo, ofrecerá un concierto en la iglesia parroquial de Guitiriz, organizado por el Aula de Cultura de la Caixa de Aforros de Galicia. EL programa que presenta está dividido en dos partes: música tradicional y clásica, y canción popular polifónica, más cercana a nuestros gustos y sentimiento. El Orfeón Lucense es una agrupación artístico-musical creada hace poco más de dos años y que cuenta ya en su haber con abundante actuaciones dentro y fuera de la provincia de Lugo. El Orfeón está formado por la APA del Colegio Divina Pastora de la ciudad y la nueva

<sup>90</sup> Archivo Catedralicio. Fondo musical José Castiñeira Pardo. C7: Otras Carpetas. CP1.

Polifónica Lucense, agrupaciones ambas con autonomía propia que, al unirse en algunas ocasiones se proponen recrear la brillante historia de aquella otra agrupación que con el mismo nombre dirigiera el gran músico lucense Juan Montes Capón. Como queda señalado el programa que ofrecerá el domingo recoge música tradicional clásica, cuya promoción es una de las aspiraciones de la agrupación lucense<sup>91</sup>.

O en la entrevista realizada a José Castiñeira en *El Progreso*, el 13 de octubre de 1989:

“Desde las Navidades del 1982, en las que se presentó al público, el Orfeón Lucense, bajo la dirección de José Castiñeira Pardo, prefecto de música de la catedral de Lugo, ha tenido más de doscientas actuaciones. Su nivel artístico va creciendo a medida que pasan los años. El convenio firmado en 1988 con la Diputación y Caixa Galicia ha proyectado notablemente su arte por toda la provincia. Ahora, cuando un nuevo ciclo de conciertos está a punto de iniciarse, José Castiñeira echa de menos un «local digno donde podamos ensayar».

«Yo creo que el éxito – dice Castiñeira – se debe al hecho singular de contar con los mismos coristas que se presentaron en aquellas Navidades de 1982. Es claro que la colectividad se ha ido reforzando, porque de sesenta y tantos que éramos, alcanzamos ya el centenar» [...]

- ¿Cuántas obras tienen ustedes en repertorio?
- Ciento treinta, aproximadamente entre música religiosa y profana. Incluyo dos misas en castellano, una en gallego y otra en latín [...]”<sup>92</sup>.

Esta nueva etapa surgida a partir de la década de los ochenta se corresponde con la máxima producción musical del compositor, de esta época son sus obras: *Misa Festiva para dúas gaitas e voz*, *Misa en Galego Breve y Fácil*, *Misa Pascual*, *¡Qué Alegría!*, *Proclama mi alma*, etc. que fueron interpretadas por el Orfeón Lucense en numerosas ocasiones, y también los arreglos hechos por José Castiñeira de obras de autores como Guerrero, T. L. de Victoria, Haendel, etc.

---

<sup>91</sup> “El Domingo, concierto del Orfeón Lucense en la iglesia parroquial”, *El Progreso*, 26 de febrero de 1984.

<sup>92</sup> “Necesitamos un local digno donde poder ensayar”, *El Progreso*, 13 de octubre de 1989.

#### 2.2.4. Últimos años de su vida.

En estos años José Castiñeira preocupado por actualizar su formación musical acudió a cursos realizados sobre Canto Gregoriano en Solesmes, Canto Escolar en la Escuela Superior de Música de Madrid, Dirección Musical en Cuenca, y los Cursos Internacionales de Cervera (Lérida)<sup>93</sup>.

En 1988 José Castiñeira Pardo inicia un nuevo proyecto, la creación de una Escuela de Canto ligada al Orfeón Lucense, gracias a la financiación de la Excm. Diputación de Lugo presidida por el Ilmo. Sr. D. Francisco Cacharro Pardo, con la que firma un convenio el 21 de enero de 1988<sup>94</sup>. En la firma de este convenio fue decisiva la intervención del presidente del Orfeón Lucense, José Guerrero quien defendía, junto con Castiñeira, la necesidad de crear una entidad que favoreciese el desarrollo de la tradición y promoviese la cultura gallega, así como la pervivencia del Orfeón Lucense y de las agrupaciones corales lucenses<sup>95</sup>.

La Escuela de canto inicia su actividad en el Colegio Rosalía de Castro de Lugo. Con el objetivo de conseguir voces para la Escuela de Canto el día 16 de febrero de 1989, José Castiñeira envía una carta a los padres de los alumnos de ese colegio en la que les informaba de los beneficios de una educación musical:

“[...] proporcionar a los alumnos los medios técnicos que le ayuden a desarrollar sus facultades artístico-musicales y en concreto a descubrir a través del canto coral la belleza del mundo musical [...]

El canto coral es el medio más adecuado para llegar a un conocimiento, disfrute y desarrollo de facultades creativas en el campo musical [...].

Por otra parte me parece importante también mantener la tradición coral de nuestra ciudad preparando y capacitando a las nuevas generaciones en este sentido. ¿Quién sabe también si alguno encontrará aquí su vocación y un medio de realización personal? Pero aunque esto no se diese, de lo que estoy

---

<sup>93</sup> “Ayer fallecieron en Lugo...” *Op. Cit.*

También mencionado en varias cartas en las que José Castiñeira pide autorización al Excmo. Sr. Obispo de Lugo D. Antonio Ona de Echave para poder salir al extranjero por razón de Estudios, en: O.L./C.P.: c. nº 2/53.

<sup>94</sup> Excm. Diputación Provincial de Lugo. Actas de Sesiones 1988: 11659-1. “Acta de la sesión celebrada el día 8 de abril de 1988. Acta nº 14”, pp. 117-117v.

<sup>95</sup> FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, R., *Op. Cit.*, p. 129.

seguro es, que este conocimiento les proporcionará una serie de satisfacciones, y sé también, que está probado científicamente que el Arte Musical, además de perfeccionar las facultades estéticas del individuo, contribuye enormemente a un desarrollo armónico de todo el conjunto psíquico e intelectual de la persona. Me parece – por lo tanto- que ésta puede ser una actividad provechosa para los niños”<sup>96</sup>.

Asimismo en esta carta se reflejan las actividades a desarrollar en la Escuela de Canto: técnica vocal, lenguaje musical y técnicas de expresión, tomando como punto de partida el aprendizaje de canciones. Poco a poco a la Escuela de Canto se le van uniendo otros centros educativos de Lugo, por lo que José Castiñeira recibe la ayuda de algunos colaboradores, aunque él es quien coordina todas las actividades: ensayos seccionales, clases de educación vocal y auditiva en cada centro, y cuando la ocasión lo requiere se reúne a todos los miembros para los ensayos generales y conciertos<sup>97</sup>.

El día 23 de Junio tiene lugar la presentación oficial de la Escuela de Canto con un concierto en el Paraninfo del Palacio de la Excm. Diputación Provincial de Lugo, acto en el que estuvieron presentes el Orfeón Lucense y el grupo de zanfonas de la Diputación<sup>98</sup>.

Su relación con las instituciones civiles de Lugo siempre fue excepcional, formó parte del Consejo Provincial de Cultura de la Excm. Diputación Provincial de Lugo, cuya función principal era la de “asesorar a la Corporación y a su Presidencia en todos aquellos asuntos relacionados con las actividades y programas culturales que desarrolle o en los que colabore aquella y que le sean sometidos a estudio”<sup>99</sup>.

En 1988 José Castiñeira recibe el galardón de Lucense del Año, y al año siguiente, el 31 de octubre José Castiñeira fallece después de una larga enfermedad. Su muerte causó un gran pesar en la ciudad. En los días sucesivos la prensa local se hizo eco de la noticia, *El Progreso* publicó una pequeña biografía con los datos más relevantes de su vida, y así como

---

<sup>96</sup> Archivo Catedralicio: Fondo Musical José Castiñeira Pardo. Otras Carpetas: CP1.

<sup>97</sup> Entrevista realizada a Fernando Gómez Jácome.

<sup>98</sup> FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, R., *Op. Cit.*, p. 127.

<sup>99</sup> Excm. Diputación Provincial de Lugo. Actas de Sesiones Del Pleno 26-IX-83 / 31-XII-84: 11124/1. Sesión Ordinaria del 31 de Octubre de 1983 Acta nº 8. Comisión de Educación y Cultura. pp. 27-27v.

diversas necrológicas escritas por compañeros, personalidades de Lugo, alumnos<sup>100</sup> y miembros del Orfeón Lucense, en las que se destaca su dedicación a los demás y al trabajo, su humildad y sencillez y sobre todo su pasión por la música:

“[...] El sacerdocio y la música fueron las dos vocaciones de José Castiñeira Pardo, a las que dedicó s vida por entero [...]”<sup>101</sup>.

“[...] Su intensa y santa vida sacerdotal, vivida en total fidelidad a la Iglesia a la que sirvió sin medida, y su vocación del divino arte [...] has terminado el pentagrama de tu vivir, con unas melodías admirables: humildad, sencillez, fidelidad y entrega en todo [...]”<sup>102</sup>.

“[...] siempre pensando en los demás [...]”<sup>103</sup>.

“[...] A gana de facer cousas era en ti unha teima. Traballaches coma poucos; compartiches o teu extenso saber con quen quixo escoitarte [...]”<sup>104</sup>.

Tras su fallecimiento recibe varios homenajes póstumos en la ciudad de Lugo, la Escuela de Canto (que él había fundado) pasó a llamarse Escolanía José Castiñeira, le dedicaron el nombre de una calle (en la que actualmente se encuentra el Conservatorio Profesional de Música de Lugo), y en el año 2003 se erige un busto con su figura en la plaza Horta do Seminario.

---

<sup>100</sup> “In Memoriam Del querido profesor don José Castiñeira Pardo”, *El Progreso*, 3 de noviembre de 1989.

<sup>101</sup> “Ayer fallecieron en Lugo...”, *Op. Cit.*

<sup>102</sup> FERRO MARTÍNEZ, José. “In Memoriam... José Castiñeira Pardo”, *El Progreso*, 1 de noviembre de 1989.

<sup>103</sup> “Carta a don José Castiñeira Pardo”, *El Progreso*, 3 de noviembre de 1989.

<sup>104</sup> “Qué axiña te fuches” [“¡Qué rápido te fuiste!”], *El Progreso*, 3 de noviembre de 1989. Traducción: “[...] El interés por hacer cosas era en ti una obsesión. Trabajaste como pocos; compartiste tu extenso saber con quien quiso escucharte [...]”.



### 3. PENSAMIENTO Y OBRA.

#### 3.1. José Castiñeira y la música en la liturgia renovada.

En el Archivo Catedralicio de Lugo se conservan tres documentos en los que José Castiñeira reflexiona sobre diferentes aspectos teóricos y prácticos de la música religiosa. El primero de ellos titulado “La música en la liturgia renovada”<sup>105</sup>, es una lección pronunciada por José Castiñeira en la inauguración del curso 1985-1986 del Seminario de Lugo el día 19 de septiembre de 1985<sup>106</sup> y está firmado por el autor. Sin embargo, los otros dos escritos conservados junto al discurso, bajo los títulos “Sección de Liturgia” y “La música en la Liturgia”<sup>107</sup>, carecen de fecha y de autor pero comparando la tipografía de la letra de los textos y al encontrarse en la misma carpeta con otros documentos del compositor consideramos que también fueron escritos por él.

En estos tres documentos conservados se puede ver reflejado el punto de vista de José Castiñeira sobre la función de la música como medio de expresión religiosa del hombre, y la importancia de la música dentro de la liturgia renovada tras el Concilio Vaticano II.

A continuación realizaremos un recorrido por la concepción que José Castiñeira tenía sobre la música religiosa, y en especial sobre los cambios producidos en ella tras el Concilio Vaticano II. Iremos contrastando o comparando su forma de pensar a la de otras personalidades como los gallegos José López-Calo y Rogelio Groba y Groba<sup>108</sup>, o P. Miguel Alonso, Carmelo A. Bernaola, Cristóbal Halffter y P. Andrés Pardo (opiniones que estos tres últimos autores expusieron en la V Decena de Música en Toledo de

---

<sup>105</sup> “La música en la Liturgia Renovada” discurso conservado en Archivo Catedralicio en el archivador número 7 junto a otros documentos personales de José Castiñeira.

Archivo Catedralicio: Fondo Musical José Castiñeira Pardo C7: OTRAS CARPETAS.

S-1

<sup>106</sup> BOOL., AÑO CXIII, Julio-Septiembre de 1985, nº 3, p.246.

<sup>107</sup> “Sección de Liturgia” y “La música en la Liturgia”. Archivo Catedralicio: Fondo Musical José Castiñeira Pardo C7: OTRAS CARPETAS. S-1.

<sup>108</sup> Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario de R. P. José López-Calo bajo el título “Esencia de la Música Sagrada”, leído el día 22 de noviembre de 1980 en el paraninfo de la Universidad de Santiago, y contestado por el académico D. Rogelio Groba y Groba. Referencia bibliográfica: LÓPEZ-CALO, R. P. José. *Esencia de la música sagrada*. A Coruña: Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, 1980, 63p.

1973<sup>109</sup>), para situar su pensamiento dentro del contexto ideológico de su época.

José López-Calo afirma que a lo largo de la historia la Iglesia siempre estuvo en guardia por mantener la esencia de la música sagrada (“Cantar las alabanzas de Dios”<sup>110</sup>), frente a las corrientes artísticas y sociales que intentaban introducir en ella otras ideas que no era natural a ella<sup>111</sup>. En este sentido, Castiñeira afirma que la música es una de las formas de expresión connatural al hombre, y es un medio de manifestación del sentimiento religioso. La Iglesia Católica ha dedicado una especial atención a la música como medio de celebración de la Fe, exposición de la verdad revelada y una forma de culto y alabanza al “Dios verdadero”. La música siempre ha tenido un sentido funcional y de servicio a la palabra, por lo que a lo largo de la historia la Iglesia siempre ha regulado su empleo y se ha preocupado por solventar cualquier tipo de desviación de las normas.

Un tema que ha preocupado desde siempre a la Iglesia, fue la creación de su propio repertorio musical, donde el canto gregoriano y la polifonía sagrada constituyeron el modelo a seguir por las composiciones litúrgicas como ha quedado demostrado por ejemplo en el *Motu Proprio* de S. Pío X y en documentos posteriores hasta el Concilio Vaticano II. Para Castiñeira se debe tomar el gregoriano y la polifonía como modelos en los que de deben inspirar las composiciones litúrgicas, pero admitiendo el canto popular si éste responde a “la mentalidad de varios pueblos y del gusto actual”<sup>112</sup>, aun con la salvedad de que hay que tener en cuenta que no todo género o instrumentos son adecuados.

José Castiñeira considera que la Iglesia tras el Concilio Vaticano II y a partir del documento “Constitución sobre la Liturgia”, se propuso aumentar la vida cristiana entre los fieles y adaptar las instituciones eclesíásticas a las

---

<sup>109</sup> Los puntos de vista de estos autores fueron expuestos en diferentes ponencias en la V Decena de Música en Toledo de 1973, junto a la de otros autores como Ismael Fernández de la Cuesta, Tomás Marco y Oriol Martorell, siendo recopilados y publicados posteriormente en la siguiente referencia bibliográfica VV.AA. *La música en la Iglesia hoy: su problemática. V Decena de la Música en Toledo*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, 204 p.

<sup>110</sup> LÓPEZ-CALO, R. P. José, *Op. Cit.*, p. 11.

<sup>111</sup> LÓPEZ-CALO, R. P. José, *Op. Cit.*, p. 5.

<sup>112</sup> “La música en la Liturgia Renovada”, *Op. Cit.*

necesidades del momento. Según Castiñeira la música “viene a prestar su humilde contributo”<sup>113</sup> a la Liturgia y para él, la función de la música en la liturgia no había sido estudiado con tanta precisión hasta el momento, aunque este tema ya había sido tratado en numerosas ocasiones como por ejemplo en el *Motu Proprio* de S. Pío X, en el *Divini Cultus Sanctitatem* de Pío XI o en *Musica sacra Disciplina* de Pío XIII.

Para el compositor lucense el fomento de la participación “consciente, activa y fructuosa” del pueblo, aunque ya aparece en algunos documentos anteriores, constituye la gran novedad y el arranque de todo el movimiento de la reforma litúrgica posterior al Concilio. Este movimiento se llevó a cabo con el objetivo de adaptarse a las circunstancias actuales que rodean a la Iglesia y al mundo. Para él la celebración debe ser “viva, comunitaria y participativa”<sup>114</sup> dentro del orden marcado por los tiempos litúrgicos, solemnidades, etc. y en ella, cada participante tiene un papel concreto en la celebración:

“El celebrante, los ministros, el coro y la asamblea tienen cada uno su propio papel. No es igual el Adviento que la Pascua, un canto de entrada y un canto de comunión”<sup>115</sup>.

José Castiñeira destaca que la acción Litúrgica no es simplemente un grupo de ceremonias y ritos, sino que es una “celebración festiva” de la Iglesia donde expresa su fe. Esta celebración es más especial si se acompaña de canto, y en ella, el silencio tiene un papel muy importante como veremos más adelante.

En la Instrucción papal de 1958 (Instrucción *Musicam Sacram*) se establecían tres tipos de celebraciones litúrgicas: la misa cantada, la misa leída y la Misa Solemne. Para Castiñeira la Liturgia solemne es la forma culmen de celebración, sin embargo él prefiere una forma más sencilla de la liturgia donde prime la calidad musical frente a la improvisación. En esta instrucción Papal también se fomenta la creación de Coros y Scholas Cantorum en los Seminarios, Catedrales y parroquias, para hacer más célebres las celebraciones e iniciar, instruir y guiar al pueblo en el canto; sin embargo

---

<sup>113</sup> “La música en la Liturgia Renovada”, *Op. Cit.*

<sup>114</sup> *Íbidem.*

<sup>115</sup> *Íbidem.*

Castiñeira denuncia que este punto no es tenido en consideración en numerosas ocasiones, lo que para él es un verdadero error.

Los cambios promulgados desde la Iglesia tras el Concilio tuvieron en un principio una aceptación entusiasta. La gran mayoría tomó de la reforma aquellos puntos que eran más innovadores como el uso de la lengua vulgar o la participación del pueblo, entre otras cosas. Según José Castiñeira estas innovaciones trajeron consigo numerosas consecuencias negativas para la música litúrgica ya que:

“en nombre de ellos se hizo tabla rasa de lo anterior, se destruyeron agrupaciones corales [...], se prescindió de toda la música existente y se llenaron nuestras iglesias de cantos e instrumentos que mal se avenían con el lugar y nada contribuían a la celebración sagrada [...]”<sup>116</sup>.

José López-Calo es aun más drástico y dice que “la mal llamada reforma litúrgica” del Concilio Vaticano II ha sido la causante del declive de la sagrada liturgia<sup>117</sup> y de la introducción de notables abusos en la música que han perturbado la esencia de la misma. Insiste en el hecho de que las “terminantes prescripciones”<sup>118</sup> del Concilio y de los documentos papales no cambiaron la concepción de la música sagrada, sino que las interpretaciones erróneas los mismos se han empleado para justificar las “aberraciones musicales” que hoy profanan las iglesias:

“profanadas con ritmos abyectos, cuando no positivamente profanos, con melodías innobles, con acompañamientos mezquinos, en los que frecuentemente se ignoran y conculcan las más elementales reglas de la armonía, con instrumentos aun los más vulgares, tocados frecuentemente sin el mínimo arte [...]”<sup>119</sup>.

En el documento titulado “Sección de Liturgia” Castiñeira vuelve a insistir en que la inclusión de las lenguas vernáculas es la causante de los problemas en los que está inmersa la música religiosa y que actualmente aún se encuentran sin resolver. Andrés Pardo y Miguel Alonso también comparten la idea de que la introducción de las lenguas vernáculas provocó la aparición de

---

<sup>116</sup> *Íbidem.*

<sup>117</sup> LÓPEZ-CALO, R.P. José, *Op. Cit.*, p.36

<sup>118</sup> LÓPEZ-CALO, R. P. José, *Op. Cit.*, p. 27

<sup>119</sup> LÓPEZ-CALO, R. P. José, *Op. Cit.*, p.26

múltiples problemas “de peculiar importancia y urgencia”<sup>120</sup>. Ambos insisten en que la principal causa de esta situación es la dificultad en la traducción de los textos latinos, ya que no se debe hacer una traducción literal.

Por otra parte, José Castiñeira también denuncia que tras los cambios conciliares han surgido numerosas personas que se dedican a componer música religiosa sin la preparación musical adecuada. Lo que trajo como consecuencia que los templos se llenasen de “musiquillas”<sup>121</sup> u obras de baja calidad y de extrema sencillez, que como dice Castiñeira en su discurso “como si lo sencillo no pudiera ser artístico y lo artístico sencillo”<sup>122</sup>. Miguel Alonso comparte este planteamiento y asevera que no se pueden justificar las “trivialidades del producto” derivadas de la incapacidad de las personas para componer, basándose en que el pueblo sólo canta obras fáciles.

Un tema que preocupaba a los compositores y musicólogos relacionados con la música litúrgica era la incorporación de músicas tradicionales y populares. Según Castiñeira la invasión de ritmos y música americanos e instrumentos en las iglesias “destruyen el verdadero sentido y realidad de la música en la Acción Litúrgica”<sup>123</sup>. Sostiene que la introducción de este tipo de melodías, que él considera “experimentos”, están pensados para la juventud pero éstas melodías no agradan a la totalidad del pueblo, ni cumplen con la función de elevar a Dios en la liturgia<sup>124</sup>. En este sentido, en la lección inaugural del curso 1985-1986 José Castiñeira cita las palabras pronunciadas por Cristóbal Halffter en la Decena de música de Toledo” de 1973, en las que este compositor manifestaba ideas semejantes a las de Castiñeira. Cristóbal Halffter advierte que debido al intento de acercarse al mundo actual algunos religiosos consideran que la vía, era dar al pueblo lo que pensaban que era connatural a ellos, por lo que intentaron imponer formas de cantar que solamente respondían a la moda. Esta fue la causa de que los templos se

---

<sup>120</sup> ALONSO, Miguel. “La creación musical desde el Concilio vaticano II”. *La música en la Iglesia hoy: su problemática. V Decena de la Música en Toledo*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, p. 22.

PARDO, Andrés, “Los nuevos textos litúrgicos en orden a su musicalización”, *Op. Cit.*, p. 164

<sup>121</sup> “Sección de liturgia”, *Op. Cit.*

<sup>122</sup> “La música en la Liturgia Renovada”, *Op. Cit.*

<sup>123</sup> “Sección de liturgia”, *Op. Cit.*

<sup>124</sup> “La música en la liturgia”, *Op. Cit.*

llenases de “canciones del Oeste” o de ritmos de baile y de fiesta, este repertorio se incluía en cierto modo “en nombre de la juventud”, pero que según Cristóbal Halffter eran incomprensibles para la mayoría de la gente, ya que:

“[...] en primer lugar no son los jóvenes los únicos que van a la Iglesia y luego el hecho de que la juventud se distraiga con un determinado género de música, impuesto muchas veces, no quiere decir esto, ni que esa sea la única música que admite ni mucho menos que tengamos que imponérsela por medio de la función Litúrgica”<sup>125</sup>.

En esta misma línea de pensamiento, Carmelo Bernaola va más allá con su descalificación de la introducción de ritmos populares y dice que en el intento de adaptar la música litúrgica al “espíritu del hombre actual”<sup>126</sup>, se han compuesto obras en el estilo de la música pop, de la flamenca, del folk, del *beat*, etc.<sup>127</sup> “con los resultados más catastróficos”<sup>128</sup>.

Ante esta situación, Castiñeira sostiene que los verdaderos compositores se sienten desconcertados<sup>129</sup> y desanimados ante el desamparo en el que viven inmersos. Por otra parte tampoco se sienten motivados a componer debido a la penuria económica en la que viven los templos o los escasos medios disponibles para la ejecución de música religiosa<sup>130</sup>.

José Castiñeira considera que poco a poco se ha ido “enfriando” el fervor inicial con el que se fueron aplicando las reformas y que esta situación lleva a la monotonía y la rutina, “algo muy peligroso para la vida de la Acción sagrada”<sup>131</sup>. Los sacerdotes cada vez descuidan más la función litúrgica, probablemente debido al exceso de trabajo o la falta de tiempo, y confían todo a la inspiración del momento<sup>132</sup>. El mal gusto en la elección de los cantos, la mala ejecución de los mismos es fruto muchas veces de la ignorancia o de la pereza<sup>133</sup>. Castiñeira cree que esta situación está causada por la falta de una

---

<sup>125</sup> “La música en la liturgia renovada”, *Op. Cit.*

<sup>126</sup> BERNAOLA, Carmelo a. “Posibilidades vocales e instrumentales en la música litúrgica”. *Op. Cit.*, p.73

<sup>127</sup> *Ibidem*, pp. 73-74

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 73

<sup>129</sup> “La música en la liturgia renovada”, *Op. Cit.*

<sup>130</sup> “Sección de liturgia”. *Op. Cit.*

<sup>131</sup> “La música en la liturgia renovada”, *Op. Cit.*

<sup>132</sup> “La música en la liturgia renovada”, *Op. Cit.*

<sup>133</sup> “Sección de liturgia”. *Op. Cit.*

apropiada catequesis de preparación ante los nuevos cambios, y sobre todo de la preparación de:

“[...] unos agentes de pastoral Litúrgico-musical que fuesen los promotores y animadores de aquel comienzo feliz [...]”<sup>134</sup>.

También insiste en el problema que afecta a los Seminarios Mayores y Menores (con sus Scholas Cantorum) y a las catedrales, que antes eran decisivos en el engrandecimiento musical pero que en este momento “viven una pobreza total”<sup>135</sup>.

Sin embargo, no todos los aspectos de la reforma señalados por Castiñeira son aspectos negativos, también reconoce el lado positivo de la renovación litúrgica en los siguientes hechos:

- El uso de las lenguas vernáculas facilitan la comprensión de los textos<sup>136</sup>. En este sentido, también el compositor Carmelo Bernaola destaca la importancia de la comprensión del lenguaje, y el hecho de que en la liturgia renovada la palabra debe tener gran importancia por lo que “toda música debe estar subordinada a la palabra”<sup>137</sup>.
- El canto popular está al alcance de todos<sup>138</sup>, aunque Castiñeira afirma que todavía se está lejos de lograr una participación verdaderamente activa del pueblo con el canto religioso<sup>139</sup>, ya que en general no es demasiado aficionado al canto en los actos religiosos<sup>140</sup>, prefiere escuchar a cantar y además su cultura musical no es demasiado elevada<sup>141</sup>. Sin embargo, manifiesta que al pueblo gallego sí le gusta cantar, y eso lo demuestra el hecho de que los cancioneros gallegos están repletos de canciones para todo tipo de celebraciones, por lo que Castiñeira cree el canto del pueblo debe llevarse a los templos ya que “la vida religiosa y la Iglesia no puede constituir una excepción”<sup>142</sup>, y

---

<sup>134</sup> “La música en la liturgia renovada”, *Op. Cit.*

<sup>135</sup> *Ibidem.*

<sup>136</sup> *Ibidem.*

<sup>137</sup> BERNAOLA, Carmelo A., *Op. Cit.*, p.71

<sup>138</sup> “La música en la liturgia renovada”, *Op. Cit.*

<sup>139</sup> “La música en la liturgia”, *Op. Cit.*

<sup>140</sup> “La música en la liturgia renovada”, *Op. Cit.*

<sup>141</sup> “La música en la liturgia”, *Op. Cit.*

<sup>142</sup> “Sección de liturgia”, *Op. Cit.*

denuncia la ausencia de melodías religiosas que tengan en cuenta el alma gallega<sup>143</sup>.

- Otro aspecto positivo de esta reforma es la importancia del silencio como medio para la actividad meditativa o participativa, donde los rezos y devociones particulares han dejado el lugar a la oración comunitaria<sup>144</sup>.

La preocupación de José Castiñeira por aportar soluciones a la situación de la música en la liturgia renovada es compartida por otros compositores y estudiosos de la época. En los escritos “Sección de Liturgia” y “La música en la Liturgia” aporta una serie de ideas que pueden contribuir a la mejora de la situación tras la reforma.

Considera que el hombre actual vive rodeado de música y ésta debe estar presente también en el templo, pero debe ser una música de calidad. Manifiesta la necesidad de tomar en serio la música en la liturgia, por lo que sería preciso realizar una rigurosa selección de cantos y eliminar todos aquellos que no reúnan las condiciones adecuadas. Sería necesario establecer una diferenciación entre la música con temática religiosa de la música verdaderamente litúrgica, para así evitar la introducción de géneros poco adecuados en las celebraciones. Teniendo en cuenta estos aspectos José Castiñeira dice que sería conveniente contar con una comisión competente en esta materia.

Para evitar la intromisión de compositores sin la formación musical adecuada, habría que promover la actividad de las personas “verdaderamente competentes para escribir música” mediante encargos, concursos, etc.<sup>145</sup>. Y también sería útil contar con un técnico de música en los equipos pastorales para prevenir improvisaciones de último momento, y lograr que los cantos de las celebraciones estén preparados con antelación.

Considera que es necesario fomentar la participación y la cultura musical del pueblo. Y en el contexto gallego, señala que aunque al pueblo le gusta cantar en gallego, hay ciertos géneros populares como la *muiñeira*, la jota la pandeirada o los cantos de ciego que tienen su lugar propio “y no es

---

<sup>143</sup> “La música en la liturgia”, *Op. Cit.*

<sup>144</sup> “La música en la liturgia renovada”, *Op. Cit.*

<sup>145</sup> “Sección de liturgia”, *Op. Cit.*

precisamente la Iglesia”<sup>146</sup>, por lo que hay que promover la composición de música religiosa gallega<sup>147</sup>.

Los compositores de la época también opinaron acerca de las posibles soluciones a la situación de la música en la liturgia. Para Miguel Alonso es de urgente necesidad, la actualización de las formas musicales para que tengan en cuenta los imperantes litúrgico-pastorales, a la vez que empleen la calidad de un lenguaje contemporáneo, siempre en relación con “la sana tradición de la música eclesiástica”<sup>148</sup>. Por el contrario el compositor Rogelio Groba y Groba afirma que ya que la música sagrada no ha cambiado su contenido, es decir, tiene la misma esencia, por lo que tampoco debería cambiar la forma<sup>149</sup>.

Cristóbal Halffter considera que los compositores actuales pueden hacer grandes aportaciones a la Iglesia actual, mostrando con su trabajo y su obra musical “lo que es de nuestro tiempo y no está a la moda”<sup>150</sup>. También plantea una serie de medidas que pueden solucionar los problemas que tiene la música litúrgica en España, como elevar el nivel cultural del clero, ofrecer la oportunidad de participar en la composición de música litúrgica a todos los compositores que quieran componer este tipo de música, no desechar ciertas tradiciones musicales, procurar transformar la celebración litúrgica en un acto donde la asamblea eleve su sensibilidad y “no donde se rebaje”, o tener en cuenta que la participación del pueblo es imprescindible en el acto litúrgico, pero no se debe olvidar que una forma de participación es el silencio<sup>151</sup>.

Carmelo Bernaola aporta soluciones más prácticas y declara que quiere una música litúrgica española en la que la asamblea recite los textos de una forma natural, que la música potencie el significado del texto, donde los intervalos tengan un ámbito reducido (no excedan de la 5<sup>o</sup>), predominen las melodías por grados conjuntos, donde las cadencias vengán marcadas por el sentido del texto, y donde se tenga en cuenta las música de la tradición y el folklore más representativos.

---

<sup>146</sup> “Sección de liturgia”, *Op. Cit.*

<sup>147</sup> “La Música en la Liturgia”, *Op. Cit.*

<sup>148</sup> ALONSO, Miguel, *Op. Cit.*, p.22.

<sup>149</sup> GROBA Y GROBA en: LÓPEZ-CALO, *Op. Cit.*, p. 58

<sup>150</sup> HALFFTER, Cristóbal. “Responsabilidad del compositor ante la música litúrgica”, *Op. Cit.*, p.

126

<sup>151</sup> *Íbidem*, p. 129-131

Otras aportaciones interesantes para la mejora de la situación de la música religiosa postconciliar fueron las conclusiones establecidas por todos los participantes en la V Decena de Música en Toledo de 1973, entre las que destaca el rechazo la producción litúrgico-musical que ha surgido los últimos años de “mala calidad estética y técnica”; el estudio del repertorio del pasado que por sus características (de texto y música) pueda contener valores actuales; la elaboración de nuevos textos con un lenguaje actual y que tengan una “funcionalidad litúrgica”; el fomento de la implicación de los verdaderos compositores en la creación de un repertorio de calidad mediante encargos, concursos, etc.; el establecimiento de una colaboración entre la Comisión Episcopal de Liturgia y la Dirección General de Bellas artes, con el fin de promover actividades como las anteriormente citadas (encargos, concursos, etc.); el fomento de la experimentación a través de nuevas creaciones litúrgico-musicales; una adecuada instrucción de los encargados del canto litúrgico; o promoción de la formación musical y artística en los centros de formación eclesiales<sup>152</sup>. Ideas compartidas por José Castiñeira en su totalidad.

Después de haber analizado los aspectos positivos y negativos de la reforma, así como las posibles soluciones a través de los diferentes documentos, José Castiñeira finaliza su discurso sobre “La música en la liturgia renovada”, haciendo un llamamiento a la toma de conciencia de la situación que vive la música en la liturgia renovada, y a la necesidad de buscar soluciones que impliquen que en los templos vuelva a sonar música religiosa de calidad y en la que el pueblo participe de una forma activa.

“Creo que es necesario que se tome conciencia de esta situación, para que en nuestros templos vuelvan a resonar las divinas armonías, que produzcan en los oyentes aquellos sentimientos que S. Agustín alababa de los cánticos de su maestro y amigo S. Ambrosio [...]”<sup>153</sup>.

---

<sup>152</sup> VV.AA. *Op. Cit.* pp. 202-203

<sup>153</sup> “La música en la liturgia renovada”, *Op. Cit.*

### 3.2. La producción musical de José Castiñeira

#### 3.2.1. Obras para coro.

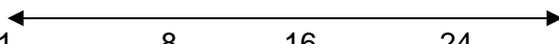
Las obras para coro son el grupo más abundante de la producción musical de José Castiñeira, está formado por numerosas canciones de temática religiosa y partes del ordinario y del propio de la misa. Estas obras están compuestas principalmente para cuatro voces (soprano, contralto, tenor y bajo) y destacan por su sencillez y brevedad.

Las obras para coro solo son las siguientes: *Alégrate María; Bendigamos al señor; Congrega. Padre Divino; Con la hostia Inmaculada; Cristo se sometió; Celestial comida; Dulce Maná; Interleccional; Jesús, el Señor; Canto de Ofertorio; Misa Brevísima; Misa Brevísima II; Noiteboa, Noiteboa; Padre, a tus manos; Pasión según San Juan; Procesión de ofrendas; Recibe padre eterno; Salve Raíña; Salve, Reina de los cielos; Ti que lle deches?; y Vinde anxeliños.* Dentro de este grupo de obras, todas tienen temática religiosa excepto la canción profana *Ti que lle deches?*, donde observamos elementos del folklore gallego.

En el aspecto melódico sobresale su naturalidad. Las estructuras melódicas repetitivas responden a la búsqueda de la simplicidad y de la adaptación a las necesidades específicas del coro. José Castiñeira organiza las frases melódicas mediante dos procedimientos: a través de la repetición de motivos rítmicos o melódicos, o a través de la creación de frases musicales para cada una de las frases literarias. También es habitual la presencia de estructuras responsoriales como ocurre en *Recibe Padre Eterno* donde el solista es respondido por el coro.

Ej. 1. Castiñeira, *Recibe Padre Eterno*:

Estructura:	A (solista)	B(Coro)	A(solista)	B(coro)
Texto:	a	b	a	c
cc.:	1	8	16	24
Tonal: Sol M		I	V-I	I V-I



La armonía empleada es simple, siempre dentro de tonalidades mayores y menores, en las que emplea sobre todo acordes con funciones tonales principales (I-IV-V) con el cometido de diferenciar frases o secciones; y apenas

encontramos modulaciones, en el caso de que se produzcan están realizadas a tonalidades cercanas. Por ejemplo en *Alégrate María*, la tonalidad principal es Re menor y se producen pequeñas modulaciones al relativo mayor y a la tonalidad de la dominante.

Ej. 2. Castiñeira, *Alégrate María*:

Estructura:	A		B					
	a1	a2	b1	b2				
	←—————→							
cc.:	1	8 9	21 22	25	29	34 35	39	
Tonal:	Rem I	V-I#	V-I	V-I	IV-V	V-I	V-I	I - V - I
	Rem		LaM		FaM	LaM	ReM	

Un recurso armónico muy recurrido por José Castiñeira es el empleo de cadencias picardas, tanto en los reposos intermedios como en las cadencias finales. El empleo del acorde de tónica con la tercera alterada ascendientemente, es un recurso que también podemos encontrar en la obra anterior, *Alégrate María* entre los compases ocho y nueve.

Ej. 3, Castiñeira, *Alégrate María*, cc.8-9.

cc. 8 - 9      V      I

En su obra coral la melodía está al servicio de la palabra como es habitual en buena parte de la música religiosa. Por este motivo recurre al cambio de compás en numerosas ocasiones para mantener la rítmica de los versos. Por ejemplo en la obra para coro *Jesús, el Señor*, se puede ver como José Castiñeira alterna el compás de 4/4 y el de 3/4 en función de las necesidades de adaptación de la melodía al texto.

Ej. 4. Castiñeira, *Jesús, el Señor*.

**JESÚS, EL SEÑOR**

J. Castiñeira T I P L E S

JE---SUS, EL SE---ÑOR DES--PUES DE CE-NAR CON SUS DIS-  
 CI-PU---LOS--- LES LA-----VO LOS PIES Y LES DI---JO:  
 COM-PREN---DEIS LO QUE HE HECHO CON VO---SO+-TROS, YO EL SE-  
 ÑOR, EL MA---ES-----TRO. OS HE DADO E--JEM-PLO-  
 PA---RA QUE VO-----SO--TROS HA -GAIS LO MIS---MO.

Este seguimiento del ritmo a la palabra implica que apenas existan pasajes melismáticos. La unión de melodía y ritmo embellecen y subrayan el contenido de texto principalmente de temática religiosa.

Encontramos una reiteración constante de motivos rítmicos y rítmico-melódicos, por ejemplo en *Dulce Maná* se puede observar como se construye la obra a base de la repetición de dos motivos melódico-rítmicos señalados en la partitura en rojo y azul respectivamente.

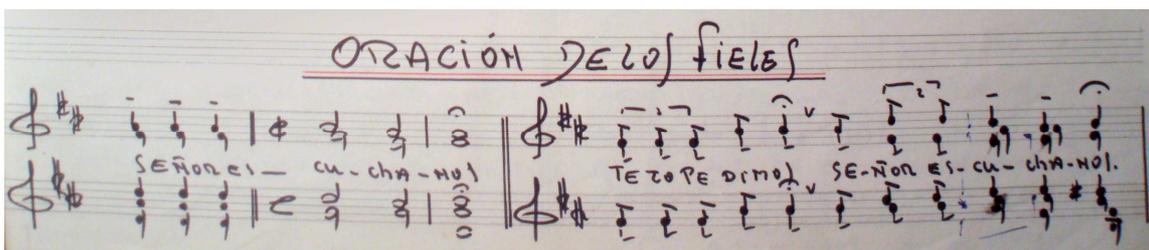
Ej. 5. Castiñeira, *Dulce Maná*, cc.1-8.

Dul-ce, Ma - ná San-ta co- mi - da que al hom-bre das e - ter - na vi - da

cc.1 - 8

La textura homofónica es la más empleada, siendo habitual el uso de grandes pasajes en los que las diferentes voces se mueven de forma paralela a intervalos de terceras y octavas (procedimiento compositivo no muy frecuente en la armonía académica, pero muy común en las prácticas populares), como se puede observar claramente en la *Oración de los fieles*. Son más escasas las ocasiones en las que emplea un cierto contrapunto imitativo, como ocurre en la obra *Alégrate María*

Ej. 6. Castiñeira, “Oración de los fieles” de la Misa Brevisima, cc.1-6.



Ej. 7. Castiñeira, *Alégrate María*, cc.1-9.

La incorporación de las lenguas vernáculas a la música religiosa y a la liturgia fue una de las novedades principales establecidas tras el Concilio Vaticano II, como veremos más adelante. José Castiñeira incluye textos principalmente en castellano, aunque también emplea el gallego en seis ocasiones: *Interleccional*; *Noiteboa, Noiteboa*; *Salve Raíña*; *Ti que lle deches?*; y *Vinde Anxeliños*.

Ej. 8. Castiñeira, *Interleccional*, 1-14.

J. Castiñeira *Interleccional* 2ip I

Coro

a pa-la-bra do se-ñor, e pa-labra que non pa-sa

a pa-labra do se-ñor e pa-labra que nos sal-va - FIN //

ESTROFAS

1ª a pa-labra do se-ñor que ora vimos descottar

2ª a pa-labra que escottamos e pra nosa salvacion

### 3.2.2. Obras para coro y órgano.

Este grupo de obras está constituido por canciones de temática religiosa, salmos, himnos, partes del propio y del ordinario de la misa. Dentro de ellas destacan las obras: *Alabado sea*, *Aledémonos (canto de entrada)*, *Credo a voces graves*, *Himno al P. Fundador de H.H. de A.A. Desamparados*, *Himno del Centenario de H.H. Asilo 1885-1985*, *Misa Dominical a 2 voces y coro*, *Misa festiva para dúas gaitas e voz*, *Misa Galega*, *Misa III*, *Proclama mi alma*, *Propio del Corpus Christi*, *¡Qué alegría!*, *Reina del cielo, alégrate*; y *Señor danos el agua*.

Este grupo de obras comparte las mismas características musicales que las obras para coro solo: melodías sencillas, armonías basadas en acordes con funciones tonales principales, escasas modulaciones, dominio de la palabra sobre la melodía, motivos melódicos y rítmicos repetitivos, textura principalmente homofónica, etc. En tres de ellas utiliza como lengua el idioma gallego.

José Castiñeira tiene un estilo característico a la hora de componer las partes de órgano, y éste se repite en los acompañamientos de todas sus composiciones para coro y órgano, y también en sus obras para coro y orquesta, o en las obras para coro, coro popular y órgano. El órgano tiene una función de mero acompañante y sirve de sostén a las voces. El acompañamiento no tiene una escritura en acordes independientes de la voz ni tampoco contrapuntísticos, sino que se mueve de forma paralela a las voces

reforzando la línea melódica de alguna de ella a la vez que sirve de sostén armónico.

Ej. 9. Castiñeira, *Proclama mi alma*, cc.1-7.

Soprano  
Pro - cla - ma mi al - ma la gran - de - za del Se - ñor Se'a - le - gra mi'es - pi - ri - tu se'a -

Contralto  
Pro - cla - ma mi al - ma la gran - de - za del Se - ñor Se'a - le - gra mi'es - pi - ri - tu se'a -

Tenor  
Pro - cla - ma mi al - ma la gran - de - za del Se - ñor Se'a - le - gra mi'es -

Bajo  
Pro - cla - ma mi al - ma la gran - de - za del Se - ñor

Organo

le - gra mi'es - pi - ri - tu en Dios mi sal - va - dor

le - gra mi'es - pi - ri - tu en Dios mi sal - va - dor Por - que'ha mi -

pi - ri - tu se'a - le - gra mi'es - pi - ri - tu en Dios mi sal - va - dor

en Dios mi sal - va - dor

En ocasiones el órgano añade alguna nota de relleno o adornos, realizando un pequeño contrapunto con las voces del coro. En ninguna partitura se especifican los registros del órgano que se deben emplear en los acompañamientos de cada una de las obras.

En algunas introducciones el órgano tienen un papel de solista, donde interpreta pasajes sencillos, cuya función es la de adelantar algún motivo temático o rítmico o asentar la tonalidad.

### **3.2.3. Obras para coro y orquesta.**

Dentro del legado musical de José Castiñeira sólo encontramos dos obras para coro y orquesta de las que podemos afirmar que son originales del compositor ya que aparecen firmadas por él. Estas obras son los villancicos de Navidad *Replicade anxeliños* y *Vamos Pastorciños* cuyos textos están en gallego. El resto de la producción musical para coro y orquesta son arreglos de obras de otros compositores, y constituyen un corpus musical muy numeroso. Sólo sabemos con precisión la fecha de composición de *Vamos Pastorciños*, compuesta en 1974, época en la que José Castiñeira era rector del Seminario y dirigía toda la actividad musical del mismo a través de la Schola Cantorum y de la Orquesta del Seminario. En este sentido podríamos afirmar que la totalidad de las obras para coro y orquesta, tanto originales como versiones, fueron compuestas en las décadas de los sesenta y setenta.

Las plantillas orquestales empleadas por José Castiñeira suelen variar de una obra a otra, ya que dependían de los instrumentos disponibles en cada momento. En pocas ocasiones están especificados los instrumentos en la partitura, como ocurre por ejemplo en *Replicade Anxeliños*, sin embargo, teniendo en cuenta las tesituras, las tonalidades de los instrumentos transpositores y algunas anotaciones del compositor en medio de la partitura podemos aproximar el tipo de plantilla orquestal empleada:

- Viento: Flauta y flautín; Trompeta, clarinete, saxofón soprano o tenor en Si bemol; y saxofón alto o trompa en Mi bemol.
- Cuerda: Violín, viola y violonchelo.
- Instrumento de teclado: Órgano.
- Percusión: Tambor

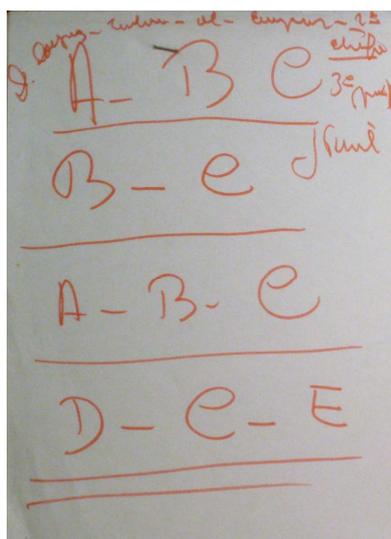
Por otra parte, la masa coral empleada en cada uno de los villancicos también es diferente, mientras que en *Vamos Pastorciños* emplea soprano,

contralto y bajo, en *Replicade anxeliños* está constituida por tiples (I y II) o contralto (en el caso de la versión para orquesta), tenores (I y II) y bajo (I y II).

De la obra *Vamos Pastorciños* sólo se conserva la partitura orquestal pero está incompleta, encontramos instrumentos donde la línea melódica está sin terminar de escribir y no incluye la letra de la canción, ésta sólo la podemos conocer a través de una particella que contiene la voz de contralto. En el caso de *Replicade anxeliños* se conservan diferentes versiones de la obra una para orquesta y coro, otra para coro sólo y también tres partes con acompañamientos distintos para órgano (una de las cuales se corresponde con la versión orquestal).

A continuación analizaremos las características del villancico *Replicade anxeliños* como representativo del estilo compositivo de José Castiñeira en este grupo de obras para coro y orquesta. El texto religioso de esta obra fue escrito por el también sacerdote Jaime Delgado Gómez. La obra está en la tonalidad de Sol Mayor, en la que permanece en todo momento empleando las funciones tonales principales. En la partitura orquestal se conserva una nota de José Castiñeira en la que indica la estructura de la obra, que sería la siguiente: A - B - C - B - C - A - B - C - D - C - E

Ej. 10. *Replicade anxeliños*, anotación de José Castiñeira Pardo.



La orquesta desempeña un papel funcional y colorista. En las secciones A (cc.1-5) y D (cc.32-37) se concede a la orquesta un particular relieve; mientras que en las secciones B (cc.6-17) y C (cc. 18-32) la orquesta pasa a

un segundo plano y el coro es el protagonista. La sección E (cc.38-42) funciona como una pequeña coda en la que intervienen todos los instrumentos de la orquesta y el coro (aunque no se conserva la letra de esta parte). El tratamiento del coro se asemeja al empleado en el resto de sus composiciones líneas melódicas sencillas, textura homofónica, etc.

La Sección A podemos considerarla como una introducción instrumental, las flautas y los instrumentos de viento en Sib interpretan una frase melódica de dos compases, cuyo motivo principal se va repitiendo en cada pulso descendiendo una segunda como se puede ver en el ejemplo.

Ej. 11. Castiñeira, *Replicade anxeleños*, cc.1-3. Motivo de A.



Este tipo de motivo melódico-rítmico es característico de las introducciones de gaita de algunos bailes y canciones tradicionales gallegos. El órgano dobla la voz de las flautas y realiza largo un pedal de tónica en el bajo.

En las secciones B y C incorpora el coro. Es importante señalar que en la versión conservada para coro solo destaca la indicación de tempo de alborada, por lo que se podría aplicar también a la partitura de orquesta. Según el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* una alborada es una “tocata instrumental” o “tonada vocal” que se suele interpretar al amanecer como ronda en honor de un santo, persona o como celebración de la llegada de un nuevo día<sup>154</sup>. En Galicia se refiere a una tipología de composición principalmente instrumental (la gaita de fuelle y el tambor son muy comunes en este tipo de obras) que probablemente procede de “algún canto al sol o a la aurora” y que se interpreta para proclamar o animar las fiestas<sup>155</sup>. En el caso que estamos analizando está compuesta para coro pero presenta las características musicales propias de la alborada. Musicalmente se caracteriza por su simplicidad y libertad rítmica, el empleo de ritmos binarios (2/4 o 6/8) y por tener una forma binaria (A - B) cuyas partes son contrastantes. Las

<sup>154</sup> REY GARCÍA, Emilio. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores, tomo 1p. 211

<sup>155</sup> REY GARCÍA, Emilio. *Op. Cit.*, p.212

alboradas pueden tener una pequeña introducción (de dos o cuatro compases) que prepara la entrada del tema, rítmica y armónicamente<sup>156</sup>.

El contraste característico entre las dos partes de la alborada se puede apreciar entre las secciones B y C, en este caso el contraste aplicado es melódico, como podemos ver a continuación:

Ej. 12. Castiñeira, *Replicade anxeñños (versión para coro)*, cc. 6-9

Soprano 1  
Co vo-so can-to de gro- ria vin-de a-xi-ña an-xe- li- ños

Soprano 2

Tenor

Baritone

cc. 6 - 9  
La- la- la- la la- la la-la-la la- la-la- la la- la- la-la-la

Ej. 13. Castiñeira, *Replicade anxeñños (versión para coro)*, cc. 18-21.

Soprano 1

Soprano 2

Tenor

Bass

cc.18-21  
La-la-la la-la-la la-la-la la-la-la la-la-la la-la-la la- la-la

En la sección B las sopranos primeras interpretan la melodía principal, que se mueve de forma oblicua respecto al resto de las voces que la acompañan. Esta melodía de dos compases asciende y desciende mientras que el resto de las voces mantienen una línea horizontal construida sobre los acordes de tónica y dominante.

<sup>156</sup> REY GARCÍA, Emilio. *Op. Cit.*, p.212

Ej. 14. Castiñeira, *Replicade anxeliños*, cc. 6-9

La orquesta tiene una función de relleno, los instrumentos de viento dialogan entre si mientras que el órgano va doblando la melodía principal mediante octavas y terceras paralelas, y el violonchelo realiza un bajo ostinato.

La sección C es contrastante respecto a la anterior. Las sopranos y contraltos interpretan la nueva melodía en un movimiento paralelo de terceras, la frase melódica tiene cuatro compases y la célula melódica principal va realizando un descenso de segunda en cada compás. Esta estructura se repite dos veces. El tenor y el bajo realizan un acompañamiento que coincide rítmicamente con la de la melodía, y se basa en las notas de los acordes de I, IV y V de Sol Mayor.

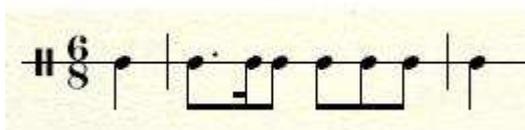
Las flautas presentan una variación del motivo principal de la sección A. En el segundo tiempo del compás el viento, junto al violín y la viola, realizan la misma melodía que las sopranos y las contraltos. El violonchelo realiza un bajo ostinato, con el siguiente esquema armónico: IV – I 6/4 – V – I. En cuanto al acompañamiento del órgano, en el registro agudo realiza la misma melodía que las flautas, mientras que el registro grave la misma base armónica que los violonchelos (IV – I 6/4 – V – I).

En la sección D el coro no interviene y toma protagonismo la orquesta. El viento interpreta los motivos melódicos de B, y la cuerda realiza pequeños motivos que contestan al viento. El órgano interpreta la misma melodía que las

flautas, mientras que el registro grave dobla la melodía a distancia de 3ª o de 8ª.

En la sección E, que podríamos considerar como una coda, los instrumentos de viento (flauta y flautín; Trompeta, clarinete, saxo soprano o tenor en Si bemol) interpretan junto al violonchelo y el órgano, un motivo melódico basado en el siguiente motivo rítmico que recuerda a la muiñeira.

Ej. 15. Castiñeira, *Replicade anxeliños*, cc.37-39.



El clarinete en La y violín y la viola realizan un acompañamiento basado en un ritmo de negras.

### 3.2.4. Obras para coro, coro popular y órgano.

Dentro de su producción musical las obras para coro, coro popular y órgano representan un conjunto de suma importancia, se incluye obras como el *Credo gregoriano III*, *Oh Redemptor*; *Propio de Viernes Santo* y *Santo - Santo - Santo* y diferentes misas, entre las que encontramos la *Misa coral breve y fácil*, *Misa Crismal*, *Misa en Galego. Breve e fácil*; *Misa Festiva a coro de voces mixtas* y *C. popular. Con acompañamiento de órgano* se corresponde con la denominada Misa I); *Misa Pascual a 5 v.m.* y *Coro Popular*; y la *Misa Solemne 5 y 6 v.m Coro Popular* y *Órgano*.

En ellas se puede observar cómo José Castiñeira sigue los principios establecidos en el Concilio Vaticano II sobre la presencia de la música en la Liturgia, fomentando la participación del pueblo en el canto tal y como se indica en el artículo catorce de la Instrucción *Musiam Sacram*:

“Nada más festivo y más grato en las celebraciones sagradas que una asamblea que, toda entera, expresa su fe y su piedad con el canto. Por consiguiente, la participación activa de todo el pueblo [...]”<sup>157</sup>.

<sup>157</sup> BOOL, Año XCIV, 15 de marzo de 1967, nº 3, p.108.

O en artículo 121 del *Sacrosanctum concilium*:

“Compongan melodías que presentes las características de verdadera Música Sacra y que no sólo puedan ser cantadas por las “scholae cantorum” mayores, sino que también estén al alcance de coros más modestos y fomente la activa participación de toda la asamblea de los fieles”<sup>158</sup>.

José Castiñeira incluye en este grupo de composiciones cantos pensados para ser interpretados por el pueblo que acude a una ceremonia litúrgica en la que participa activa y colectivamente. En las partituras se indica en todo momento las partes en las que interviene el coro y en las que canta el pueblo, aunque en algunas ocasiones el coro popular es reforzado por el resto del coro (como por ejemplo en los compases tres y del cincuenta y dos al cincuenta y tres de la *Misa Festiva*).

Dependiendo de la obra, el coro popular tiene un papel más o menos destacado, por ejemplo en las obras *Misa Coral Breve y Fácil*, *Credo Gregoriano III*, *Misa Solemne* y en la *Misa Pascual* el pueblo participa en todas las partes de la obra, sin embargo en la *Misa Festiva* José Castiñeira sólo lo emplea en el Gloria. Las intervenciones del coro se caracterizan por su sencillez, la claridad melódica, el ámbito melódico reducido (que no excede del intervalo de quinta, aunque con algunas excepciones como por ejemplo los compases treinta y tres, y treinta y seis de la *Misa Festiva*, o los compases cinco y seis de la *Misa Coral Breve y Fácil*), y por el empleo de una armonía simple.

Dentro de este grupo de obras hay que destacar la inclusión de un coro de voces blancas en la *Misa Festiva* (compuesta en 1978 época en la que dirigía la Schola Cantorum del Seminario de Lugo). José Castiñeira introduce el coro de niños en el Gloria (compás treinta al cuarenta y uno), lo divide en tres voces que se mueven de forma paralela formando acordes por terceras. Estas intervenciones son contestadas por el pueblo y al final de esta sección también se une el resto de la Schola.

Como vimos hasta el momento José Castiñeira emplea principalmente el castellano y el gallego en este grupo de composiciones. Sin embargo, un caso

---

<sup>158</sup> *Concilio Vaticano II. Constituciones .Decretos. Declaraciones.* Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid: La Editorial Católica S.A., 1965, p. 202.

especial dentro de este grupo lo constituye la *Misa Coral Breve y Fácil* ya que se encuentra escrita en latín e incorpora un coro popular, siguiendo lo establecido en el artículo cincuenta y cuatro del *Sacrosanctum concilium* donde se aconseja que:

“[...] se procure que los fieles lleguen también a recitar o cantar juntos, en latín, las partes del “ordinario” de la Misa que les corresponden”<sup>159</sup>.

La unión de texto y melodía expresan los sentimientos de la fe del pueblo reunido para la celebración.

Siguiendo los dictámenes del *Sacrosanctum concilium* en todas estas composiciones, José Castiñeira, emplea el órgano como instrumento de acompañamiento, pues en el artículo 62 se destaca el hecho de que su sonido:

“[...] Téngase en gran estima en la Iglesia el órgano de tubos, como instrumento musical tradicional, cuyo sonido puede aportar un esplendor notable a las ceremonias eclesiásticas, y levantar poderosamente las almas hacia Dios y hacia las realidades celestiales”<sup>160</sup>.

Una vez más José Castiñeira introduce un acompañamiento de órgano para resaltar las intervenciones del coro y del coro popular. En este sentido, el órgano refuerza las líneas melódicas de las diferentes voces otorgándoles mayor solemnidad.

### **3.3. La liturgia en gallego: las “misas gallegas”.**

José Castiñeira compuso a lo largo de su vida varias “misas gallegas”, en el Archivo Catedralicio de Lugo se conservan tres: *Misa en Galego*, *Misa galega* y la *Misa Festiva para dúas gaitas e voz*<sup>161</sup>. Como se indica en el *Sacrosanctum concilium* y en el artículo sesenta y uno de la instrucción *Musicam Sacram* que establece:

“La adaptación de la música sagrada en las regiones que posean una tradición musical propia [...] se trata, en efecto, de asociar el sentido de las realidades

---

<sup>159</sup> Concilio Vaticano II. *Constituciones. Decretos. Declaraciones. Op. Cit.*, p. 175.

<sup>160</sup> BOOL, Año XCIV, 15 de marzo de 1967, nº 3, p.118.

<sup>161</sup> Juan Bautista Varela de Vega habla de la existencia de cuatro misas gallegas tanto en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* como en *Cinco séculos de música na Catedral de Lugo*.

sagradas con el espíritu, las tradiciones y la expresión simbólica de cada uno de estos pueblos. Los que se consagren a este trabajo deben conocer suficientemente tanto la liturgia y la tradición musical de la Iglesia como la lengua, el canto popular y la expresión simbólica del pueblo para el cual trabajan”<sup>162</sup>.

Como se puede observar en toda la producción musical de José Castiñeira, emplea una de las principales novedades postconciliares, la introducción de las lenguas vernáculas en los textos musicalizados, siguiendo lo establecido en el *Sacrosanctum concilium* :

“Artículo nº 36: [...] el uso de la lengua vulgar es muy útil para el pueblo en no pocas ocasiones, tanto en la misa como en la administración de los sacramentos y en otras partes de la liturgia se le podrá dar mayor cabida, ante todo en las lecturas y moniciones, en algunas oraciones y cantos conforme a las normas que acerca de esta materia se establecen para cada caso en los capítulos siguientes”<sup>163</sup>.

“Artículo nº 54: En las misas celebradas con asistencia del pueblo puede darse el lugar debido a la lengua vernácula, principalmente en las lecturas y en la “oración común”, y, según las circunstancias del lugar, también en las partes que corresponden al pueblo, a tenor de la norma del art. 36 de esta constitución [...]”<sup>164</sup>.

En lo referido a la liturgia en gallego hay que destacar la celebración del Concilio Pastoral de Galicia de 1976 donde se establecieron una serie de principios sobre renovación de la liturgia en Galicia. Consideraban que el bilingüismo es una realidad pero que la celebración de misas en gallego no estaba aun demasiado extendida. En este sentido el Concilio estaba dividido en dos grupos que esgrimían argumentos a favor y en contra de la celebración de la Misa en Gallego.

---

<sup>162</sup> BOOL, Año XCIV, 15 de marzo de 1967, nº 3, pp.117-118.

<sup>163</sup> *Concilio Vaticano II. Constituciones. Decretos. Declaraciones. Íbidem.*, p. 167.

<sup>164</sup> *Concilio Vaticano II. Constituciones. Decretos. Declaraciones. Íbidem.*, p. 175.

Argumentos a favor:

“es la lengua del pueblo; es una expresión más espontánea; más comprometida con los problemas del pueblo; se encuentra uno más a gusto, aunque no se entienda todo; a alguno lo reconcilió con la liturgia...”<sup>165</sup>.

Argumentos en contra:

“todos entienden el castellano y mejor que el gallego, sobre todo cierto gallego que se usa en la liturgia; hay falta de preparación y muchos prejuicios...”<sup>166</sup>.

A pesar de haber dos posiciones opuestas, llegaron a la conclusión de que era necesario contar con una disposición positiva por parte de los sacerdotes para poder seguir impulsando la liturgia en gallego:

“El uso de la propia lengua debe servir sobre todo para hacer llegar al pueblo de un modo más profundo y sentido el mensaje que la Iglesia tiene que anunciar y al mismo tiempo permitir una más espontánea y sentida manifestación y proclamación de la propia fe y experiencia religiosa”<sup>167</sup>.

Por otra parte, el Concilio Pastoral de Galicia hace un llamamiento a todos los cristianos, obispos, sacerdotes y laicos para que participen en la promoción de la lengua gallega, así como a las escuelas y Seminarios ya que ellos son muy importantes para el impulso de la enseñanza de la lengua y de la cultura gallega<sup>168</sup>.

El Concilio pretendía que a partir de ese momento se iniciase una nueva etapa en la liturgia en gallego, por lo que proponen la creación de una Comisión de Liturgia en Gallego que confeccione los materiales necesarios para su empleo en la liturgia y en todo tipo de actividades religiosas<sup>169</sup>. Sin embargo, destacan que la liturgia en gallego no se consigue a base de traducir simplemente las fórmulas latinas, puesto que es “todo un universo cultural ajeno lo que es necesario traducir al nuestro”<sup>170</sup>, para ello es imprescindible reestructurar la Comisión de la Liturgia en Gallego, incluyendo a especialistas

---

<sup>165</sup> BOOL, 1977, Anexo: Concilio Pastoral de Galicia. Serie de proposiciones 3, “La Liturgia Renovada en la Pastoral de la Iglesia”, Santiago de Compostela 1976. pp. 109-110.

<sup>166</sup> *Íbidem*, p. 110.

<sup>167</sup> *Íbidem*, p. 110.

<sup>168</sup> *Íbidem*, p. 110.

<sup>169</sup> *Íbidem*, p. 114

<sup>170</sup> *Íbidem*, p. 116.

como “liturgistas, escrituristas, músicos, antropólogos, etc.”<sup>171</sup>. La lengua litúrgica debe ser sencilla, no alejada del habla coloquial pero debe presentar una “cierta dignidad literaria”<sup>172</sup>.

La *Misa Festiva para dúas gaitas e voz*, la *Misa en galego breve y fácil* y la *Misa Galega*, constituyen un ejemplo de la inclusión del gallego en la liturgia mediante la adaptación de los textos latinos a las lenguas vernáculas. En estas dos últimas composiciones, a diferencia de la *Misa Festiva para dúas gaitas e voz*, José Castiñeira no incluye elementos de la música tradicional gallega, sino que destacan por tener un carácter más solemne. En ambas misas se ven reflejadas todas las características del estilo compositivo de José Castiñeira citadas hasta el momento.

En la *Misa en galego breve y fácil* el pueblo participa en la liturgia de forma diferente a las composiciones anteriormente citadas en el grupo de obras para coro, coro popular y órgano. En esta misa el pueblo interviene de forma activa contestando al sacerdote mediante una serie de fórmulas cantadas. Estas respuestas se caracterizan por la brevedad, el ámbito melódico reducido, el ritmo marcado por el ritmo de la palabra, el estilo silábico y el carácter recitativo de las mismas.

José Castiñeira se acerca a la tradición gallega, sobre todo con su *Misa Festiva para dúas gaitas e voz*, en la que además de incluir características del folklore popular gallego, la gran novedad frente a sus otras composiciones radica en que incluye como instrumento de acompañamiento a la gaita gallega. En los artículos sesenta y dos, y sesenta y tres de la instrucción *Musicam Sacram* se habla de que en el culto divino se pueden admitir otros instrumentos que no sean el órgano de tubos, siempre y cuando se tengan en cuenta “el carácter y las costumbres de cada pueblo”, se cuente con la aprobación de la autoridad eclesiástica y se excluyan aquellos instrumentos que sólo son apropiados para la música profana. En este sentido podíamos considerar a la gaita como un instrumento profano y ligado a lo dionisiaco, sin embargo, como señala Ángel Medina existen diferentes testimonios sobre la presencia de este instrumento en el templo de finales del siglo XIX en las denominadas misas de

---

<sup>171</sup> *Íbidem*, p. 116.

<sup>172</sup> *Íbidem*, p. 116.

gaita<sup>173</sup>, aunque este tipo de misa podría haber existido en el siglo anterior<sup>174</sup>. Este mismo autor señala que la gaita (en numerosas ocasiones ligada al tamboril) era un instrumento empleado como acompañamiento algunos lugares del mundo rural donde no había un órgano o armonio, posibilitando así la celebración de misas dominicales y festivas con canto (fundamento recogido en el *Motu Proprio* de Pío X)<sup>175</sup>.

La misa de gaita es una misa popular en latín con acompañamiento de gaita de fuelle, que sobrevivió al *Motu Proprio* de Pío X y “disposiciones derivadas” y al Concilio Vaticano II<sup>176</sup>. Esta misa era característica del noroeste de la Península<sup>177</sup>, Galicia, Asturias y Cantabria<sup>178</sup>, aunque actualmente sólo se conserva en el Principado de Asturias<sup>179</sup>. Este tipo de celebración surgió de la “hibridación” entre el canto llano (en concreto de la misa gregoriana *De Angelis*)<sup>180</sup> y diversas tradiciones populares. Llegó a nuestros días transmitiéndose principalmente de forma oral<sup>181</sup>.

En el caso de Galicia José Luis Calle en su libro *Aires d’a terra*, incluye la partitura manuscrita de una misa de gaita gallega perteneciente a la colección de D. Perfecto Feijoo, quien conservaba diferentes copias de la obra, una de ellas en notación antigua y sin compases, fechada en 1895. José Luis Calle afirma que esta partitura se corresponde con la versión incompleta de misa de gaita que aparece en el cancionero de Casto Sampedro. En este mismo libro se recoge el testimonio de Santiago Tafall Abad, maestro de capilla de la Catedral de Santiago afirma que esta misa se basaba en el canto llano:

“El Gloria aparece en el códice de Calixto II conservado en el archivo de la Catedral de Santiago, que es del siglo XIII. No obstante, Tafall opina que la misa es anterior a esa datación, porque aparece en las ediciones de canto gregoriano que publican los benedictinos franceses en su paleografía. El credo

---

<sup>173</sup> MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. “La romería en el templo y otras licencias del canto gregoriano en el siglo XX. *Música oral del sur: revista internacional*, nº 8, 2009. pp.11-23.

<sup>174</sup> MEDINA, Ángel. “La *Misa asturiana de gaita*: primera definición”. Avance del libro *La misa asturiana de gaita*. Fundación Valdés Salas, 2011. <http://www.fundacionvaldessa.es> [consultada: 19 de junio de 2012]

<sup>175</sup> MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Op. Cít.*, p. 19.

<sup>176</sup> MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Op. Cít.*, p. 16.

<sup>177</sup> *Íbidem*, p. 16.

<sup>178</sup> MEDINA, Ángel. “La *Misa asturiana de gaita*: primera definición”. *Op. Cít.*,

<sup>179</sup> *Íbidem*, p. 16

<sup>180</sup> *Íbidem*, p. 16-19.

<sup>181</sup> *Íbidem*, p. 18.

puede ser de origen español, también muy antiguo. Se puede encontrar en el “Misal y breviario del organista” publicado por Iñiguez, organista de Sevilla, bajo el título de “*Credo de Monja*”. El resto de la misa es la llamada de ángeles, si bien el Agnus aparece, en los libros benedictinos antes citados, como perteneciente a la misa de la Virgen”<sup>182</sup>.

Tafall afirma que la versión conservada por Perfecto Feijoo se interpreta en todas las parroquias rurales de Galicia, pero que está llena de variaciones y adornos derivados de la interpretación a lo largo de los años, sin embargo considera que el fondo es “fiel al original”<sup>183</sup>.

También se sabe que se interpretaron misas con gaita en la Catedral de Tui, tal y como afirman Joam Trillo y Carlos Villanueva en *La música en la Catedral de Tui*<sup>184</sup>.

Sin embargo, la *Misa Festiva para dúas gaitas e voz* compuesta por Castiñeira, aunque incluye este instrumento, no se trata de una misa de gaita sino de una misa con gaita, puesto que existen una serie de características que la diferencian de la denominada misa de gaita:

- Está escrita en gallego, no en latín.
- No se basa en el canto llano, sino que se trata de una melodía de nueva creación, influenciada por la música tradicional gallega.
- Está escrita para dos gaitas y un coro a 4 voces.

La *Misa Festiva para dúas gaitas e voz* como indica el título de la misma fue compuesta para coro y dos gaitas en mayo de 1980. No se especifican el tipo de voces a emplear pero por la tesitura de cada una de ellas y la clave, se corresponderían con la de soprano, tenor y bajo. Está constituida por las partes del ordinario de la misa, es decir, Señor ten piedad, Gloria, Santo, y Cordero de Dios.

---

<sup>182</sup> CALLE, José Luis. *Aires d'a terra. La poesía musical de Galicia*. Madrid: Edición del autor, 1993, p. 276.

<sup>183</sup> *Ibidem*.

<sup>184</sup> TRILLO, J. y VILLANUEVA, Carlos. *La música en la Catedral de Tui*. La Coruña: Diputación de La Coruña, 1987, 555p.



Ej. 17. Castiñeira, *Misa Festiva para dúas gaitas e voz*, “Señor ten piedade”, cc.1-3.



A partir del cuarto compás, la misma melodía es reforzada por el tenor y el bajo, este último canta la misma melodía transportándola una tercera.

En el compás octavo y basándose en una escala dórica aparece la parte B, donde se presenta una melodía de tres compases que se repiten dos veces exactamente en la gaita y en la soprano, desarrollándose en un ámbito melódico de cuarta. A partir del compás once se incorpora el resto del coro, la voz de soprano se desdobra y realiza una segunda voz basada en el motivo de la sección “A”, al igual que sucede en la voz del tenor y del bajo.

Ej. 18. Castiñeira, *Misa Festiva para dúas gaitas e voz*, “Señor ten piedade”, cc.8-10.

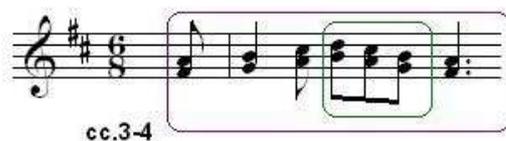


En el compás trece reaparece A con pequeñas modificaciones. En el compás dieciséis se doblan las voces de soprano para realizar la misma melodía transportándola una tercera. En este mismo compás la voz del tenor ejecuta una escala descendente desde el re hasta concluir en la dominante (la), mientras que el bajo realiza un diseño melódico descendente con saltos de



que aparecerá a lo largo del Gloria con diferentes variaciones ascendente, descendentes o siguiendo un movimiento horizontal, otorgándole mayor unidad.

Ej. 21. Castiñeira, *Misa Festiva para dúas gaitas e voz*, “Gloria”, cc.3-4.



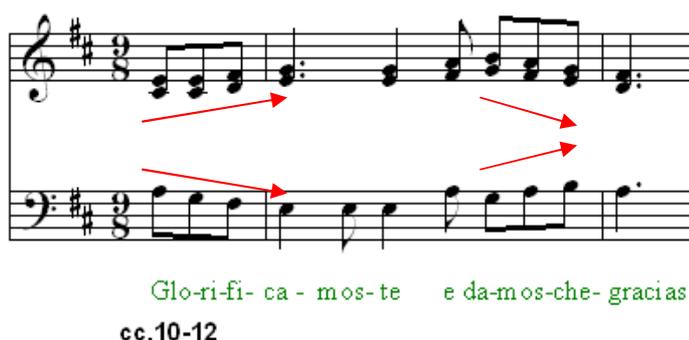
Al finalizar el compás once se presenta un motivo melódico-rítmico que recuerda a la célula melódica presentada en el compás tres, pero en este caso se presenta de forma ascendente y descendente.

Ej. 22. Castiñeira, *Misa Festiva para dúas gaitas e voz*, “Gloria”, cc.10-12.



Después de cuatro compases en silencio vuelven a entrar el tenor imitando a la segunda gaita y el bajo realizando una melodía en movimiento contrario.

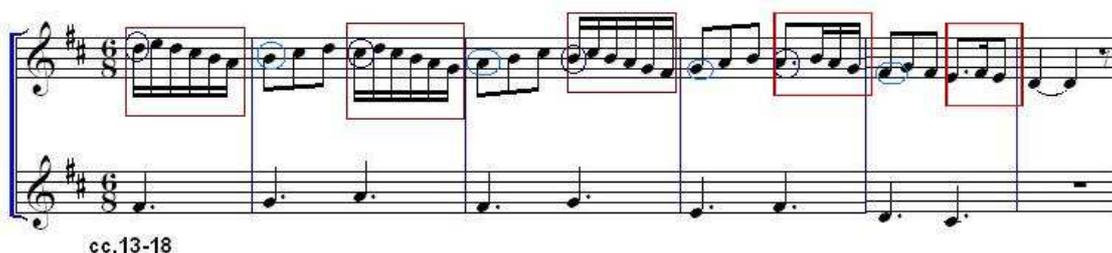
Ej. 23. Castiñeira, *Misa Festiva para dúas gaitas e voz*, “Gloria”, cc.10-12.



A partir del compás trece y comenzando en anacrusa se sucede una cadenza interpretada por las dos gaitas, una de ellas ejecuta un diseño melódico por grados conjuntos en semicorcheas y corcheas que recuerda mucho a la alborada del compositor Pascual Veiga. Se acompaña por la otra gaita que ejecuta una melodía a la tercera de la nota con la que comienza cada

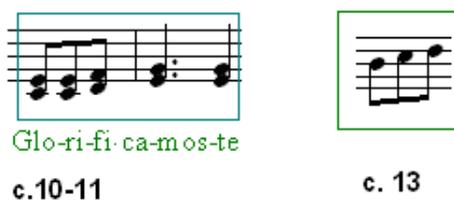
parte del compás y en un valor largo, en negra con puntillo. Termina la cadenza en la tónica Re interpretada por las dos gaitas al unísono. Como dije anteriormente es en este pasaje donde más se deja ver la influencia de la alborada con el uso de un motivo melódico-rítmico de semicorcheas ascendentes y descendentes por grados conjuntos, José Castiñeira recurrirá a este esquema en el “Santo, Santo”. Este motivo se va transformando y simplificando en los compases 16 y 18, pero mantiene la línea ascendente y descendente.

Ej. 24. Castiñeira, *Misa Festiva para dúas gaitas e voz*, “Gloria”, cc.13-18.



En estos compases también podemos observar la célula de tres corcheas presentada en los compases 10 y 12. En este caso presenta una pequeña variación en el motivo ascendente.

Ej. 25. Castiñeira, *Misa Festiva para dúas gaitas e voz*, “Gloria”, cc.10-11 y c.13.



La sección B comienza en el compás 19 con las dos gaitas interpretando la misma melodía a distancia de tercera y con una imitación exacta de la soprano hasta el compás 23. En este mismo compás entran de nuevo todas las voces junto a las gaitas, este pasaje está compuesto basándose en la célula melódico-rítmica de tres corcheas del inicio.

Ej. 26. Castiñeira, *Misa Festiva para dúas gaitas e voz*, “Gloria”, cc.23-25

cc.23-25 No-so se- ñor xe-su-cris- to tu u-ni- xé-ni-to Fi-llo do pai

Se sucede a continuación un solo de gaita en Re menor en el que las dos gaitas comienzan al unísono para continuar realizando dos diseños melódicos diferentes, basados una vez más en la célula de tres corcheas, para concluir de nuevo al unísono en la tónica re.

Comienza la sección C en el compás 37 volviendo a la tonalidad de Re Mayor. Comienza en compás de 6/8, cambia en el compás 57 a 9/8 para volver en el 58 de nuevo al 6/8. Esta sección se caracteriza por desarrollar los elementos motivicos de la sección A siguiendo los procedimientos empleados hasta el momento. Por ejemplo, en el compás 49 incorpora el elemento melódico de la cadenza del compás 13, aunque ligeramente variado con la introducción de un pequeño reposo sobre la corchea inicial de la segunda parte de cada compás y realizando una línea melódica en progresión ascendente. Esta sección es acompañada por el tenor y bajo que realizan los dos la misma melodía.

Ej. 27. Castiñeira, *Misa Festiva para dúas gaitas e voz*, "Gloria", cc.49-53.

cc.49-53



que realizan las dos gaitas durante los ocho primeros compases. La gaita principal interpreta una melodía que comienza con una nota de la escala descendente de re hasta el fa sostenido, en la primera parte de cada compás, como se puede observar en el siguiente ejemplo.

Ej. 30. Castiñeira, *Misa Festiva para dúas gaitas e voz*, “Santo, Santo”, cc.1-4.

Ej. 31, P. Veiga, *Alborada*, cc. 9-11

Mientras la segunda gaita acompaña con una sencilla melodía en negras y dos corcheas con una progresión descendente en los cuatro primeros compases.

A partir del compás 9 empieza la sección B con la entrada del coro, comenzando el “Santo” propiamente dicho. Durante los cuatro primeros compases el coro imita la melodía de las dos gaitas cogiendo indistintamente sonidos de las otras dos voces. Concluye este fragmento con una cadencia rota que nos lleva a la repetición de “b1”, que melódicamente es similar a la primera, pero en él varían los motivos melódico-rítmicos.

Ej. 32. Castiñeira, *Misa Festiva para dúas gaitas e voz*, “Santo, Santo”,  
cc.9-13.

San - to, san - to, san - toes ti, se - ñor

cc.9-13

Ej. 33. Castiñeira, *Misa Festiva para dúas gaitas e voz*, “Santo, Santo”,  
cc.17-21.

en - ches o ce - o e máis a te - rra ca túa glo - ria

cc.17-21

A partir del compás 22 se inicia una reexposición de la frase A en la segunda gaita, mientras que el coro ejecuta la misma melodía que la primera gaita. La célula melódica del segundo tiempo del compás formado por una tercera ascendente, ahora cambia el sentido y es descendente.

Ej. 34. Castiñeira, *Misa Festiva para dúas gaitas e voz*, “Santo, Santo”,  
cc.22-25.

cc.22-25 Ho - san - na, Ho - san - na, Ho - san - na, no ce - o



Compuesta en Re menor comienza en los cuatro primeros compases con el motivo de “a”, que constituye una variación del motivo principal del “Señor ten piedad”, tal y como se puede observar en los siguientes fragmentos:

Ej. 38. Castiñeira, *Misa Festiva para dúas gaitas e voz*, “Señor ten piedad”, cc.1-4.



Ej. 39. Castiñeira, *Misa Festiva para dúas gaitas e voz*, “Año de Deus”, cc.17-21.



En el compás 11 comienza la frase “a” en la que el coro realiza el mismo motivo que la gaita en los compases iniciales con una variación al inicio y al final de la frase.

Ej. 40. Castiñeira, *Misa Festiva para dúas gaitas e voz*, “Año de Deus”, cc.10-14.



#### 4. CONCLUSIONES.

José Castiñeira Pardo, fue el último prefecto de música de la S.I.C.B. de Lugo, y desarrolló a lo largo de su vida una importante actividad musical muy ligada a esta ciudad.

Realizó estudios musicales en Roma, en el Pontificio Instituto de Música Sagrada, donde se formó con destacados compositores y músicos como Higinio Anglés, Padre Prieto, Eugenio Cardine o Lorenzo Perosi, como otras tantas generaciones de compositores españoles, que se formaron en Roma y que posteriormente impulsaron una importante actividad musical en España. Allí se instruye musicalmente bajo los postulados del Motu Proprio de Pío X, donde el canto gregoriano era reconocido como el propio de la liturgia romana y, junto a él, la polifonía clásica como modelo de toda música sagrada. Pese a esta formación inicial, afirmamos que la actividad musical documentada hasta el momento de José Castiñeira es reflejo del contexto de transformación surgido tras la reforma litúrgica del Concilio Vaticano II, y que se manifiesta a través de todo el trabajo realizado en los diferentes ámbitos que abarcó: maestro, director de orquesta y de agrupaciones corales, teórico y compositor.

Como maestro José Castiñeira creó diferentes espacios destinados a la formación musical de muchos jóvenes. Continuó con la labor iniciada años atrás en la Schola Cantorum, revitalizándola para lograr que sus miembros desempeñaran un servicio adecuado para el desarrollo de las acciones litúrgicas de la Catedral. Paralelamente a esta actividad, lleva a cabo en el Seminario una importante labor pedagógica, a través de la enseñanza y de la práctica musical creando para ello una orquesta y una estudiantina. Dirige diferentes formaciones corales en la ciudad así como la Escuela de Canto de la Excm. Diputación Provincial. Estas escuelas de música fueron cuna de reconocidos músicos y musicólogos tales como Carlos Villanueva Abelairas, Nemesio Gutiérrez González, Fernando Gómez Jácome o Xosé Lois Foxo.

Preocupado por la instrucción de personas más competentes musicalmente crea diferentes agrupaciones corales en Lugo como el Coro del Instituto Masculino, la Coral Polifónica del Círculo de las Artes, la Polifónica Lucense, el Coro de niños del hogar-escuela de la Diputación de Lugo, el Coro de la Asociación de Padres de Alumnos del Colegio “Divina Pastora” y el

Orfeón Lucense. Con ellos llevó a cabo una importante y próspera actividad coral en la ciudad, recuperando la tradición coral iniciada en el siglo XIX por Juan Montes Capón. Creó un extraordinario ambiente musical en Lugo, dejando una huella muy profunda en la ciudad, y realizó una importante actividad concertística principalmente por toda la geografía gallega, lo que muestra la fama e importancia que tenían sus coros.

Como compositor en su producción musical se contempla el acatamiento de los principios promulgados en la reforma conciliar, observándose su preocupación por la correcta aplicación de los postulados más novedosos tales como la incorporación de las lenguas vernáculas, la introducción de elementos de la música popular y la participación de la asamblea. José Castiñeira se preocupó de que en algunas de sus composiciones, la participación del pueblo fuese “plena, consciente y activa” (*Misa Coral Breve y Fácil, Misa Galega Breve e fácil, Misa Pascual, etc.*), ya que según el Concilio el pueblo debe desempeñar una función dentro de la acción litúrgica con el objetivo de que todos los participantes en las celebraciones sagradas expresen su unión en la fe.

Como consecuencia de la aplicación de las premisas conciliares y con la finalidad de que sus obras se adaptasen a las posibilidades musicales de sus coros y de la asamblea, su estilo compositivo es sencillo. Cabe destacar dentro de los elementos que conforman su estilo el empleo de melodías sobrias y depuradas basadas en el diatonismo, estructuras melódicas repetitivas, repetición de motivos melódico-rítmicos, la subordinación de la melodía al texto, el uso de escasas modulaciones (en caso de producirse se realizan a tonalidades cercanas), la utilización en alguna ocasión de un cierto contrapunto, o la preponderancia de texturas homofónicas.

Siguiendo los principios conciliares en algunas de sus composiciones acompaña el canto con instrumentos musicales. Emplea el órgano como instrumento acompañante para darle brillantez y solemnidad a sus obras, y como base armónica para sostener las voces, relegándolo generalmente a un segundo plano para procurar que su sonido no dificultase la comprensión del texto. Por otra parte, los principios conciliares también recomendaban la incorporación de otros instrumentos teniendo en cuenta el carácter y las

costumbres de cada pueblo, por lo que José Castiñeira introduce la gaita en su *Misa Festiva para dúas gaitas e voz*, como instrumento representante de la tradición cultural gallega.

Secundando las instrucciones de la reforma y como medio para fomentar la participación del pueblo en la liturgia, y hacerle llegar de una forma más directa el mensaje de la Iglesia, introduce la utilización de las lenguas vernáculas, el castellano y el gallego, en sus composiciones. Se preocupó de que las traducciones de los textos latinos fueran fieles al original, a la vez que tenía en cuenta las características peculiares de la lengua empleada como por ejemplo en la *Misa en galego breve y fácil*, *Misa Galega*, *Misa Festiva para dúas gaitas e voz*, etc. También emplea el latín en las composiciones *Misa III*, *Credo III Gregoriano* y *Misa Coral Breve y Fácil*, siguiendo las mismas instrucciones.

Por otro lado, teniendo en cuenta lo establecido en el *Sacrosanctum Concilium*, en la instrucción *Musicam Sacram* y respondiendo a la llamada que hace el Concilio Pastoral de Galicia hacia el fomento de la lengua gallega y la cultura gallega en la Liturgia, José Castiñeira no sólo incorpora la lengua gallega a sus composiciones, sino que las adapta a la tradición popular gallega introduciendo elementos melódico-rítmicos del folklore gallego e instrumentos populares. En este sentido, destaca su *Misa Festiva para dúas gaitas e voz* en la que la gaita desempeña un papel protagonista, como se refleja en su participación en la pequeña cadenza del “Gloria”. Cabe señalar que esta misa difiere de la denominada “misa de gaita” por su forma, sus características musicales y por la lengua utilizada.

José Castiñeira no sólo contribuyó a la difusión de la música religiosa postconciliar a través de sus composiciones, sino que también siguiendo las instrucciones del Concilio Vaticano II, fomentó la acción pastoral litúrgica desempeñando diferentes cargos en la Comisión Diocesana de Liturgia, la Comisión de Música en la Junta Ejecutiva del Congreso Diocesano Eucarístico Conciliar, la Comisión Diocesana de Música Sagrada y la Comisión de Liturgia, Música y Arte Sacro de Lugo.

Como teórico José Castiñeira fue una persona especialmente interesada en el estudio y conocimiento de la legislación aplicada sobre la liturgia y la

música sacra. Prueba de ello es el tema elegido, para la realización de la tesis doctoral que no llegó a concluir, que versaba sobre la “Documentación y reglamentación Pontificia sobre Música Sacra y Liturgia Solemne desde Pío X hasta Pío XII”. La aplicación de la reforma del Concilio Vaticano II también fue motivo de reflexión para él, en sus escritos “La música en la liturgia renovada”, “Sección de Liturgia” y “La música en la Liturgia”, José Castiñeira dejó patente su preocupación por la correcta aplicación de los principios postconciliares, coincidiendo su línea de pensamiento con algunas ideas expresadas por otros músicos y musicólogos de su época como José López-Calo, Rogelio Groba y Groba, P. Miguel Alonso, Carmelo A. Bernaola, Cristóbal Halffter y P. Andrés Pardo. Estos autores concuerdan con él en destacar que la puesta en práctica de la reforma trajo consigo la injerencia de personas con escasa preparación musical en la creación de música religiosa, la introducción de ritmos y músicas populares que responden a las modas del momento, la creación de música de baja calidad, y la decadencia de las Scholas Cantorum de los Seminarios Mayores y Menores y de las catedrales.

Siempre dentro de los postulados del Concilio Vaticano II José Castiñeira ha dejado un legado que va más allá de su obra musical, como maestro, director de orquesta y de agrupaciones corales, teórico y compositor, se erige como un personaje fundamental dentro del panorama musical lucense del siglo XX y como un gran dinamizador de la vida cultural de su ciudad.

Si el estudio de la vida y obra de José Castiñeira nos sirvió para conocer la aplicación en Lugo de la reforma litúrgico-musical promulgada en el Concilio Vaticano II, consideramos que sería interesante realizar futuras investigaciones que ayuden a comprender la evolución de la música litúrgica en Galicia, y la recepción de los cambios promulgados por el Concilio Vaticano II en la segunda mitad del siglo XX en esta comunidad.

## 5. BIBLIOGRAFÍA.

- ALÉN, María del Pilar. *Historia da Música Galega: cantos, cantigas e cánticos*. Vigo: A Nosa Terra, 1997. 157 p.
- AVIÑO, Xosé. "Los congresos del Motu Proprio (1907-1928). Repercusión e Influencias", *Revista de Musicología*, Vol. 27, nº1, 2004, (Ejemplar dedicado a: Actas del Simposio Internacional "El Motu Proprio de San Pío X y la música (1903-2003)"), pp. 381-400.
- CALLE, José Luis. *Aires d'a terra. La poesía musical de Galicia*. Madrid: Edición del autor, 1993, 427p.
- CAPELA LUCENSE. *La música en la Catedral de Lugo. Siglo XX*. [Disco], Lugo: Claverecords, 2005.
- CASARES RODICIO, Emilio. "La misa en el siglo XX", *Enciclopedia Salvat de los grandes temas de la música*, tomo 2, Pamplona: Salvat S.A. de Ediciones, 1983, pp.209-216.
- *Concilio Vaticano II. Constituciones. Decretos. Declaraciones*. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid: La Editorial Católica S.A., 1965, 884 p.
- COSTA VÁZQUEZ, Luis. "El "Motu Proprio" en Galicia. Una alternativa estética musical para el galleguismo conservador", *Revista de Musicología*, Vol. 27, nº1, 2004, (Ejemplar dedicado a: Actas del Simposio Internacional "El Motu Proprio de San Pío X y la música (1903-2003)"), pp. 435-454.
- EGIDO LANGARITA, María José. "Tra le sollecitudini (1903)" a "Musicam Sacram (1967)", *Revista de Musicología*, Vol. 27, nº1, 2004, (Ejemplar dedicado a: Actas del Simposio Internacional "El Motu Proprio de San Pío X y la música (1903-2003)"), pp. 423-434.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ruth y VARELA DE VEGA, Juan Bautista y, *Historia do Orfeón Lucense*, Lugo: Sociedad Artística Cultural Orfeón Lucense, 2008, 252 p.
- FOXO, Xose Lois. *Os segredos da gaita*. Ourense: Diputación Provincial de Ourense, 1986, 386 p.

- FRAGA VÁZQUEZ, G. *El Seminario Diocesano de Lugo*. Lugo: Fundación Caixa Galicia, 1989. 163 p.
- GARBAYO MONTABES, Francisco Javier. "Recepción e influencia del "Motu Proprio" de San Pío X en la capilla de música de la catedral de Ourense protagonistas y repertorio", *Revista de Musicología*, Vol. 27, nº1, 2004, (Ejemplar dedicado a: Actas del Simposio Internacional "El Motu Proprio de San Pío X y la música (1903-2003)"), pp. 313-334.
- GARBAYO MONTABES, Francisco Javier. "Historiografía musical de las catedrales gallegas: más de un siglo de aportaciones y alguna acotación de futuro", *SEMATA, Ciencias Sociais e Humanidades*, vol.22, 2010, pp. 103-129.
- Instrucción *Musicam Sacram* (5 de marzo de 1967), en: BOOL, Año XCIV, 15 de marzo de 1967, nº 3, pp.105-119.
- LÓPEZ-CALO, José. *Esencia de la música sagrada*. La Coruña: Real Academia de Bellas Artes, 1980, 63 p.
- MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. "El P. José Ignacio Prieto: una trayectoria musical en el espíritu del Motu Proprio", *Studium Ovetense*, XXII, 1994, pp.121-144.
- MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. "La romería en el templo y otras licencias del canto gregoriano en el siglo XX. *Música oral del sur: revista internacional*, nº, 2009. pp.11-23.
- MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. "La *Misa asturiana de gaita*: primera definición". Avance del libro *La misa asturiana de gaita*. Fundación Valdés Salas, 2011. <http://www.fundacionvaldessalas.es> [consultada: 19 de junio de 2012].
- MORO VALLINA, Daniel "La música religiosa del compositor Carmelo A. Bernaola. Consideraciones a la luz de la reforma conciliar", *Musiker*, 18, 2011, p. 217-245.
- MUNETA, Jesús María. *Cuenca 1962, renacimiento de la música religiosa española*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1978. 453 p.

- POZO, Ana. "Apuntes sobre la recepción en España de la reforma litúrgico-musical del Vaticano II", *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 13 (2007), pp. 137-156.
- RIPOLLÉS MANSILLA, A. F. "La recepción del *Motu Proprio* a través de la obra de Vicente García Julbe", *Revista de Musicología*, Vol. 27, Nº 1, 2004 (Ejemplar dedicado a: Actas del Simposio Internacional "El Motu Proprio de San Pío X y la música (1903-2003)"), pp. 567-586.
- REY GARCÍA, Emilio. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores, tomo 1, pp. 211-212.
- TRILLO, J. y VILLANUEVA, Carlos. *La música en la Catedral de Tui*. La Coruña: Diputación de La Coruña, 1987, 555p.
- TOMÁS, Marco. *Historia de la música española 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1998, 364 p.
- VARELA DE VEGA, Juan Bautista, *Cinco séculos de música na Catedral de Lugo*, Lugo: Sociedad Artística Cultural Orfeón Lucense, 2008, 99 p.
- VARELA DE VEGA, Juan Bautista, "Castiñeira Pardo, José", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999, vol. 3, p. 384.
- VARELA DE VEGA, Juan Bautista, "La música en la catedral de Lugo. Documentos para su historia", *Revista de Musicología*, vol.16, nº 6, 1993, pp. 3482-3487.
- VIRGILI BLANQUET, María Antonia. "Antecedentes y contexto ideológico de la recepción del "Motu Proprio" en España", *Revista de Musicología*, Vol. 27, nº1, 2004, (Ejemplar dedicado a: Actas del Simposio Internacional "El Motu Proprio de San Pío X y la música (1903-2003)"), pp. 23-42
- VV.AA. *La música en la Iglesia hoy. Su problemática. V Decena de Música en Toledo*. Madrid: Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, p. 204.

- XIZ, Xulio. "Historia e cumpreanos do Orféon Lucense. 128 anos da fundación, 25 da refundación", *Lucensia: miscelánea de cultura e investigación*. Vol. 18, nº 37, 2008, pp. 357-364.

## ANEXO I: CATÁLOGO DE OBRAS<sup>186</sup>

### 1. CORO.

#### ***Alégrate María.***

- Año: ca.1980
- Ubicación: C-121
  - Partes: Coro.
  - Estado: 4 páginas.
  - Idioma: castellano.
  - Observaciones: Canto dedicado a la Virgen. El tipo de voces no se especifican, pero por las tesituras se puede deducir que se trata de: S, C, T y B. La letra está incompleta entre las páginas 2 y 3. No se especifica el autor de la obra, sin embargo D Luis Varela Castiñeira confirma que la obra es de José Castiñeira Pardo.

#### ***Bendigamos al señor.***

- Año: ca.1980.
- Ubicación: C-138.
  - Partes: TI, TII, B y bariton.
  - Estado: 2 págs. por parte
  - Idioma: Castellano
  - Observaciones: Contiene el sello de "Donación del M.I.SR.S.José Castiñeira Pardo". En cada parte aparecen otras composiciones del autor: *Congrega. Padre Divino, Con la hostia Inmaculada, Dulce Maná y O Celestial comida.*

#### ***Canto de Ofertorio.***

- Año: ca. 1980
- Ubicación: C-138.
  - Partes: TI, TII, B, Bariton.
  - Estado: 1 pág. cada parte.
  - Idioma: Castellano
  - Observaciones: Contiene el sello de "Donación del M.I.SR.S.José Castiñeira Pardo", y al lado del título figura como autor "J.Castiñeira". En la misma carpeta aparece el "Señor ten piedad" de la *Misa Breve* de Avedillo.

---

<sup>186</sup> La ubicación de las obras recogidas en este catalogo la especificaremos de la siguiente manera:

- Con la letra C y el número de carpeta, las obras conservadas en el Archivo Catedralicio de Lugo.
- Con la signatura "CAST-5", las obras ubicadas en la Biblioteca del Seminario Diocesano.
- Con el nombre del titular del archivo, Luis Varela Castiñeira, Nemesio Gutiérrez González o Fernando Gómez Jácome, las obras conservadas en sus respectivos archivos particulares.

La fecha de composición no aparece en todas las obras, por lo que hemos puesto una fecha aproximada siguiendo las indicaciones de su sobrino Luis Varela Castiñeira.

### **Congrega. Padre Divino**

- Año: ca.1980.
- Ubicación: C-138.
  - Partes: TI, TII, B y bariton.
  - Estado: 2 págs. cada parte.
  - Idioma: Castellano
  - Observaciones: Contiene el sello de "Donación del M.I.SR.S.José Castiñeira Pardo". La obra aparece junto a otras composiciones del autor: *Con la hostia Inmaculada*, *Dulce Maná*, *O Celestial comida* y *Bendigamos al señor*.

### **Con la hostia Inmaculada.**

- Año: ca. 1980.
- Ubicación: C-138.
  - Partes: TI, TII, B y bariton.
  - Estado: 2 págs. cada parte.
  - Idioma: Castellano
  - Observaciones: Contiene el sello de "Donación del M.I.SR.S.José Castiñeira Pardo". En cada parte aparecen otras composiciones del autor: *Congrega. Padre Divino*, *Dulce Maná*, *O Celestial comida* y *Bendigamos al señor*.

### **Cristo se sometió**

- Año: ca.1980.
- Ubicación: C-138.
  - Partes: S, C, T, B.
  - Estado: 1 pág. cada parte.
  - Idioma: Castellano
  - Observaciones: Al lado del título aparece el nombre del autor. En cada parte aparecen otras composiciones del autor: *Jesús, el Señor y Padre, a tus manos*.

### **Celestial comida.**

- Año: 1980.
- Ubicación: C-138.
  - Partes: TI, TII, B y bariton
  - Estado: 2 págs. cada parte.
  - Idioma: Castellano
  - Observaciones: En cada parte aparecen otras composiciones del autor: *Congrega. Padre Divino*, *Con la hostia Inmaculada*, *Dulce Maná*, y *Bendigamos al señor*.

### **Dulce Maná**

- Año: 1980.
- Ubicación: C-138.
  - Partes: TI, TII, B y bariton.
  - Estado: 2 págs cada parte.

- Idioma: Castellano
- Observaciones: Contiene el sello de "Donación del M.I.SR.S. José Castiñeira Pardo". En cada parte aparecen otras composiciones del autor: *Congrega. Padre Divino, Con la hostia Inmaculada, O Celestial comida y Bendigamos al señor.*
- Ubicación: C-278
  - Partes: coro
  - Estado: 2 págs.
  - Idioma: Castellano
  - Observaciones: Las voces que forman el coro no se especifican, se pueden deducir por las tesituras: SI SII, TI y II, B. Forma parte de un cuaderno de cantos de diferentes autores.

### ***Interleccional.***

- Año: ca.1980.
- Ubicación: C-138.
  - Partes: S I, SII, T, B.
  - Estado: 1 pág. cada parte.
  - Idioma: Gallego.
  - Observaciones: Al lado del título se especifica el autor como "J. Castiñeira". En la misma partitura se recoge la obra para coro y órgano titulada *Alabado sea también de José Castiñeira.*

### ***Jesús, el Señor***

- Año: ca.1980.
- Ubicación: C-138.
  - Partes: S, C, T, B.
  - Estado: 1 pág. cada parte.
  - Idioma: Castellano
  - Observaciones: Al lado del título aparece el nombre del autor. En cada parte aparecen junto a otras composiciones del autor: *Cristo se sometió y Padre, a tus manos.*

### ***Misa Brevísima***

- Año: ca. 1980.
- Ubicación: C-245
  - Partes: coro.
  - Estado: 1 página.
  - Idioma: Castellano
  - Observaciones: No se especifica el autor de la obra, sin embargo Luis Varela Castiñeira confirma que la obra es de José Castiñeira Pardo. Las voces no se especifican pero por la tesitura pueden deducirse: SI y SII, T, B. No contiene ningún acompañamiento de órgano, pero por el estilo empleado en otras de sus misas es probable que lo tuviese. Constituida por: Señor ten piedad (Lam) y Oración de los fieles (ReM).

### **Misa Brevísima II**

- Año: Ca. 1980
- Ubicación: C- 159
  - Partes: T, B.
  - Estado: 1 págs. cada parte
  - Idioma: Castellano
  - Observaciones: No contiene el nombre del autor de la obra, sin embargo Luis Varela Castiñeira confirma que la obra es de José Castiñeira Pardo. Formada por: Señor ten piedad (Mib M), Santo (Mib M), Cordero de dios (FaM).

### **Noiteboa, Noiteboa**

- Año: ca. 1980.
- Ubicación: C- 237
  - Partes: Coro; Parte: SI, SII, T, B.
  - Estado: parte de coro 2 páginas; 1 página cada voz.
  - Idioma: Gallego
  - Observaciones: Villancico de navidad. Al lado del título se especifica el autor como "J. Castiñeira". En la parte de coro (que aunque no se especifica el tipo de voz, por las tesituras se pueden deducir: SI y II, T, B), hay dos indicaciones con tinta roja: una que hace referencia al matiz "f" del inicio y una raya roja que diferencia la parte "B" de la melodía. El compás de 6/8, el ritmo y la melodía recuerdan a la música tradicional gallega.

### **Padre, a tus manos.**

- Año: ca.1980.
- Ubicación: C-138.
  - Partes: S, C, T, B.
  - Estado: 1 pág. cada parte.
  - Idioma: Castellano
  - Observaciones: Al lado del título aparece el nombre del autor. En cada parte aparecen junto a otras composiciones del autor: *Cristo se sometió* y *Jesús, el Señor*.

### **Pasión según San Juan.**

- Año: ca. 1980.
- Ubicación: Luis Varela Castiñeira.
  - Partes: B.
  - Estado: 1 pág.
  - Idioma: Castellano
  - Observaciones: Al lado del título aparece el nombre del autor. Partitura cedida por Luis Varela Castiñeira.

### **Procesión de ofrendas**

- Año: ca.1980.

- Ubicación: C-138.
  - Partes: T I y II, B y Bariton.
  - Estado: 1 pág cada parte.
  - Idioma: Castellano
  - Observaciones: Al lado del título aparece el nombre del autor. Cada parte contiene la obra *Anunciaremos tu reino* de C. Halffter.
- Ubicación: C-278
  - Partes: coro (TI y II, T, B).
  - Estado: 2 págs.
  - Idioma: Castellano
  - Observaciones: Forma parte de un cuaderno de música con obras de autores variados.

### ***Recibe padre eterno.***

- Año: Ca. 1980
- Ubicación: C-138.
  - Partes: SI y II.
  - Estado: 1 página.
  - Idioma: Castellano
  - Observaciones: Aparece el nombre del autor al lado del título. Probablemente la obra era interpretada por más voces que la SI y II, pero en el Archivo de la Catedral no se conserva la partitura. En la misma hoja hay otras dos composiciones de de autor desconocido *Pueblo de Reyes* y *Alleluia*.
- Ubicación: C- 253
  - Partes: coro.
  - Estado: 1 página.
  - Idioma: Castellano.
  - Observaciones: Aparece en un cuaderno con el título de: "Colección de cantos, originales y adaptados para 3º voces mixtas".En la portada aparece el sello de "Donación del M.I.SR.S.José Castiñeira Pardo". Las voces no se especifican, pero por las tesituras se puede deducir que se trata de: S, TI y II, B. Tonalidad: La M
- Ubicación: C- 278
  - Partes: Coro.
  - Estado: 1 pág.
  - Idioma: castellano.
  - Observaciones: No se especifican las voces que forman el coro, por las tesituras se deduce que se trata de S I y II, T, B. Cuaderno con obra de diferentes autores.

### ***Salve Raiña***

- Año: ca.1980.
- Ubicación: C-140
  - Partes: S, C, T, B.
  - Estado: 1 pág. cada parte

- Idioma: Gallego
- Observaciones: Canto dedicado a la Virgen. No se especifica el autor de la obra, sin embargo Luis Varela Castiñeira confirma que la obra es de José Castiñeira Pardo. Contiene tres letras diferentes que se interpretan con la misma melodía.

### ***Salve, Reina de los cielos.***

- Año: ca.1980.
- Ubicación: C-232
  - Partes: SI, SII, T, B.
  - Estado: 1 pág. cada parte.
  - Idioma: Castellano
  - Observaciones: No se especifica el autor de la obra, sin embargo Luis Varela Castiñeira confirma que la obra es de José Castiñeira Pardo. En la última hoja aparece el sello de "Donación del M.I.SR.S.José Castiñeira Pardo".

### ***Ti que lle deches?***

- Año: ca. 1980.
- Ubicación: C-233
  - Partes: S I y II, T, B.
  - Estado: 1 pág. cada parte.
  - Idioma: Gallego.
  - Observaciones: Canción profana. No se especifica el autor de la obra, sin embargo Luis Varela Castiñeira confirma que la obra es de José Castiñeira Pardo. En la primera hoja aparece el sello de "Donación del M.I.SR.S. José Castiñeira Pardo". Emplea el compás de 6/8, característico de la música tradicional gallega y en concreto de las *muiñeiras*. Estructura: Intro - A (repetida 3 veces con diferentes letras)- final.

### ***Vinde anxeliños.***

- Año: ca.1980.
- Ubicación: C-138.
  - Partes: S, T y B
  - Estado: 1 págs.
  - Idioma: gallego.
  - Observaciones: Villancico de Navidad. El idioma de la obra se determina por el título, ya que la letra de la canción está basada en la sílaba "la". Está compuesto en 6/8, ritmo característico de las canciones tradicionales gallegas, sobre todo de las *muiñeiras*. Aparece junto la obra *Canto de Berce* de Rogelio Groba.

## **2. CORO Y ÓRGANO.**

### ***Alabado sea***

- Año: ca. 1970.
- Ubicación: C-273
  - Partes: Coro

- Estado: 1 página.
- Idioma: Castellano
- Observaciones: Al lado del título se especifica el autor como "J. Castiñeira". Obra contenida en un cuaderno. En la portada aparece lo siguiente: "Cuaderno 1º de cantos polifónicos adaptados y originales para la Misa y Comunión". No se especifican las voces, pero por la escritura y las voces empleadas normalmente por el compositor, podrían ser: SI y II, T I y II, B, Bariton.
- Ubicación: C-248
  - Partes: org.
  - Estado: 1 pág.
  - Observaciones: Al lado del título se especifica el autor como "J. Castiñeira". Obra recogida en una "Colección de tres cantos: *Tantum e ergo en v.m.* de Haller, *Alabado Sea* de J. Castiñeira y *Alabado sea* de J.B.Comes.
- Ubicación: C-138.
  - Partes: SI, SII, T, B.
  - Estado: 1 pág. cada parte.
  - Idioma: Castellano
  - Observaciones: Al lado del título se especifica el autor como "J. Castiñeira". Cada página corresponde a una voz, junto a la que se encuentra otra composición del autor *Interleccional*.
- Ubicación: C-138.
  - Partes: T I y II, B y Bariton.
  - Estado: 2 págs. cada parte.
  - Idioma: castellano
  - Observaciones: Al lado del título se especifica el autor como "J. Castiñeira". La composición aparece junto a otras obras: *Señor danos el agua viva* de José Castiñeira, *O Salutaris Hostia* de L. Refice y *O Quam Amabilis* (música antigua).

### ***Aledémonos (canto de entrada)***

- Año: ca.1980.
- Ubicación: C-30
  - Partes: coro y org. (I); coro y org. (II); coro.
  - Estado: 3 págs.; 3 págs, 1 pág. (respectivamente)
  - Idioma: Gallego
- Observaciones: Canto de entrada en el que no se especifican el tipo de voces. Tempo Moderato. La segunda parte de coro y órgano contiene la letra, tiene anotaciones a lo largo de la partitura donde se especifica qué parte debe interpretar el coro y cual el solista, así como la estructura de la obra. Al final de esta parte el compositor anotó la letra de dos estrofas.

### **Credo a voces graves**

- Año: 1971 - 1972
- Ubicación: C-76
  - Partes: coro (S, TI, B I y II) y org.
  - Estado: 11 págs.
  - Idioma: Castellano
  - Observaciones: En la portada aparece el nombre de José Castiñeira y los años de composición de la misma 1971-1972, y el sello de "Donación del M.I.SR.S.José Castiñeira Pardo". En la partitura la voz de órgano está incompleta, sólo está escrita la melodía superior, que es similar a la de la soprano. Esta composición se corresponde con la de la carpeta C-42 titulada "Credo a voces de hombres", en la que sólo aparece el acompañamiento.
- Año: 1971 - 1972
- Ubicación: C-42
  - Partes: org.
  - Estado: 7 págs
  - Idioma: Castellano
  - Observaciones: A pesar de que en la portada figura como título de esta composición *Credo a voces de hombres*, esta obra se corresponde con la de la carpeta C-76. La partitura sólo contiene el acompañamiento de órgano y la letra.

### **Himno al P. Fundador de H.H. de A.A. Desamparados.**

- Año: Ca. 1970
- Ubicación: C-78
  - Partes: coro y org.
  - Estado: 10 págs.
  - Idioma: Castellano.
  - Observaciones: Himno. La primera hoja contiene el sello de "Donación del M.I.SR.S.José Castiñeira Pardo". Sólo aparece una línea melódica para la voz, pero se trata de una obra para coro y órgano. El acompañamiento de órgano está lleno de todo tipo de anotaciones y correcciones. José Castiñeira va indicando a lo largo de la partitura las partes de la obra: introducción, 1ª, 2ª y 3ª estrofa, 4ª estrofa (interpretada por 4 v.m. solas), 5ª estrofa, Súplica y Aclamación.

### **Himno del Centenario de H.H. Asilo 1885-1985.**

- Año: 1985
- Ubicación: C-64
  - Partes: V y org.
  - Estado: 4 págs.
  - Idioma: No contiene la letra
  - Observaciones: Himno. En la portada se indica que la letra de la obra fue realizada por Jaime Delgado y la música compuesta por José Castiñeira, y que es sólo la parte del

acompañamiento. También aparece el sello de “Donación del M.I.SR.S.José Castiñeira Pardo”. Según las indicaciones de Castiñeira en la partitura la obra tiene la siguiente estructura: A – B (primera estrofa)- A - C (segunda estrofa) - A - B (tercera estrofa) – A.

### ***Misa Dominical a 2 voces y coro***

- Año: Septiembre de 1970
- Ubicación: C-39
  - Partes: V y org.; coro.
  - Estado: 9 págs. parte V y org.; 1 pág. parte coro.
  - Idioma: Castellano
  - Observaciones: En la portada se especifica que se trata de una misa a dos voces y coro. Está formada por: Señor ten piedad, Gloria, Santo, Cordero de Dios. En la parte de voz sola se indica con números las intervenciones de la primera y la segunda voz.

### ***Misa festiva para dúas gaitas e voz***

- Año: 1980.
- Ubicación: C-29
  - Partes: gaita y coro.
  - Estado: 8 págs.
  - Idioma: Gallego
  - Observaciones: Las voces del coro no se especifican, por las tesituras se puede deducir que se trata de S, T, B. La parte de gaita se interpreta con dos gaitas. Esta carpeta sólo contiene el “Gloria” (incompleto) y el “Año de Deus”.
- Año: 1980.
- Ubicación: C-242
  - Partes: gaita y coro.
  - Estado: 9 págs.
  - Idioma: Gallego
  - Observaciones: Las voces del coro no se especifican, por las tesituras se puede deducir que se trata de S, T, B. Contiene: “Señor ten piedad” y el “Gloria”.
- Año: 1980.
- Ubicación: Luis Varela Castiñeira.
  - Partes: gaita y voz
  - Estado: 9 págs.
  - Idioma: Gallego
  - Observaciones: Partitura en la que no se especifican las diferentes voces del coro, sino que está escrito en una única línea melódica. Partitura cedida por Luis Varela Castiñeira.

### ***Misa Galega***

- Año: ca.1975.
- Ubicación: C- 242
  - Partes: S, y C, T y B; org.

- Estado: coro 6 págs.; órg. 6 págs.
- Idioma: Gallego
- Observaciones: Misa formada por "Señor ten piedad", "Gloria", "Santo, Santo" y "Año de Deus".
- Ubicación: CAST-5 Biblioteca Seminario Diocesano
  - Partes: S, TI, T y II, B y Bariton.
  - Estado: 9 págs.
  - Idioma: Gallego
  - Observaciones: En la Biblioteca del Seminario se conservan papeles sueltos de la obra, en ellos aparecen más partes que en la carpeta C-242 de la catedral: "Señor ten piedad", "Gloria", "Santo", "Salve", "Año de Deus", "Canto de entrada", "Beberemos", "Procesión de comunión".

### ***Misa III***

- Año: Ca. 1965.
- Ubicación: C-254
  - Partes: S, T y org.
  - Estado: 6 págs.
  - Idioma: Latín.
  - Observaciones: La primera hoja contiene el sello de "Donación del M.I.SR.S.José Castiñeira Pardo". La obra aparece en una especie de carpetilla que pone "Misa III", no se especifica el autor, pero Luis Varela Castiñeira confirma la autoría de José Castiñeira Pardo. No se especifican las voces pero por la tesitura se deduce que se trata de una S y T. Formada por: Kyrie, Gloria, Agnus Dei, la partitura está incompleta.

### ***Proclama mi alma***

- Año: mayo de 1986
- Ubicación: C-90
  - Partes: V y org.; SI, SII, CI, TI, TII, B.
  - Estado: parte V y org. 6 págs; cada parte 1 pág.
  - Idioma: Castellano.
  - Observaciones: En la portada de la parte de órgano se indica que es un salmo a 5 voces mixtas y órgano, y aparece el sello de "Donación del M.I.SR.S.José Castiñeira Pardo".

### ***Propio del Corpus Christi.***

- Año: 1968
- Ubicación: C-67
  - Partes: coro; coro y org.
  - Estado: parte coro 2 págs. Parte coro y org.: 4 págs.
  - Idioma: Castellano
  - Observaciones: Obra compuesta para el Corpus de 1968, tal y como señala el autor en la portada de la parte de coro y órgano. En esta misma portada Castiñeira indica que

se trata de un "Guión-Director". El coro interpreta la melodía al unísono. La obra está constituida por: Antífona del Introito, Salmo Responsorial, Ofertorio, Comunión.

### ***¡Qué alegría!***

- Año: 1986
- Ubicación: C-94
  - Partes: V y org.; SI, SII, C I, CII, TI y II, B.
  - Estado: parte voz y org. 6 págs.; cada particella 1 pág.
  - Idioma: Castellano
  - Observaciones: En la portada se especifica que se trata de un Salmo a 5 voces mixtas y órgano, compuesta por José Castiñeira Pardo en mayo de 1986; y aparece el sello de "Donación del M.I.SR.S.José Castiñeira Pardo". En la partitura de voz y órgano, no se determina el tipo de voz, aunque se corresponde con la soprano.

### ***Reina del cielo, alégrate.***

- Año: ca.1980.
- Ubicación: C-194
  - Partes: org.; SI, SII, T, B.
  - Estado: org. 2 págs.; cada particella 1 pág.
  - Idioma: Castellano
  - Observaciones: Canto a la Virgen. En la portada aparece el sello de "Donación del M.I.SR.S.José Castiñeira Pardo". En las particellas, al lado del título se especifica el autor como "J. Castiñeira". La parte de órgano está en Lab M, mientras que el resto de las voces están en La M.
- Ubicación: C-138.
  - Partes: SI y II, T, B y bariton
  - Estado: 1 pág. cada parte.
  - Idioma: castellano
  - Observaciones: Las particellas también contienen el *Ave María* de T.L. de Victoria.

### ***Señor danos el agua.***

- Año: Ca.1970
- Ubicación: C-273
  - Partes: S, C, T, B
  - Estado: 1 página.
  - Idioma: Castellano
  - Observaciones: Al lado del título se especifica el autor como "J. Castiñeira". Obra contenida en un cuaderno, en la portada aparece lo siguiente: "Cuaderno 1º de cantos polifónicos adaptados y originales para la Misa y Comunión".
- Ubicación: C-138.
  - Partes: T I y II; B y bariton.
  - Estado: 2 págs. cada parte.
  - Idioma: Castellano

- Observaciones: Al lado del título se especifica el autor como “J. Castiñeira. Se trata de la misma composición que “Señor danos el agua”, sin embargo, en esta ocasión no se recogen los 7 compases iniciales, sino que aparece como de espera. Contiene cuatro letras diferentes. La composición aparece junto a otras obras: *O Salutaris Hostia* de L. Refice, *O Quam Amabilis* (música antigua), *Alabado Sea* de José Castiñeira.
- Ubicación: C-253
  - Partes: V y org.
  - Estado: 1 pág.
  - Idioma: castellano.
  - Observaciones: Aparece en un cuaderno con el título de: “Colección de cantos, originales y adaptados para 3º voces mixtas”. En la portada aparece el sello de “Donación del M.I.SR.S.José Castiñeira Pardo”.

### 3. CORO Y ORQUESTA.

#### ***Replicade Anxeliños.***

- Año: ca. 1970.
- Ubicación: C-05
  - Partes: coro.
  - Estado: 2 págs.
  - Idioma: Gallego (Letra: Jaime Delgado).
  - Observaciones: Villancico. Versión para coro, no se especifican el tipo de voz pero por la tesitura se puede deducir que está formado por: S I y II, T I y II, B I y II. En el compás 3 el propio autor indica “Tempo de alborada”. Predomina el compás de 6/8, característico de la música tradicional gallega.
- Ubicación: C-05
  - Partes: coro y orquesta.
  - Estado: 7 págs.
  - Idioma: gallego.
  - Observaciones: Villancico. Versión para coro y orquesta. No especifica los instrumentos pero por las tesituras y claves empleadas se pueden deducir: Flauta y flautín; Trompeta, clarinete, saxofón soprano o tenor en Si bemol; y saxofón alto o trompa en Mi bemol; Violín, viola y violonchelo, órgano y tambor. Detrás de la portada hay una nota grapada en la que se indica la forma de la composición: “A-B-C / B-C/ A-B-C/ D-C-E. Las diferentes secciones se indican a lo largo de la partitura con las letras en color rojo.
- Ubicación: C-05.
  - Partes: org. I; org. II; org. III
  - Estado: 2 págs, 2 págs, 3 págs. (respectivamente)

- Observaciones: En portada contiene el sello de “Donación del M.I.SR.S.José Castiñeira Pardo”. Contiene tres posibles versiones del acompañamiento de órgano, las diferencias son mínimas, pero sólo una de ellas se corresponde con la versión para coro y orquesta. A lo largo de esta parte hay una serie de indicaciones en tinta roja, como matices, primera y segunda vez, indicación de octavas, secciones, etc.

### ***Vamos pastorciños***

- Año: 1974
- Ubicación: C- 04
  - Partes: orq., coro y org.
  - Estado: 21 págs.
  - Idioma: Gallego
  - Observaciones: Villancico. En la portada se especifica el título y autor de la obra. Contiene el sello de “Donación del M.I.SR.S. José Castiñeira Pardo”. La partitura está incompleta en ella hay numerosas anotaciones, correcciones y compases sin escribir. Los instrumentos de la orquesta serían los siguientes: trompeta, flauta, clarinete, violín, bajo, órgano, tiple, contralto, tenor, el resto de instrumentos son ilegibles.

## **4. CORO, CORO POPULAR Y ÓRGANO.**

### ***Credo III gregoriano.***

- Año: 1985
- Ubicación: Fernando Gómez Jácome.
  - Partes: V (pueblo) y SI y II, T y B.
  - Estado: 5 págs.
  - Idioma: Latín
  - Observaciones: En la primera página aparece el título de la composición junto al nombre del compositor “J.Castiñeira P.”. En la partitura se alternan las intervenciones del coro y el pueblo. Partitura cedida por Fernando Gómez Jácome.

### ***Misa coral breve y fácil***

- Año: Ca. 1965.
- Ubicación: C-109
  - Partes: SI y II, C, T I, y org.
  - Estado: 17 págs.
  - Idioma: Latín
  - Observaciones: En la primera página aparece el título de la composición “Misa Coral breve y fácil”, el nombre del compositor “J.Castiñeira” y Contiene el sello de “Donación del M.I.SR.S.José Castiñeira Pardo”. El manuscrito lo forman una serie de hojas arrancadas de una libreta. Esta misa está formada por un “Kyrie” y un “Gloria”, está compuesta en ReM. El “Gloria” está incompleto.
- Ubicación: C- 51
  - Partes: SI y II, C, T y B.

- Estado: 8 págs.
- Idioma: Latín.
- Observaciones: Misa compuesta en MibM por: Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus y Agnus Dei. En ella se van indicando los fragmentos que interpreta la Schola, y los que interpreta el Pueblo.
- Ubicación: C- 51
  - Partes: org.
  - Estado: 5 págs.
  - Idioma: latín.
  - Observaciones: La primera página contiene el sello de “Donación del M.I.SR.S.José Castiñeira Pardo”. La parte de órgano se corresponde con la de la carpeta 109, tiene las siguientes partes: “Kyrie”, “Gloria”, “Sanctus” y “Agnus Dei”. Al final del Sanctus el compositor escribió una nota que dice: “El Benedictus se hace a voces solas y el Hosanna se repite el mismo desde símbolo”, el asterisco se encuentra en el tercer compás antes del final del Sanctus. En ella se va indicando los fragmentos que interpreta la Schola, y los que interpreta el Pueblo con las iniciales “S” y “P” escritas en tinta roja.

#### ***Misa Crismal.***

- Año: 1970.
- Ubicación: Nemesio Gutiérrez González.
  - Partes: V.
  - Estado: 10 págs
  - Idioma: gallego
  - Observaciones: Partes de la misa: “Antífona y Salmo de entrada”, “Durante la Consagración de los oles”, “Salmo responsorial”, “Antes del Evangelio”. Partitura cedida por Nemesio Gutiérrez González.

#### ***Misa en Galego. Breve e fácil.***

- Año: 1983
- Ubicación: C-242
  - Partes: S I y II, T, B, y org.
  - Estado: 10 págs
  - Idioma: gallego
  - Observaciones: Partes de la misa: “Señor ten piedad”, “Gloria”, “Santo, Santo”, “Año de Deus”.
- Ubicación: C-242
  - Partes: SI, S II, T y B.
  - Estado: 2 págs. cada parte.
  - Idioma: gallego
  - Observaciones: Partes de la misa: “Señor ten piedad”, “Gloria”, “Santo, Santo”, “Año de Deus”.

- Ubicación: C-270
  - Partes: V.
  - Estado: Parte: 13 págs.
  - Idioma: Gallego.
  - Observaciones: Contiene as respuestas del pueblo y del sacerdote, para diferentes partes de la misa.
- Ubicación: Luis Varela Castiñeira.
  - Partes: Parte: SI, S II, T, y B.
  - Estado: 8 págs.
  - Idioma: gallego.
  - Observaciones: Partituras cedidas por Luis Varela Castiñeira.

***Misa Festiva a coro de voces mixtas y C. popular. Con acompañamiento de órgano***

- Año: 1978
- Ubicación: C-29
  - Partes: Parte: SI y II, T I y II, Bajo I y II, org.
  - Estado: 21 págs.
  - Idioma: Castellano
  - Observaciones: En la portada aparece indicado que fue compuesto para la Pascua de 1978. En la segunda página aparece el sello de "Donación del M.I.SR.S.José Castiñeira Pardo". Misa compuesta por: Señor ten piedad, Gloria, Santo, Cordero de Dios; se corresponde musicalmente con la denominada *Misa I*. En este caso no se diferencian las intervenciones del Pueblo y las de la Schola.
- Ubicación: C- 252
  - Partes: Parte: pueblo, SI y II, T I y II, B, org.
  - Estado: 14 págs.
  - Idioma: Castellano.
  - Observaciones: Obra contenida en un cuaderno de música en el que aparece el sello de "Donación del M.I.SR.S.José Castiñeira Pardo". La misa no tiene ningún título, la denominación *Misa I* es la que aparece en la carpeta en la que se encuentra en el Archivo de la Catedral de Lugo, se corresponde con la *Misa Festiva a coro de voces mixtas y coro popular*. Compuesta por: Señor ten piedad, Gloria, Santo, Cordero de Dios, Credo Popular. A lo largo de la partitura se van indicando con las iniciales "S" y "P" las entradas de la Schola y del pueblo. En el Santo y en el Cordero de Dios no aparecen escritas las partes de órgano. El Credo Popular se interpreta sin acompañamiento de órgano.

***Misa Pascual a 5 v.m. y Coro Popular.***

- Año: 1970
- Ubicación: C-65
  - Partes: V y org.

- Estado: 6 págs.
- Idioma:
- Observaciones: La portada contiene el sello de la “Santa Iglesia Catedral Basílica Lugo”, así como el de “Donación del M.I.SR.S.José Castiñeira Pardo”. Formado por: Señor ten piedad, Gloria y Santo (falta el Cordero de dios, que sí aparece en las otras copias). En el “Señor ten piedad”, la parte de la voz no se corresponde con ninguna de las voces que aparecen en las particellas, aunque tiene semejanzas con la soprano; en el “Gloria” y “Santo” la voz es la de la soprano. A lo largo de la partitura se van indicando las intervenciones de la “Schola” y del pueblo.
- Ubicación: C-65
- Partes: org.
  - Estado: 6 págs.
  - Observaciones: La portada contiene el sello que pone “Donación del M.I.SR.S.José Castiñeira Pardo”. Se trata del mismo acompañamiento que el de la parte de voz y órgano, sin embargo a diferencia del anterior sí contiene el Cordero de Dios. No contiene parte de voz, ni las indicaciones de entrada del Pueblo y Schola.
- Ubicación: C-65
  - Partes: V.
  - Estado: 2 págs.
  - Idioma: castellano.
  - Observaciones: Parte del pueblo. La primera página contiene el sello que pone “Donación del M.I.SR.S.José Castiñeira Pardo”. Formado por: “Señor ten piedad”, “Gloria”, “Santo” y “Cordero de dios”. En tinta azul se especifican las intervenciones del Pueblo y Schola.
- Ubicación: C-65
  - Partes: SI, TI, TII, B y Bariton.
  - Estado: 8 págs
  - Idioma: castellano.
  - Observaciones: Formadas por: “Señor ten piedad”, “Gloria”, “Santo y Cordero de Dios”. Se indican con abreviaturas, “S” o “P”, y compases en silencio, las intervenciones del pueblo o Schola.
- Ubicación: C-65.
  - Partes: S, C, TI, TII, B.
  - Estado: 15 págs.
  - Idioma: castellano.
  - Observaciones: Formadas por: “Señor ten piedad”, “Gloria”, “Santo”, “Cordero de Dios” y “Padre Nuestro”. El “Padre nuestro” aparece en un fragmento de papel pegado a continuación del Cordero de Dios, probablemente se trate de un Padre Nuestro perteneciente a alguna fórmula gregoriana ya que en el título pone: “Padre nuestro. Fórmula A”.

- Ubicación: C-39.
- Partes: Parte: pueblo.
  - Estado: 1 pág.
  - Idioma: castellano.
  - Observaciones: Es un esquema de la parte del pueblo, en la que sólo se recogen las intervenciones del pueblo.

***Misa Solemne 5 y 6 v.m Coro Popular y Órgano.***

- Año: Ca. 1970
- Ubicación: C-48
  - Partes: coro.
  - Estado: 6 págs.
  - Idioma: Castellano
  - Observaciones: La portada contiene el sello de la "Santa Iglesia Catedral Basílica Lugo", así como el de "Donación del M.I.SR.S.José Castiñeira Pardo". No se especifican las voces del coro, por la tesitura podrían ser SI y II, T I y II, B. Formada por: "Señor ten piedad", Gloria, "Santo, Santo, Santo", "Cordero de Dios". La partitura no contiene indicaciones sobre las intervenciones del pueblo.
- Ubicación C-48
  - Partes: V.
  - Estado: 1 pág.
  - Idioma: Castellano
  - Observaciones: Parte del pueblo. En esta parte se recogen las respuestas que debe cantar el pueblo en las diferentes secciones: Señor ten piedad, Gloria, Santo y Cordero de Dios. Al lado del título aparece el nombre del compositor "J. Castiñeira". Por el tipo de papel debe tratarse de una copia posterior a la fecha de composición.
- Ubicación: C-48
  - Partes: org.
  - Estado: 6 págs.
  - Idioma: castellano.
  - Observaciones: Formada por: "Señor ten piedad", Gloria, "Santo, Santo, Santo", "Cordero de Dios". A lo largo de la parte de órgano hay anotaciones en tinta roja de matices, aspectos del tempo, etc. La letra de la misa está escrita.
- Ubicación: C-48
  - Partes: org.
  - Estado: 5 págs.
  - Idioma: castellano.
  - Observaciones: La portada contiene el sello de la "Santa Iglesia Catedral Basílica Lugo", así como el de "Donación del M.I.SR.S.José Castiñeira Pardo". Se trata de una versión simplificada de la parte de órgano. El acompañamiento aparece menos

octavado. Formada por: "Señor ten piedad", Gloria, "Santo, Santo, Santo", "Cordero de Dios".

### ***Oh Redemptor.***

- Año: ca. 1980
- Ubicación: Nemesio Gutiérrez González.
  - Partes: V.
  - Estado: 1 pág.
  - Idioma: Castellano
  - Observaciones: Himno. No se especifican las voces del coro, pero por la tesitura se pueden deducir: S y C, T I y II; el pueblo canta al unísono. La alternancia entre Pueblo y Schola se ve con claridad en la partitura a pesar de no haber anotaciones como en otras ocasiones. Partitura cedida por Nemesio Gutiérrez González.

### ***Propio de Viernes Santo.***

- Año: Ca. 1980
- Ubicación: C-176
  - Partes: coro.
  - Estado: 1 pág.
  - Idioma: Castellano
  - Observaciones: En portada contiene el sello de "Donación del M.I.SR.S.José Castiñeira Pardo". No se especifican las voces del coro, pero por la tesitura se pueden deducir: S, T, B I y II; el pueblo canta al unísono. La alternancia entre Pueblo y Schola se indica en todo momento en la partitura.

### ***Santo - Santo - Santo.***

- Año: ca. 1980
- Ubicación: C-273
  - Partes: SI y II, T, B:
  - Estado: 1 página
  - Idioma: Castellano
  - Observaciones: Al lado del título se especifica el autor como "J. Castiñeira". En tinta roja aparecen una serie de correcciones. En la partitura se especifica la alternancia entre el coro y el pueblo.

