

SÓN DE GALICIA
Os coros galegos

Edita

© CONSELLO DA CULTURA GALEGA, 2019
Pazo de Raxoi · 2º andar · Praza do Obradoiro
15705 · Santiago de Compostela
T 981 957 202 · F 981 957 205
correo@consellodacultura.gal
www.consellodacultura.gal

Proxecto gráfico

Imago Mundi Deseño

Imaxe da cuberta

A Coral De Ruada no Centro de Galicia en Madrid
(1924). A fotografía está dedicada polo presidente
do Centro, Basilio Álvarez, ao gaiteiro Virxilio
Fernández
Cortesía Coral De Ruada

Imprime

Alva Gráfica

Depósito Legal: C 894-2019

ISBN 978-84-17802-02-8

SÓN DE GALICIA

Os coros galegos

LUÍS COSTA VÁZQUEZ
INMACULADA LÓPEZ SILVA
EDITORES



ÍNDICE

- 7 **LIMIAR**
Rosario Álvarez

- 11 **A IMPORTANCIA HISTÓRICA DOS COROS NO SEU CONTEXTO
POLÍTICO-CULTURAL**
Inmaculada López Silva

- 25 **OS COROS GALEGOS HISTÓRICOS. A MÚSICA DUN TEMPO**
Luís Costa Vázquez

- 45 **OS COROS E O TEATRO**
Laura Tato Fontaíña

- 63 **OS COROS GALEGOS E AS IRMANDADES DA FALA**
Emilio Xosé Ínsua

- 83 **MÚSICA E COROS GALEGOS NA EMIGRACIÓN: O CASO DE BOS AIRES
(1880-1960)**
Xosé M. Núñez Seixas & Ruy Farías

- 105 **O TRAXE GALEGO DOS PRIMEIROS COROS**
Belén Sáenz-Chas Díaz



SON DE GALICIA

Rosario Álvarez

Presidenta do Consello da Cultura Galega

O libro que tes nas túas mans acompaña a mostra *Son de Galicia*, organizada polo Consello da Cultura Galega co obxectivo principal de homenaxear as catro corais galegas centenarias, na secuencia dos actos programados para reavivar a memoria das Irmandades da Fala e renderlles tributo, a elas e ao movemento xerado ao seu carón, pola pegada deixada na cultura galega do último século. Concibido inicialmente como catálogo da mesma, axiña cobrou vida propia e autónoma da man dos seus coordinadores científicos e dos expertos e expertas aos que foron encargados traballos contextualizadores e avaliadores do nacemento destas agrupacións, da súa pegada e da vitalidade do seu contributo. Mantemos por iso o título inicial, *Son de Galicia*, e no subtítulo a mención explícita dos verdadeiros protagonistas, *Os coros galegos*.

A mostra *Son de Galicia* ten unha lembranza para a precursora *Aires da Terra*, fundada por Perfecto Feijoo (Pontevedra 1883), que dalgún xeito marcou o rumbo, e tamén para outras agrupacións nadas con posterioridade neste ronsel; mais transita pola historia das catro formacións nadas ao alento e no tempo das Irmandades da Fala e que contiñan activas arestora: *Toxos e Froles* (Ferrol 1914), *Cántigas da Terra* (A Coruña 1916), *De Ruada* (Ourense 1918) e *Cantigas e Agarimos* (Santiago 1921). Comezou a súa andaina na Coruña, na sede de AFundación, o 11 de decembro de 2018, e está a percorrer as cidades protagonistas durante o ano 2019, cunha parada especial en Pontevedra no mes de agosto, porque o 31 dese mes se cumpre o centenario da homenaxe que lle renderon a Perfecto Feijoo en agradecemento ao seu labor, estes catro coros xunto con outros moi activos daquela mais que non sobreviviron; logo viaxará por outras localidades en Galicia e outros países.

A exposición, ao coidado de Miguel Anxo Seixas, preséntase en 32 paneis, que en parte da itinerancia van acompañados de publicacións, manuscritos, fotografías, instrumentos, partituras, traxes, decorados, fragmentos de prensa... a través dos que se pode reconstruír unha liña de traballo especialmente vizosa para a nosa cultura; a realización foi encargada a Imago Mundi Diseño, con Xosé Díaz ao mando. Vaia o noso agradecemento polo amoroso coidado que un e outros puxeron nela e polo seu empeño en levaren a obra a bo porto. Vaia tamén o noso agradecemento para todos os que a fan posible e que aparecen relacionados no cuadríptico que reciben os visitantes a modo de guía, sexa

porque nos dan hospitalidade sexa porque facilitaron xenerosamente pezas e materiais; e, por riba de todos, a gratitude para a cooperación fraterna das catro agrupacións.

Homenaxeamos os promotores iniciais, naturalmente, mais tamén a todas as persoas e entidades que fixeron posible esta historia xa centenaria ininterrompida ata hoxe, nun acto de recoñecemento e agradecemento á memoria dos que lles deron vida hai un cento de anos e aos que mantiveron e manteñen viva a súa traxectoria.

Agradecemos a súa achega impagable de recolleita etnográfica e de codificación da música, baile e vestimenta populares, e que grazas a ese labor paciente e silandeiro se evitase unha perda irremediable de gran parte do patrimonio oral e musical de todos os galegos e galegas. Recollérono, rescatárono, transcribírono, arquivárono, harmonizárono para poder ser cantado en grupo, fixérono soar, divulgárono en partituras e en libros, gravárono en diferentes soportes... Nada sería igual sen este inxente labor, custodiado con agarimo nos seus arquivos, que gardan preciosos tesouros.

Agradecemos que protagonizasen os inicios dunha actividade teatral galega, vencendo prexuízos e abrindo camiño; e tamén o papel desempeñado con éxito como embaixadores da cultura galega, fortalecendo ademais o vínculo de conexión coa Galicia emigrada.

Agradecemos a súa determinación para colocar a música tradicional galega non só nos teatros, liceos e outros espazos creados pola cultura burguesa con outros fins, dentro e fóra da nosa Terra, senón o seu labor decisivo para situala en posición de primacía identitaria no imaxinario social e no contexto xeral da cultura galega nos espazos urbanos de toda Galicia.

Agradecemos o seu altruísmo, o seu labor filantrópico e benéfico... e que o seu entusiasmo por manter estes sinais de identidade da nosa cultura e o seu fondo compromiso coa lingua de noso non desmaiasen nin sequera nos tempos de maiores dificultades (políticas, sociais e económicas).

O labor de todo un século, despois da irrupción novidosa e entusiasta a piques de comezar a segunda década do século XX, merecía unha atención especial. Pareceunos necesario que a síntese visual da exposición fose acompañada da documentación, estudo e reflexión tanto arredor das coordenadas históricas en que xurdiron os coros (contexto, protagonistas, obxectivo...) e da significación do acontecemento no seo daquel movemento social e cultural, como tamén das súas vicisitudes e das súas contribucións á cultura galega ao longo das décadas seguintes, percorrendo o século ata a actualidade. Así foi como xurdiu esta monografía, coordinada polos profesores Luís Costa Vázquez e Inmaculada López Silva, na altura membros da Sección de Música e Artes Escénicas do Consello da Cultura Galega: a relevancia da investigación foi dándolle maior corpo ao proxecto inicial dun libro-catálogo que contextualizase a exposición, como xa se dixo, e converténdoo no que esperamos sexa unha obra de referencia para o coñecemento desta importante faceta da nosa cultura que percorre todo o século XX e chega vizosa ata o momento actual.

Neste volume, sete olladas académicas expertas botan luz autorizada por investigación propia e allea sobre o contexto político-cultural en que naceron e se desenvolveron os coros e sobre a súa contribución á creación/consolidación das marcas identitarias e á historia da cultura galega do século XX, sempre na liña de contribuír ao exercicio de memoria e recoñecemento colectivo que moveu o Consello da Cultura Galega a botar a andar a conmemoración da efeméride.

Ningunha das persoas convocadas como expertas precisa dunha presentación que avale os seus méritos, pois todas teñen como credenciais o seu propio currículo previo na liña de traballo que lles foi encomendada e o creto dun rigor científico que se basea tamén – como non?– no coñecemento e consideración do “estado da arte”, e xa que logo no traballo doutros investigadores e investigadoras que teñen contribuído a un maior e mellor coñecemento do labor das corais e non foron convidados. Vaia para eles, sempre, tamén o noso recoñecemento.

Analizar e documentar, a modo de marco, o contexto político e cultural en que xorden estes coros e a súa estética correspondeulle a Inmaculada López Silva, que une ás súas facetas destacadas no ámbito cultural como investigadora e creadora, a de ser docente na Escola Superior de Arte Dramática de Galicia (Departamento de teoría e historia das artes escénicas).

Luís Costa Vázquez, profesor da Universidade de Vigo (Departamento de didácticas especiais), sintetiza os trazos definitorios daqueles primeiros “coros galegos”, a súa dimensión identitaria no contexto de activación nacionalista das Irmandades da Fala e os conflitos culturais de clase que tiveron que resolver; e faino como grande experto na historia da música galega desde o Rexurdimento á actualidade (do folclorismo á vangarda, da música tradicional á dos compositores galegos, da música popular á das bandas de música e á das orquestras...).

Do vínculo indisoluble entre estes coros e o teatro ocúpase Laura Tato, da Universidade da Coruña, voz de referencia inescusable cando, no ámbito da historia e cultura galegas, transitamos pola póla do teatro. Non é a primeira ocasión en que pon de manifesto esta interrelación, no marco dun programa nacionalista de recuperación da cultura galega que se apoia fortemente nas manifestacións populares das artes escénicas (música, danza e teatro) como piares da identidade. Nesta contribución documenta e analiza as vicisitudes desa relación, que non todos os coros seguiron por igual nas formas nin coa mesma continuidade temporal.

Emilio Xosé Ínsua, profesor de Lingua e Literatura no IES A Basella (Vilanova de Arousa), é unha das voces máis autorizadas (a cortesía e a cautela impídennos colocalo á cabeza) para falar de escrita en galego e do ideario lingüístico-cultural nesta época. Por iso lle foi encomendada a relación entre as Irmandades de Fala e os coros galegos de preguerra, estreita e “por veces mesmo simbiótica” —en palabras súas—, mais non por iso exenta de debates, problemas e desacordos; convén non esquecer que as agrupacións corais naceron nese contexto e cun alento similar ao que impulsou o movemento xeral,

mais todas tiñan vida propia, coas súas ideas e protagonistas. A rigorosa investigación de Emilio Ínsua, sostén deste capítulo, tenta dar conta argumentada e ben documentada de todo iso.

Non podía faltar un capítulo sobre a música festiva e os coros galegos na emigración, tanto polo feito de que o mesmo alento propiciou nas comunidades galegas da outra beira do mar un renacer da cultura galega coas mesmas características (asociacións, publicacións periódicas, teatro, música...) coma polo feito de que se mantivo un carreiro de ida e volta entre a Galicia territorial e a das novas terras de acollida. Na exposición recóllese expresamente a profusión con que os coros fixeron de embaixadores da cultura galega, e de xeito especial nas xiras americanas, cunha dimensión representativa, e mesmo económica, que raramente tiñan na propia Galicia. Na monografía singularizouse no caso de Buenos Aires, polo que o capítulo foi encargado a dous expertos con olladas complementarias, desde Galicia e desde o Río da Prata: Xosé M. Núñez Seixas, da Universidade de Santiago de Compostela, recoñecido polos seus traballos sobre nacionalismos, estudos migratorios e historia cultural, no ámbito da historia contemporánea e máis concretamente no período que nos ocupa; e Ruy Farías, da Universidad Nacional de San Martín e do Museo de la Emigración Gallega (Buenos Aires), cun amplo currículo centrado na investigación da inmigración e do exilio galegos na Arxentina, cunha atención especial ás características idiosincráticas e á forxa dun imaxinario colectivo.

Pecha o volume Belén Sáenz-Chas Díaz, responsable do departamento de Conservación do Museo do Pobo Galego, cunha contribución sobre o traxe galego, pois os coros xogaron un papel fundamental na definición e consolidación dun tipo de vestimenta masculina e feminina que se foi uniformando como “típica”. A autora xa tiña sinalado en publicacións e exposicións anteriores que a folclorización da vestimenta só comezou en Galicia a partir do Rexurdimento, nunha versión idealizada da vida rural galega, e que foron as primeiras agrupacións folclóricas as que, con eles e elas “vestidos de galegos”, produciron a imaxe logo comunmente aceptada; nesta achega afonda habilmente na xénese do “traxe típico”, apoiándose nos testemuños documentais.

O título xoga coa anfiboloxía de forma manifesta. Se ben se mira, non é doado dicir cal é o significado principal. Dunha banda, en se tratando de música, canto e baile, represéntasenos en primeiro plano un deles; mais doutra, dado que representan nos seus trazos definitorios a esencia galega, eles foron e son de Galicia, mesmo son Galicia. Deixemos os dous significados como cara e cruz dunha soa expresión, porque ambos nos fan sentir orgullosos e agradecidos: Ben haxan! Longa vida ás nosas corais centenarias e a todo o cortexo que levan atrás de si!

A importancia histórica dos coros no seu contexto político-cultural

Inmaculada López Silva

Consello da Cultura Galega

Escola Superior de Arte Dramática

1. O contexto estético: do folclorismo á revolución das artes escénicas

O interese polo folclore como mecanismo para a conceptualización da identidade nacional desde o concepto herderiano de *Volksgeist* é constante en toda a Europa decimonónica e proxéctase, por suposto, á Galicia que comeza a configurarse como entidade política e cultural autónoma a partir da segunda metade do século XIX, pero moi especialmente durante o primeiro terzo do XX, cando se dá un salto importante cara á materialización política das vellas reivindicacións do rexionalismo. Neste contexto, tanto a investigación folclorística coma a propia participación no folclore desde espazos politicamente interesados serán esenciais para comprobar como as manifestacións da cultura popular (especialmente a música e a danza tradicionais) serven para a xestación de novos significados que adaptan ese acervo cultural a novos propósitos de orde política.

Cómpre salientar que a atención sobre as manifestacións folclóricas xamais é inocente, dado que existe un contexto moi concreto no que se inicia o folclorismo, e este é o da aparición dos etnonacionalismos que, en todos os casos, basean o seu discurso nunha cultura alienada que precisaría un proxecto de Estado específico (Costa Vázquez 73). Isto sucede tamén, por suposto, na Galicia do primeiro terzo do século XX, que, primeiro con Solidaridad Gallega e despois coas Irmandades da Fala, xera mecanismos de *animación* dese folclore con intencións proselitistas. A creación dos coros tradicionais e o seu espallamento por toda a xeografía galega son un bo exemplo deste proceso, nunha experiencia musical popular que, en realidade, se inicia en toda Europa e as súas colonias no século XIX a través do movemento orfeonístico, que no noso caso había ser decisivo para fomentar unha música galega culta que tamén sería produtiva, posteriormente, na dignificación da cultura propia. Xa as sociedades corais creadas en América Latina polas comunidades emigrantes foron fundamentais como espazos aglutinadores arredor dos que fomentar o sentimento de pertenza na emigración. Iso explica, tamén, que en boa medida fosen esas sociedades corais decimonónicas o punto de partida do asociacionismo galego na diáspora, que daría lugar aos centros galegos, sociedades galegas e casas de Galicia. Así, por exemplo en Bos Aires, os múltiples centros galegos que se crean nas dúas primeiras décadas do século XX veñen animados polos orfeóns galegos alí fundados uns anos antes (Costa Vázquez 107). E na Habana, a Sociedad Coral Ecos de Galicia financiaba a Sociedad de Beneficencia de Naturales de Galicia. Alí e vinculado ao cadro de

declamación do Centro Galego, é onde Luguís Freire leu a modo de estrea a súa obra *A costureira da aldea* (1884), e nese contexto culturalmente activo das sociedades emigrantes coas que estaba en íntimo contacto polo seu traballo para *El Eco de Galicia* seguramente *aprendeu* a capacidade das manifestacións populares para mobilizar un público expatriado ávido de asideiros coa terra de orixe, así coma a capacidade proselitista do teatro popular. Isto cadra coa tendencia descrita por Luís Costa (Costa Vázquez 198), quen sinala que, durante a segunda metade do século XIX, o movemento coralista vira do equilibrio entre localismo e cosmopolitismo cara a unha función «claramente etnicitaria» que o fai interesante na conformación do discurso galeguista, primeiro rexionalista e despois nacionalista.

Por outra banda, a aparición dos coros en Galicia coma espazos desde onde promover a actividade escénica e a recuperación do folclore tradicional non pode desvencellarse da convulsión pola que pasan as artes escénicas desde o último cuarto do século XIX, unha convulsión que, no seu sentido innovador e revolucionario, chegará a Galicia algo máis tarde, coincidindo cun momento crucial para a súa modernización sociopolítica, pero que serviría igualmente para canalizar o debate entre tradición e innovación escénica que viña xestándose en toda Europa desde fins do XIX, cando a vangarda irrompe para canalizar unha reflexión arredor de novos modelos de recepción que, nunha perspectiva claramente antiburguesa, desen lugar a espectadores máis participativos e, se cadra, politicamente máis activos.

En Francia o xurdimento dos chamados «teatros de arte» ten que ver con todas estas inquiredanzas e, como modelo de exhibición e produción, canaliza unha revolución da imaxe escénica que alberga estilos coma o simbolismo e o naturalismo, que, malia a súa aparente contradición, recollían un enfrontamento á parálise estética que supuña o teatro burgués, ancorado no drama romántico e histórico e incapaz de dialogar cos novos retos tanto sociais coma artísticos que irrompen na escena social de finais do XIX e comezos do XX. Nese contexto, e seguindo as teses sobre o naturalismo no teatro difundidas uns anos antes polo novelista Émile Zola, funda o seu Théâtre Libre en 1887 André Antoine, propondo unha posta en escena naturalista que amosaba ao público un novo modelo de recepción diferente e a necesidade de se enfrontar a unha nova convención (a que esixía asumir a ficción escénica coma *une tranche de vie*). Tamén Paul Fort funda en 1890 en París o Théâtre d'Art, unha entidade que fomentou a aplicación das teses simbolistas á posta en escena e que posibilitou unha experimentación imparábel que daría lugar a unha das maiores revolucións da historia do teatro, a da ruptura coa mímese directa a través da imaxe creada no escenario e que logo desenvolverían outros escenógrafos e directores de escena coma Adolphe Appia, Gordon Craig, Jacques Copeau ou Lugué-Poe (a quen cita Risco nun esclarecedor artigo de 1918 no que, nunha defensa do monolinguismo galego como esencia da nosa teatralidade, propón tamén unha renovación estética revolucionaria e vangardista).

Ese contexto daría lugar a toda unha vaga de experimentación que afectou tanto ao teatro coma ás demais artes escénicas, nomeadamente a danza, aspecto este que, dun xeito un tanto reducionista, levou os intelectuais galegos dos anos vinte a identificar «teatro de arte» con «ballet ruso», seguramente pola fascinación reveladora que provocou

en Castelao a visión dun espectáculo da compañía de Diaghilev en París en 1921, feito que tan importante foi para a reflexión arredor da necesidade de renovación e da aplicación da vangarda ao teatro galego¹.

Asemade, cómpre non esquecer que tamén na Francia de fins do XIX a reflexión social igualitaria procedente do marxismo tiña consecuencias escénicas no modelo teatral proposto por Maurice Pottecher e o seu Théâtre du Peuple en Bussang, fundado en 1895, que serve a Romain Rolland nun ensaio homónimo publicado en 1903 como exemplo para a proposta dun teatro verdadeiramente innovador desde unha percepción antilietista e revolucionaria. Esta idea, espallada por toda Europa grazas á celebridade de Rolland, chegará a España a través da política cultural da II República, quen, integrado nas Misiones Pedagógicas e encargado a Alejandro Casona, fundaría o Teatro del Pueblo, co que traballou Rafael Dieste. Pola mesma época, ademais, traballa en España un incansábel artista que, formado na Francia dos teatros de arte, pretende introducir ese modelo nunha escena dominada esencialmente polo teatro burgués de Jacinto Benavente. É Cipriano Rivas Cherif, un director de escena fundamental na España do primeiro terzo do século XX, o único que se aventura á produción das obras de Valle-Inclán e que conta con Castelao como escenógrafo para a produción de *Divinas palabras* en 1933 e con Jesús Bal y Gay como asesor musical para o seu *Fuenteovejuna* de 1935.

Malia a presenza destes aspectos revolucionarios na conformación do ideario estético galeguista a partir dos anos vinte, o certo é que a posta en escena galega estaba ancorada no drama romántico de corte ruralista, moi influído polo melodrama e o drama histórico que rexionalistas coma Galo Salinas, Armada Teixeira ou Cuveiro Piñol cultivaron desde a premisa de representar, a través dese concepto de mímese idealizante, as esencia enxebres da galegitude. Eses dramas constituían por aquela altura a tradición e a historia do teatro galego, así coma o seu modelo de éxito. Mais os activistas, vinculados ás Irmandades da Fala primeiro e despois a *Nós*, pretenderon abrir o debate sobre o modelo desde o que propor unha renovación das artes escénicas galegas, sempre coa vontade de achegar un público ás mesmas que, dun xeito ou doutro, tamén se aproximaría ao ideario nacionalista.

Tanto a actividade coma os debates xurdidos no contorno dos coros dan conta destes aspectos que vimos de describir. Por unha banda, as agrupacións corais respondían á vontade folclorística do nacente nacionalismo galego e, pola outra, tamén foron obxectivo dos debates arredor da experimentación escénica e da necesidade renovadora que, en non

¹ Castelao vai a París en 1921 cunha bolsa para a ampliación de estudos e alí descobre a compañía do Chauve Souris, de Nikita Balief, discípulo do célebre Sergei Diaghilev. Para el, o tratamento estético dado nesa proposta do material tradicional-popular revela unha posibilidade de renovación das artes escénicas harmonizábel coa doxa nacionalista de dignificación da esencia tradicional da galegitude, e por iso lle dá voltas a esa idea durante décadas, ata materializala nunha célebre carta do ano 1934 na que anima a Otero Pedrayo a escribir unha obra dramática que iniciase un «teatro de arte» galego (que el proporía vincular á Coral Polifónica de Pontevedra) e, por suposto, nos postulados estéticos desde os que el mesmo crea *Os vellos non deben de namorarse* (que comeza nos anos vinte e remata pouco antes da súa estrea en Bos Aires en 1941), tanto na súa dimensión dramática coma na proposta escenográfica a través dos deseños de vestuario e das máscaras. (Para un afondamento neste asunto, vid. López Silva, «Volver»).

poucos aspectos, podería contradicir os intereses ideolóxicos aos que servía a opción folclorística. Sexa como for, en todos os coros existiu un vínculo indisociábel coas vicisitudes políticas e etnoestéticas polas que, ao longo deses anos, foi pasando a conformación do nacionalismo en Galicia, fortemente relacionado coa recuperación das manifestacións populares das artes escénicas (música, danza e teatro) en canto pilar da identidade galega.

2. A importancia dos coros galegos no debate estético do primeiro nacionalismo

O primeiro coro fúndase en Pontevedra en 1883 baixo o nome de Aires da Terra e a dirección do boticario e gaiteiro Perfecto Feijoo Poncet, que se acompañou na aventura doutros homes de clase media e alta con inquiredanzas rexionalistas como Víctor Said Armesto, Leoncio Feijoo, Carlos Gastañaduy e, máis tarde, incluso Castelao, todos eles unidos pola vontade de recuperar a música e os instrumentos tradicionais galegos, tendencia «aldeá» que lles valeu o rexeitamento da clase alta pontevedresa. Malia consideralo un coro «de señoritos», e unha vez que se dissolve en 1914, un grupo de galeguistas de Ferrol deciden fundar nesa cidade outro coro organizado á imaxe e semellanza de Aires da Terra.

Liderados polo gaiteiro Manuel Lorenzo Barja, o autor dramático Lois Amor Soto, Emilio Bidegaín, que presidía a comisión xestora, e Caetano Vaello, que sería o primeiro presidente, constitúen oficialmente o coro Toxos e Froles en 1914. Segundo recolle Costa Vázquez (444), a inquiredanzas semellantes respondería a creación, pola mesma época, de Cántigas da Terra na Coruña (1916), Foliadas e Cantigas en Pontevedra (1916), Agarimos da Terra en Mondariz (1916), Cantigas e Aturuxos en Lugo (1917), Agrupación Artística

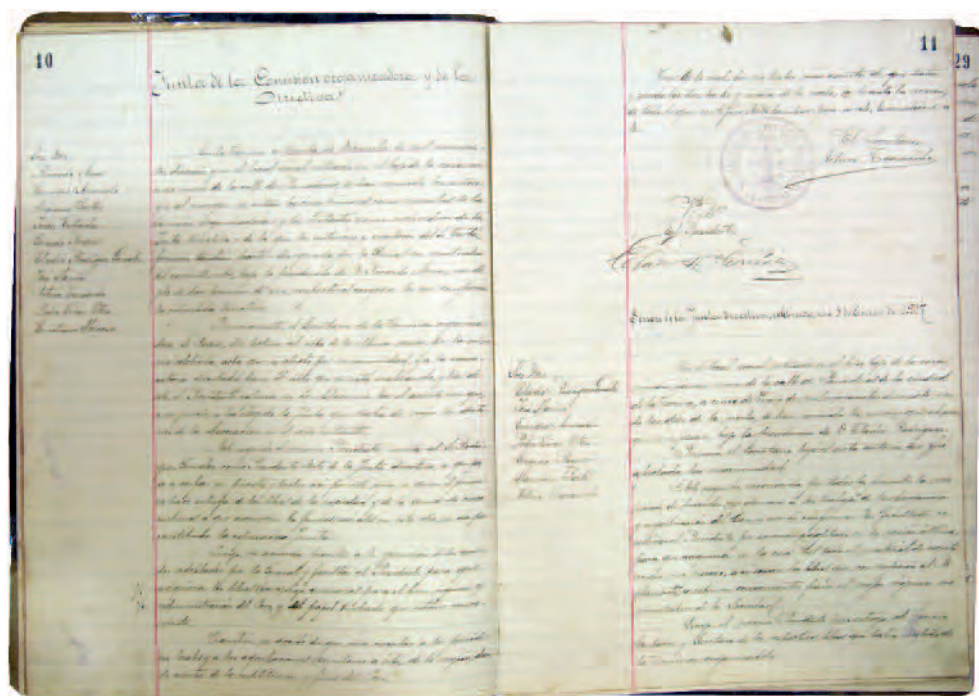
Bandeira do coro Toxos e Froles, 1915





Mulleres que actuaron no debut do coro Toxos e Froles

de Pontevedra (1917), Agrupación Artística de Vigo (1918), De Ruada en Ourense (1918), Cantigas e Agarimos en Santiago (1921), que xorde despois dun primeiro intento no 1917 chamado coro Queixumes dos Pinos —que se dissolveu a causa da morte da metade dos seus membros durante a gripe do ano 1918, incluído o seu vicepresidente, Lois Porteiro Garea—, e Airiños da Ulla n'A Estrada (1923), alén dalgúns máis que se citan noutros traballos neste mesmo volume. Todos os coros partían dun modelo semellante ao proposto por Perfecto Feijoo, isto é, cun gaiteiro, un tamboril, bombo e oito ou dez rapaces, coa posibilidade de engadir dúas ou catro rapazas para organizaren parellas de baile. A integración das mulleres aínda chegaría en 1920, cando Toxos e Froles decide romper coa tradición masculinizadora deste tipo de entidades nas que a miúdo o tradicionalismo cultural se mesturaba cun férreo conservadorismo moral e ideolóxico. De feito, no mesmo ano o coro compostelán Cantigas e Agarimos decide tamén integrar mulleres, o que lle custou a expulsión do local que viñan empregando, cedido polo Centro Católico-Obreiro, co que pasarían a empregar as instalacións da Unión Protectora de Artesáns. Cantigas da Terra, en boa medida grazas á intervención da Irmandade da Fala da Coruña (moi activa en canto á inclusión dun discurso en prol da igualdade dentro do nacionalismo galego), tamén admitiu mulleres en 1922.



Acta fundacional de Cántigas da Terra, 30 de decembro de 1916

Na actualidade, son catro os coros que seguen en funcionamento desde a época da súa fundación: Toxos e Froles, Cántigas da Terra, De Ruada e Cantigas e Agarimos. Moitos deses coros xorden a partir da revisión do modelo do orfeón modernista que aglutinaba en certa maneira as ansias culturais e a vontade renovadora da cultura galega dos rexionalistas xa a finais do XIX, de xeito que o «coro galego» pasaría a centrar as estratexias culturais do galeguismo politicamente máis activo, xa que as súas características harmonizaban mellor cos intereses alí imperantes (Costa Vázquez 444).

Un repaso sucinto aos socios fundadores dos coros evidencia que a súa constitución facía parte da estratexia cultural e etnicitaria do galeguismo político, que precisaba entidades instrumentalizábeis que o achegasen á masa popular que constituía a cerna das súas aspiracións en canto a adhesións e ideario. Así, Laura Tato demostrou no seu traballo sobre Toxos e Froles de Ferrol (Tato, *Teatro e nacionalismo*) o vínculo indisociábel co programa de recuperación da cultura galega para o que naceron, pola mesma época, as Irmandades da Fala. Os xa citados Lois Amor Soto e Caetano Vaello foron membros fundadores das Irmandades da Fala; en Cántigas da Terra estaban o autor teatral e activista irmandiño Leandro Carré Alvarellos, Mauricio Farto Parra, galeguista alófono que logo fundaría outros coros², e Manuel Fernández Amor, que crearía os corpos de baile e a polifonía e que era o tesoureiro da Irmandade da Coruña; De Ruada é fundada polo escritor

² Creara o compostelán Queixumes dos Pinos e, despois, fundaría Saudade, na Coruña.

galeguista Xavier Prado «Lameiro» e polo músico-etnógrafo Faustino Santalices, recuperador da zanfona; no coro santiagués, pola súa banda, figuraban entre os fundadores persoeiros ben simbólicos no nacionalismo inicial como Salvador Cabeza de León, Camilo Díaz Balaño e Enrique Sánchez Guerra, alén do malogrado Lois Porteiro Garea naquela tentativa inicial que fora Queixumes dos Pinos. A relación coas Irmandades da Fala, por tanto, é evidente, e a proxección sobre as vicisitudes dos propios coros no debate entre progresismo democrata e tradicionalismo no primeiro nacionalismo galego será decisiva para comprender o rol desempeñado polas súas actividades nas vilas e cidades nas que estaban localizados.

Efectivamente, a discusión, tan presente na literatura da época, arredor de que Galicia representar nos textos, ou a discusión que no marco das artes plásticas enfronta figurativismo a abstracción como proposicións diferentes para a orientación da modernidade cultural galega, teñen tamén unha presenza nos coros, que habían de enfrontarse, no plano teatral, ao modelo de que Galicia amosar nos escenarios dos seus cadros de declamación: o ruralismo tradicionalista e conservador de Xavier Prado «Lameiro» polo que opta De Ruada ou a proposta audaz pero fondamente controvertida do teatro de Xaime Quintanilla? O debate chegou a ter tal importancia, que a evidencia de que os coros «esvaraban do popular ao populacheiro» (Tato, *Teatro galego* 41) conduciu a que diversas voces pedisen ou a súa eliminación ou a súa renovación e, mesmo, a fundación efectiva dun coro que pretendese aplicar un rexeneracionismo capaz de renovar os repertorios mantendo a galeguidade esencial. Foi o coro Saudade, que nace en 1925 alentado por persoeiros fundamentais da Irmandade da Coruña como Mauricio Farto e que desexaba mirarse no espello dos «coros ucranianos» canto ao seu tratamento da estética popular.

Antón Villar Ponte estaría entre os máis belixerantes loitadores pola renovación estética dos coros, xa que propuxo afastarse da danza tradicional e a música e renovarse a través

Cántigas da Terra, 1917



do teatro (Villar Ponte, *Após*), nunha liña de belixerancia que mantivo desde as propias orixes dos coros, como xa amosaba en 1917, cando se avergoña dun «rexionalismo lírico-poético, rexionalismo de folklore» (Villar Ponte, «Breviario» 2) que consideraba paralizador e retrógrado, incapaz de dar á cultura galega o pulo renovador que precisaba. En canto ao teatro, Villar Ponte insistiría en aspectos semellantes, que filtraría incansabelmente desde unha identificación do teatro coa galeguidade que só podía pasar polo monolingüismo galego³ e que, por tanto, expresaría unha identidade nacional en sentido amplo e complexo, abarcadora de todo tipo de tendencias e estilos non necesariamente circunscritos ao folclórico ou étnico, de xeito que o teatro galego podería superar así o seu endémico ruralismo costumista e mais o tipismo popular e enxebre que dificilmente conectaría coas capas poboacionais novas e urbanas.

A creación do Conservatorio Nazonal do Arte Gallego (1918), que contaría con seccións de declamación e música (aínda que esta última non chegou a materializarse), ten que ver con esta vontade dignificadora, modernizadora e, sobre todo, institucional (López Silva, *Resistir* 76 e ss.). Pero tamén é verdade que os debates xurdidos no seu seo, que finalmente provocan a súa clausura e unha serie de rupturas que transcenderon a orde estética, dan conta de que, dentro daquel nacente nacionalismo, había posicións moi contraditorias no relativo á proposta artístico-cultural que debía ofrecer a definición da galeguidade, e esta particular querela entre antigos e modernos agachaba, en realidade, dúas ideoloxías baseadas en modelos sociais, políticos e económicos para Galicia practicamente irreconciliábeis.

Igualmente, no ámbito da música ergueríanse voces nesa mesma liña. Entre elas destaca a de Jesús Bal y Gay, quen, desde moi axiña, nas súas colaboracións nas revistas *Alfar* e *Ronsel*, proporía unha renovación do repertorio musical galego que fuxise da tradicional (e simplista) recuperación do folclore e penetrase nos espazos experimentais propostos pola vangarda dos anos vinte (Debussy, Stravinski, Bartok, Ravel), onde el vía posibilidades de relectura do folclore e de investigación no mesmo, como punto de partida para a xeración dunha música culta moderna e xenuinamente galega. De aí a súa pescuda no cancionero galego, co fin de recollelo e inventarialo para proceder ao seu estudo formal profundo.

Bal y Gay, ademais, céntrase especialmente na importancia dos coros neste proceso de conformación do imaxinario identitario das artes escénicas galegas, ao publicar en 1924 o seu opúsculo *Hacia el ballet gallego* e, en 1926, un esclarecedor artigo en *Nós* titulado «O momento actual da múseca galega».

Jesús Bal y Gay protagonizou neste sentido unha das máis crúas polémicas da época⁴ con motivo da publicación do seu libro *Hacia el ballet gallego* (1924), que, malia o seu

³ Para un maior afondamento na polémica sobre a definición do teatro galego como monolingüe naquela altura, vid. López Silva, «A figura»...

⁴ A polémica tivo lugar en 1926, cando se atribúe á influencia do libro de Bal y Gay a proposta escénica de *Unha noite no muíño* de Leandro Carré, estreada polo coro Queixumes dos Pinos. Bal oféndese, pois entende que se mal interpreta a súa proposta de renovación (ao atribuíla a un exemplo do contrario do que el desexaba para as artes escénicas galegas), e esta cuestión produce un intercambio de acusacións entre os dous autores. Para un afondamento na polémica, vid. Tato, *Historia*.

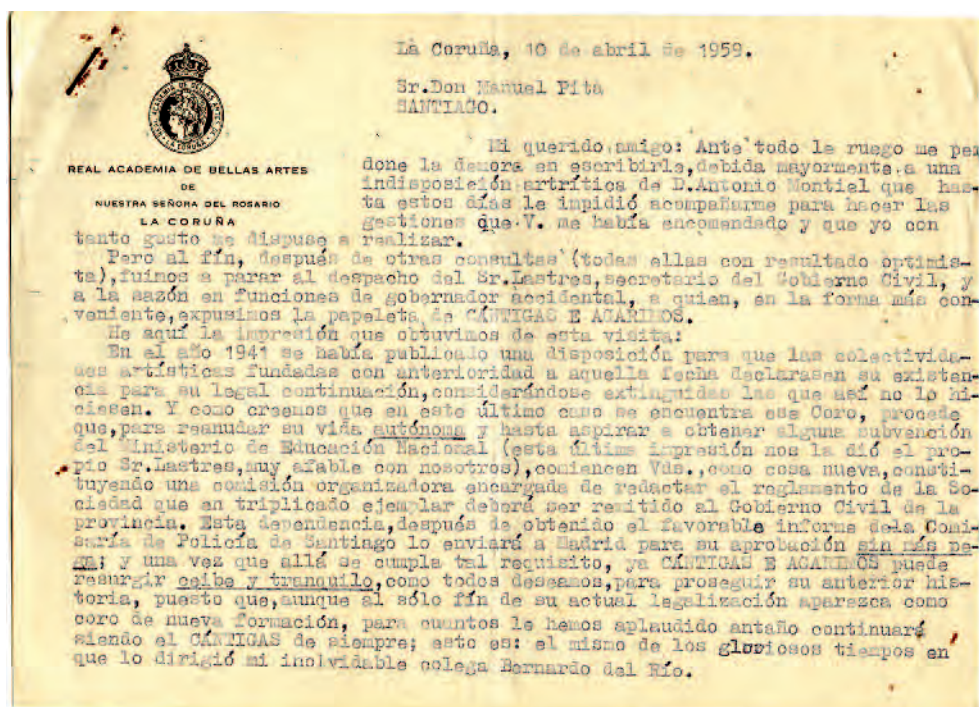
título, fala do conxunto das artes escénicas e recoñece, desde o inicio, que «Si no existiesen actualmente en Galicia los denominados “Coros gallegos”, este libro no se hubiera escrito. Y si esos Coros no ostentasen graves defectos, no habría surgido en mí la idea de una nueva orientación para ellos» (Bal y Gay, *Sobre el ballet* 16). A partir de aí, Bal y Gay propón unha «depuración» ennobrecedora da tradición, que implica un programa universalizador que aspira á reteatralización da música e a danza galegas e, por tanto, á súa equiparación ás tendencias europeas da época que arrincaron en Wagner e que amosaban directores como Appia, Dalcroze ou Craig, que Bal y Gay demostra coñecer, adscribíndose así á tendencia iniciada en España por Gual ou Rivas Cherif e que el entende, como fixera Castelao, vencellábel á proposta artística dos ballets rusos. É por isto polo que Bal propón un camiño *estilizador* que, sen negar a importancia etnicitaria e identificadora do substrato escénico e musical tradicional (o que el chamaba «elemento indígena virgen»), achegue unha novidade artística ao panorama musical e dancístico galego. Algo que non estaban facendo os coros e que Bal y Gay vía posíbel debido á súa propia concepción organizativa e ao seu éxito como infraestruturas escénicas.

No seu artigo de 1926, Bal y Gay continúa co asunto e expón o problema das débedas históricas dos coros (orfeonismo decimonónico, enxebrismo folclorista) e como elas condicionan a imaxe de Galicia que ofrecen a través da súa produción, fundamentalmente teatral, na que a falta de profesionalización, así coma a tendencia a un uso de traxes e escenografías xa *demodés* pero absolutamente imbricadas no imaxinario enxebrista, impide o aproveitamento desa infraestrutura escénica que eran os coros para a integración en Galicia dun «teatro de arte», o mesmo co que se fascinara Castelao en 1921 durante a súa viaxe de estudos a París.

Bal y Gay entendía os coros, por tanto, como espazos desde onde facer producións escénicas cultas, profesionais e de calidade tomando como punto de partida as especificidades da tradición escénica popular, de xeito que o vínculo coa identidade nacional quedaría garantido, mais sen contradicir a necesidade de axeitamento da produción artística galega á dos seus coetáneos europeos. Para Bal y Gay, a música nacionalista que deberían propor os coros galegos sería de carácter culto e estaría composta por músicos cun fondo coñecemento das manifestacións escénicas e musicais populares. Nacionalismo e folclorismo, logo, non serían sinónimos para el. Segundo Bal, a música nacionalista non é o mesmo ca o nacionalismo musical, pois este «nace somentes da coincidencia de arelas e de procedimentos eispresivos dos músicos nacionais *xa feitos*, e de cousa tan vaborosa como é a persoaalidade racial» (Bal y Gay «O momento» 4).

A dicotomía entre tradicionalismo populista e renovación cultista está presente tamén na crítica da época, aínda que finalmente logran imporse as reflexións emanadas do tradicionalismo folclorista⁵, moi vencellado a certos sectores da Igrexa, que triunfaría pos-

⁵ Luís Costa explica os motivos polos que, alén da consabida prevención dos intelectuais galeguistas ante os «excesos» da vangarda e mais a inadecuación sociopolítica de Galicia para asumir os postulados máis radicais, non triunfaron propostas renovadoras coma as de Villar Ponte, Bal y Gay ou Quintanilla: «En primer lugar, se halla la necesidad de mantener la capacidad de interpelación social a través del arte en un momento histórico de despegue social del galleguismo; algo para lo que la tradición consolidada de una «música gallega», fraguada en el período regionalista, constituía una garantía de éxito con la que difícilmente podían competir



Carta de Adolfo Anta Seoane a Manuel Pita, 1959

teriormente grazas ao modelo cultural (musical, neste caso) imposto polo franquismo e que lograría escurecer a presenza, que tamén a houbo, de propostas de orde experimental ou vangardista. A actividade dos coros, neste sentido, serviría para proxectar a proposta tradicionalista e amosar músculo aos sectores máis conservadores do nacionalismo galego durante o primeiro terzo do século XX. Con todo, o sobredimensionamento deste aspecto, malia dificultar unha verdadeira evolución renovadora da proposta escénica do nacionalismo galego, si tivo unha utilidade durante a ditadura de Primo de Rivera, cuxa censura foi algo máis permisiva coas seccións de música e danza ca co teatro, motivo que facilitou o mantemento destas entidades ata a fin do réxime e, polo tanto, a recuperación máis sinxela da totalidade da súa actividade e dos seus propósitos programáticos durante o período republicano. Asemade, ese vínculo co tradicionalismo máis conservador, presente en toda a historia dos coros, tamén lle serviría despois á política cultural do franquismo para amosar unha certa cara amábel cara ás manifestacións das culturas periféricas, to-

las atrevidas propuestas estilísticas de la vanguardia. Otra razón, no pequeña [...] es que se carecía de otra tradición ensayística por lo que a la música se refiere —historiografía, crítica, folklorismo, etc.— que no fuese la que en su momento se había elaborado en el seno del tradicionalismo, hondamente condicionada, en consecuencia, por los prejuicios ideológicos de aquellos autores. El prestigio de aquellos teóricos, unido a la carencia de una tradición investigadora suficientemente competente en las filas del galleguismo progresista hará que sus hipótesis técnicas sean asumidas incluso por los galleguistas ideológicamente más apartados del conservadurismo; y con las cuestiones técnicas, también muy a menudo, los postulados estéticos que las acompañaban» (Costa Vázquez 437).

mando o control dos coros para apropiarse do seu discurso folclorista (unha vez extraído, por suposto, todo pouso político-reivindicativo) a través da Sección Femenina ou de entidades coma a Obra Social Educación y Descanso, que incorpora ao compostelán Cantigas e Agarimos e o obriga a mudar o nome polo de Coral Rosalía de Castro. Cántigas da Terra logrou non integrarse na Sección Femenina, o que lle vale non poucos problemas a partir dos anos 40.

3. A polémica construción da nación a través do ideario teatral

Máis alá dos pormenores estéticos destes debates, interésanos aquí unha reflexión sobre a dimensión exercida polos coros na definición dun modelo de identidade que resultaría de extrema produtividade para o discurso galeguista e nacionalista do primeiro terzo do século XX e que, posteriormente, sería recuperado desde os refundadores da cultura galega (nomeadamente no ámbito teatral) durante a restauración democrática.

A música foi un elemento importante na configuración do discurso identitario galeguista desde finais do século XIX, momento en que se opta pola construción simbólica a partir do feito musical popular pola súa capacidade proselitista e as posibilidades de aceptación colectiva ante un feito facilmente desvencellábel de modelos máis cultistas de construción nacional, que, polo menos no plano programático, lograron convivir coa opción popularista que materializaban os coros⁶. O dobre aval da tradición, por unha banda, e da clase social que salvagarda esa música popular (campesiñado analfabeto, esencialmente), por outra, supuxo asemade unha garantía de aceptación do modelo para as distintas familias dun galeguismo que, desde finais do XIX e ata practicamente a actualidade, tamén oscilou entre o polo tradicionalista e o polo populista, alén da faceta elitista dun sector do nacionalismo que procuraba a dignificación da cultura galega a través da demostración das súas bondades e habelencias no sentido creativo puro ou autorial.

Todos eses factores están presentes no fenómeno dos coros, e tamén neles se proxectan esas ideas sobre o plano musical ou dancístico ao teatro mediante os seus cadros de declamación ou agrupacións escénicas que, a través do repertorio dramático, deron vida ao

⁶ O debate sobre a vía para a construción cultural da identidade foi constante no galeguismo, e moi especialmente neste período, e afectou a todas as artes, pero moi especialmente ás artes escénicas, debido á inmediatez da súa recepción e, por tanto, á súa capacidade para aproximarse a capas poboacionais non necesariamente culturizadas con anterioridade, como sucedería coa literatura. Luís Costa estuda con certa profundidade este aspecto en relación co repertorio musical do primeiro terzo do século XX e conclúe: «Mientras que para el galleguismo de tradición liberal-demócrata los *coros gallegos* realizaban mediante sus repertorios y puesta en escena el ideal de un arte verdaderamente popular y democrático, un arte *capaz de interpelar* a la mayoría de la población de un país aplastantemente rural, y por lo tanto, capaz de vehicular el movimiento de masas que requiere la acción política en el marco de las democracias representativas —especialmente a través del teatro, musical o no—, para el galleguismo tradicionalista, resultaba más satisfactorio el modelo de las Sociedades Polifónicas, representantes de un arte técnicamente exigente y dentro de las convenciones de la “gran tradición” musical de Occidente, y cuyos repertorios, ahormados en los moldes estéticos del historicismo y el cecilianismo, resultaban a la postre menos comprometidos desde un punto de vista etnicitario» (Costa Vázquez 451).

debate sobre os temas (populares ou non) e a necesidade de renovación e universalización da cultura galega. Alén diso, cómpre ter en conta a alta produtividade que ten para os espazos periféricos o teatro como conformador da dimensión cultural do Estado-Nación, iso ao que, desde o século XVIII, posibelmente aspira todo grupo étnico consciente da súa identidade (Costa Vázquez 81).

As Irmandades da Fala canalizaron explicitamente unha idea xeral de nación aplicada ás artes escénicas a través da creación do Conservatorio Nazonal do Arte Gallego⁷, institución en cuxas vicisitudes se reflicte de xeito diáfano o problemático debate estético que tamén tiña lugar no seo dos coros, pois estes últimos amosaban propostas escénicas máis ancoradas no costumismo tradicionalista co que se viña conformando o teatro galego desde o Rexionalismo. O Conservatorio, dirixido por Fernando Ossório, tentaba claramente introducir o modelo naturalista, contrario á escola romántica imperante tanto nos coros coma no resto do teatro comercial español, dominado polo vodevil e a *astracanada*. Debedor absoluto de todas as acepcións do concepto «teatro nacional» (inaugúrase, de modo significativo, coa estrea d'*A man da santiña*, de Cabanillas, «poeta da raza»), o Conservatorio logra impor un dos elementos identificadores esenciais do modelo proposto polos irmandiños, o do monolingüismo no teatro, que xerara moitos e arduos debates no período rexionalista (en boa medida bilingüe). Mais nel tamén se materializa a loita dos distintos sectores do nacionalismo polo control dos *discursos* arredor da aplicación do concepto nacional ás artes escénicas (fundamentalmente ao teatro). Por este motivo, unha vez que Fernando Ossório abandona o proxecto debido á imposibilidade de levar adiante a súa proposta estético-teatral (innovadora, quizais vangardista, e desde logo non enxebrista), o sector da Irmandade coruñesa partidario dun tipo de teatro máis tradicional (e baseado no modelo de teatro burgués español, máis comercial) axiña dissolve a institución e funda a Escola Dramática Galega. Esta nova entidade canalizaría ese modelo teatral moito máis cómodo para uns coros ancorados no amateurismo e, por tanto, cunha gran dificultade para asumir os retos que demandaba o modelo de teatro nacional ao que se aspiraba desde as Irmandades (López Silva, «O soño» 45).

Antón Villar Ponte, neste sentido, tiña claro o modelo que debían impulsar as Irmandades e, polo tanto, tamén os coros, malia que Leandro Carré, de fonda influencia en Cántigas da Terra, sería partidario dunha proposta tamén monolingüe pero moito menos innovadora no plano estético e moito máis conservadora no plano socioeconómico (costumista, enxebre) como fórmula para garantir o éxito de público. Aínda así, Villar Ponte

⁷ O Conservatorio funciona desde fins de 1918. O 19 de xaneiro de 1919, o voceiro das Irmandades da Fala, *A Nosa Terra*, dá conta das súas características e, sobre todo, da súa importancia na conformación do teatro nacional galego: «A nova institución patriótica, que reclama a axuda entusiasta de tódol-os bós fillos da Nosa Terra e que xa conta c'o apoio d'artistas de soa, estará dividida en tres seiciós para o seu millor desenrolo na praitica, Seición de Declamación, Seición de Música e Seición organizadora e fomentadora d'exposicíós e concursos d'arte. Na derradeira figurarán algús artistas autouzados. Na segunda haberá profesores d'Historia das Artes, de literatura galega, d'escenografía e de declamación propiamente dita. E na de Música mestres e axudantes competentes. O Conservatorio disfrutará d'unha verdadeira autonomía e n'él poderán inscribirse firmando unhas matrículas imprentadas cantos o desexen, logo de teren conoci-dol-os Estatutos pol-os que se rexirán as seiciós».

será o gran valedor dun nacionalismo cultural susceptible de ser instrumentalizado politicamente co sentido dignificador da alta cultura, entendendo a importancia etnicitaria do idioma como alicerce do teatro nacional desde 1916 e aínda en 1934: «Hagámoslo [o idioma] instrumento de expresión de bellas obras literarias, entre las que las teatrales deben tener preferencia porque con ellas, como con nada, podremos llegar al proselitismo más extensivo y eficaz» (Villar Ponte, «Sobre»). Mais a lingua, para el, tiña que ir de par dun sentido renovador que debía producir sobre o escenario unha imaxe de Galicia moderna e universal: «Quintanilla, coma Cabanillas e tódol-os inteleutuaes que figuran nas fías do nazionalismo, queren que o novo teatro galego seia un teatro europeo dinificador do idioma, capaz de darlle ô idioma un valor universal» (Villar Ponte, «Antes»). A súa proposta así coma a defensa incondicional do modelo proposto por Xaime Quintanilla con *Donosiña*, imposible de estrear no Conservatorio e refuxiado en Toxos e Froles⁸, dan conta de que, por detrás dun debate aparentemente estético, estaban posturas ideolóxicas moi diferentes que implicaban a definición do público (e o votante) do nacionalismo galego da época.

Por iso, a presenza do teatro nos coros populares ten que ver, na nosa opinión, cunha vontade proselitista vencellada á súa innegábel capacidade ideolóxica e reivindicativa que xa puxera en marcha en Cuba alguén que ten que ver coa actividade da Irmandade da Coruña, Manuel LUGRÍS FREIRE. Asemade, é posíbel pór en relación a relevancia dada nos anos vinte á faceta teatral dos coros, fundamentalmente Toxos e Froles, Cántigas da Terra e De Ruada, co modelo galeguista baseado en parámetros máis progresistas que tratarían de amosar a posibilidade de comunión entre tradición popular (os temas, tons, xéneros e personaxes, que viñan sendo habituais xa desde o teatro dos rexionalistas —nomeadamente o de Galo Salinas—) e tradición culta (a propia escritura dramática orixinal e a produción escénica), aínda que moi axiña o debate se situaría no modelo dramático desde o que construír unha cultura galega moderna e universal.

⁸ Laura Tato (*Teatro galego* 23) explica os motivos polos que *Donosiña*, de Xaime Quintanilla, foi tan criticada polo sector máis conservador das Irmandades: «[...] ademais do escándalo que provocaba a ‘indecorosa’ *Donosiña*, existía outra pexa que lle apor á obra de Quintanilla: non contiña ningún tipo de lección moral ou social, e isto, para ese sector, só podía admitirse nas pezas cómicas. Os dramas, as obras ‘serias’ en galego unicamente tiñan razón de ser se intentaban educar ou moralizar». Curiosamente, Quintanilla, tan audaz no teatral, foi fondamente conservador no musical, como amosa nun artigo publicado en *Nós* no ano 1920: «frente ó recendo, ó aroma do canto saído das entranas mesmas da nazionalidade, a música feita sen sentemento, de calquera formiga de Conservatorio, é unha parvada... Eu vos digo, músicos galegos, rapaces artistas: ehí, na nósra fermosa música, tedes unha enorme canteira. No *outro* tedes todol-os *ismos* imaginabres. Si vivides divorciados da Raza, conservatorizar todo o que poidades, ¡que vos non arrendo a ganancia! Si sentides á vósra Terra no recuncho da y-alma, deixala qu’ela cante, ¡ceibe!, como cantou dendes da eternidade... Volo premiar á y-Arte, tan humana —¡a diviña!— que sabe todo o humano qu’ê o sentemento da Patria e qu’a Patria é o mais grande amor dos humanos... ¿Técnica do futuro musical galego? —O ES-TUDO DA VELLA TRADIZÓN MUSICAL. (Estudio perfeuto pol-o tanto da *música gregoriana*). ¿Esprito nóvo da nósra Arte música? —Unha soila verba: GALEGUISMO» (*O nazionalismo* 6-7).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [Redacción]. «Festas galegas». *A Nosa Terra*. A Coruña. 1925. Nº 208: 9-11.
- Bal y Gay, Jesús. *Hacia el ballet gallego*. Lugo: Ronsel, 1924.
- _____. «O momento actual da música galega». *Nós*. Santiago. 1926. Nº 29: 2-3.
- Biscainho Fernandes, Carlos Caetano e Cilha Lourenço Mória. *O ideario teatral das Irmandades da Fala. Estudio e antoloxía*. A Coruña: Deputación Provincial, 2002.
- Calle García, José Luis. *Aires da Terra. La poesía musical de Galicia*. Madrid: edición do autor, 1993.
- Costa Vázquez, Luís. *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*. [Tese de doutoramento, Universidade de Santiago de Compostela – Facultade de Xeografía e Historia (Departamento de Historia da Arte)], 1999. Edición electrónica en: Tesis doctorales 99. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico. Universidade de Santiago de Compostela, 2000.
- González-Millán, Xoán. «Nacionalismo literario y teoría del campo literario: la experiencia gallega de las últimas décadas». Eds. Silvia Bermúdez, Antonio Cortijo Ocaña e Timothy McGovern. *From stateless nations to postnational Spain / De naciones sin Estado a la España postnacional*. Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2002. 223-236.
- Ínsua López, Emilio Xosé. *A nosa terra é nosa! A xeira das Irmandades da Fala (1916-1931)*. A Coruña: Baía Edicións, 2016.
- López Silva, Inmaculada. *Resistir no escenario. Cara a unha historia institucional do teatro galego*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da USC, Xunta de Galicia, 2016.
- _____. «O soño teatral das Irmandades». *Grial*. Vigo. 2016. LIV/211: 30-41.
- _____. «A figura de Valle-Inclán e a identidade teatral en Galicia». *Bradomín*. Vilanova de Arousa. 2016. Nº 3: 43-58.
- _____. «Volver ao significado teatral de Castelao». Coord. Miguel Fernández-Cid. *Castelao grafista. Pinturas, dibujos, estampas*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación Mapfre, Fundación Torrente Ballester, 2017. 265-284.
- Quintanilla, Xaime. «O nazionalismo musical galego». *Nós*. Santiago. 1920. Nº 2: 5-7.
- Tato Fontaíña, Laura. *Teatro e nacionalismo. Ferrol, 1915-1936*. Santiago de Compostela: Laiovento, 1995.
- _____. *Teatro galego, 1915-1931*. Santiago de Compostela: Laiovento, 1997.
- _____. *Historia do teatro galego (das orixes a 1936)*. Vigo: A Nosa Terra, 1999.
- Villar Ponte, Antón. «Antes de que llegue la hora del estreno... La primera obra teatral de Cabanillas». *La Voz de Galicia*. A Coruña. 13 abril 1919: (s/p).
- _____. «Sobre el gran medio de galleguización que supone el teatro». *El Pueblo Gallego*. Santiago. 11 nov. 1934: (s/p).
- _____. «Após o saúdo, consello». *Labor Gallega*. 1935: (s/p).
- _____. [AnViPo]. «Breviario enxebre. Mais aló da música e dos versos». *A Nosa Terra*. A Coruña. 1917. Nº 14: 2.

Os coros galegos históricos. A música dun tempo

Luís Costa Vázquez

Universidade de Vigo

A expresión «coros galegos», o seu concepto, pode resultar bastante equívoca. Tanto o substantivo —coros— como a súa adxectivación —galegos— requiren, para ser adecuadamente comprendidos, dun encadramento suficiente que os explique en cada momento histórico, ao longo dos máis de cen anos transcorridos desde a aparición do primeiro do seu xénero: *Aires da Terra*. Coma nun xogo de sombras chinesas, cada un deses momentos proxecta diferentes luces sobre os protagonistas deste relato; xerando, así, liñas e figuras que conforman a súa historia, o seu devir.

Aínda que a tradición dos coros galegos alcanza ata os nosos días, con diversa fortuna, nesta aproximación só nos ocuparemos do que podemos definir como o seu primeiro período, o da súa invención e asentamento, no primeiro terzo do século XX. Trataremos de sintetizar os aspectos definitorios daqueles primeiros coros galegos: o «espírito da época» que os animaba, o seu labor etnográfico, os modos de recreación espectacular das músicas e os bailes rurais de que partían así como as estéticas de representación e recreación destas músicas e bailes. Tamén, a súa dimensión identitaria, o seu papel como modo de expresión dunha identidade política para Galicia no contexto de activación do nacionalismo galego das Irmandades da Fala. E, finalmente, o conflito cultural de clase que os coros galegos tiveron que afrontar —e ocasionalmente resolver— no proceso de creación dunha cultura galega de seu; unha cultura para unha clase media, urbana e moderna, que superase as oposicións binarias do modelo cultural do Antigo Réxime, entre alta e baixa cultura, entre a cidade e o campo. Unhas oposicións binarias no ámbito cultural, das que a secular diglosia era a expresión máis notoria e cotiá.

O *Zeitgeist*

A aparición dos coros galegos supuxo un auténtico revulsivo no panorama musical e cultural da Galicia novecentista. Desde o último cuarto do século XIX víñase desenvolvendo no país un importante movemento coral en consonancia co coralismo peninsular, e especialmente co coralismo das rexións do norte de España: Cataluña, Navarra, País Vasco, Santander ou Asturias. Fronte ao modelo do coralismo obreiro que se iniciara en Cataluña cos coñecidos como «coros Clavé», en homenaxe a quen fora o líder musical á par que obreiro e asociativo deste movemento desde a década de 1850, Josep Anselm Clavé, o

coralismo galego do século XIX encádrase dentro do modelo do coralismo burgués, que encontrou o seu medio de desenvolvemento ao redor de liceos, círculos de artesáns, sociedades económicas de amigos do país e, en xeral, en todas as formas do tecido asociativo da pequena e mediana burguesía das cidades e vilas (Nagore 53-122). É certo que este movemento coral non é exclusivo do norte peninsular e, de feito, trátase dun fenómeno estendido por toda España —e Portugal—. Pero os estudosos resaltaron as peculiaridades do coralismo desta parte de España, unhas peculiaridades que están moi vencelladas ao desenvolvemento historicamente paralelo das identidades políticas destes territorios, nomeadamente Cataluña, Galicia, País Vasco e Navarra, pero tamén Asturias, Cantabria e mesmo a propia Castela a Vella (como se denominara historicamente á Castela do norte), e que, desde o punto estilístico dos repertorios, habería de beber cada vez con máis frución do folclorismo agromante nos respectivos territorios.

Centrándonos no caso galego, o último cuarto do século XIX foi o período dourado dos orfeóns históricos nados á calor do impulso xeral do coralismo que acabamos de resumir. Orfeóns como o *Orensano* (Ourense, 1870), logo *Unión Orensana* (Ourense, 1879); *Coruñés* (A Coruña, 1875); *Brigantino* (A Coruña, 1877); *Pontevedrés* (Pontevedra, 1877); *Lucense* (Lugo, 1879), logo *Orfeón Gallego* (1887); *Pacheco* (Mondoñedo, 1880); *El Eco* (A Coruña, 1881); *El Crepúsculo* e *Los Amigos* (Pontevedra, 1883); ou en Vigo, o *Vigués* (1882) e *La Oliva* (1885), e, en Santiago de Compostela, o *Eslava* (1882), por citar algúns dos destacados daquela xeira (Costa, «Coralismo»). Estes orfeóns desenvolveron varias e importantes funcións na articulación dunha nacente cultura musical dirixida a un público masivo e urbano, coas cautelas con que debe entenderse o concepto de urbano nun país profundamente ruralizado, onde a cultura do agro penetraba estreitamente no precario tecido das cidades dunha Galicia de moi lento desenvolvemento económico. Entre estas funcións interesan nun lugar moi relevante aquelas que non son directamente musicais, pero que teñen que ver coa potencia asociativa e identitaria destas agrupacións, tanto na Galicia territorial como, con maior perfil aínda, na Galicia de alén mar (Costa, «A música»). Pero para o caso que nos ocupa, principalmente polo papel precursor que os orfeóns tiveron no agromar dos coros galegos, mediante a popularización

Orfeón Veiga,
Mondoñedo, 1915



entre estas capas urbanas das melodías e aires da tradición oral, debidamente tratados polos compositores e directores daqueles orfeóns, mediante a súa harmonización e metrificación. As obras de Pascual Veiga, Juan Montes ou Juan José Castro, máis coñecido como «Chané», partiron con moita frecuencia destes materiais da tradición oral, difundíndoos e naturalizándoos a través das actuacións dos orfeóns en festas e certames, e tamén a través do xénero do *lied*, que cultivaron con fortuna e que favoreceu a sensibilización das clases máis altas cara a estes repertorios, como parte da gran corrente da cultura romántica que se enseñoraba de Europa (Costa, «Choral»).

Os coros galegos históricos

Nese contexto é no que en 1883 xorde o primeiro coro galego en Pontevedra, *Aires da Terra*, creado por Perfecto Feijoo, figura notable da burguesía daquela cidade, que foi o seu director artístico, organizador e líder indiscutible, e quen xuntou arredor de si unha ducia de homes, todos eles membros da mellor sociedade da «boa vila» —agás o tamborileiro, Manuel Castro— (Calle 81-98). *Aires da Terra* foi algo completamente innovador: por vez primeira presentábase no escenario unha recreación do folclore desde unha pretensión purista, de xeito que os cantares e as melodías se reproducían —ou, cando menos, esta era a intención— tal cal se recollían do mundo rural. A idea de Feijoo de recrear a música de tradición oral co maior respecto do orixinal encádrase, no lado artístico, na progresiva apreciación do carácter naíf destes repertorios, e, no lado erudito, na recollida e estudo dos mesmos cun criterio filolóxico e etnográfico. Non é casual que nese mesmo ano, 1883, se crease na Coruña a sociedade El Folklore Gallego, presidida pola condesa de Pardo Bazán, con quen Perfecto Feijoo mantivo amizade e correspondencia e que tiña como finalidade a recollida, documentación e conservación de todo canto tivese que ver coa cultura popular rural. Aínda que esta sociedade tivo curta vida, pois deixou de estar operativa a finais do século XIX, daría logo lugar á actual Academia Galega (1906).

O coro *Aires da Terra* comezou o seu período de maior relevancia social e artística a partir de 1900, e particularmente en 1901, coa súa presentación en Madrid: nos salóns



Fotografía de Perfecto Feijoo dedicada ao coro Toxos e Froles

da aristocracia máis requintada, no desfile popular do carnaval madrileño, no Ateneo, no Centro Gallego e en banquetes e festíns; toda unha declaración do carácter interclasista da súa proposta estética. Ata a súa viaxe a América, en 1914, a historia de *Aires da Terra* é unha historia chea de éxitos artísticos en cidades e vilas de toda Galicia, pero tamén de España, Portugal e, finalmente, na Arxentina, onde foi tanto o éxito que, por diferentes circunstancias, ben se pode dicir que o coro morreu del, pois desfíxose ao seu regreso a Pontevedra.

A pegada de *Aires da Terra* foi decisiva na conformación dos coros galegos que o seguiron. O coro pontevedrés non só creou un canon estético de tratamento da música tradicional dentro do escenario —instrumentación, indumentaria, disposición etc.—, senón que tamén desenvolveu iniciativas pioneiras como a realización dos primeiros rexistros fonográficos en 1904; a inclusión de mulleres no corpo artístico a partir de 1908 cunha ducia de rapazas que cantan e bailan, aínda que só fose con carácter esporádico, dada a dificultade para contar co concurso de señoritas da boa sociedade dispostas a arrosstrar os prexuízos morais que as actividades escénicas espertaban nas súas familias; os inicios dunha proposta escénica máis alá do concerto en sentido estrito, con decorados e escenificacións de escenas costumistas, e mesmo os inicios da explotación comercial deste novo xénero, mediante a presentación en espectáculos multitudinarios debidamente organizados por empresarios do espectáculo, tal e como sucedeu na Arxentina.

No ronsel de *Aires da Terra* xorden, inmediateamente á súa desaparición, coros que, tomando o modelo pontevedrés, o consolidan, o difunden e tamén lle achegan matices que teñen que ver tanto coa idiosincrasia cultural e social do medio no que se desenvolve cada coro, como cos avatares dunha época particularmente convulsa na historia de España, como foron as dúas décadas longas ata o golpe de estado e a subseguinte Guerra Civil. No traballo de Inmaculada López neste mesmo volume cítanse estes coros primeiros, aos que podemos engadir *Queixumes dos Pinos* (Lavadores-Vigo, 1923), *Cántigas da Mariña* (Ribadeo, 1924), *Saudade* (A Coruña, 1925). E tamén na década de 1920 nos barrios de Vigo: *Airiños do Mar* (Teis), *La Aurora* (Sárdoma) ou *La Victoria* (Beade) (Fernández e Pérez 23).

Tomemos, para unha breve caracterización destas agrupacións, o caso dos catro históricos aínda vivos hoxe en día, dos que se conserva ademais importante documentación que permite reconstruír aquelas primeiras décadas da vida dos coros galegos.

A orixe de *Toxos e Froles* está na rondalla *Airiños da miña terra* (1907), da que con seguridade saírían os que en 1914, ao redor da figura do gaiteiro Manuel Lorenzo Barja, constituíron o coro que chegaría ata os nosos días, co nome de *Real Coro Toxos e Froles* (Rodríguez, J. J. I, 7). A diferenza do coro pontevedrés, o ferrolán estaba conformado por obreiros e funcionarios medios, tónica que sería xa bastante habitual nas agrupacións deste tipo posteriores. A presentación pública de *Toxos e Froles* foi o 29 de maio de 1915 e o programa incluía tamén o que habería de ser unha das facetas máis relevantes dos coros galegos: o cultivo do teatro en galego, xa fose en forma de obras musicais de pequeno formato como zarzuelas breves, apropósitos ou similares, ou xa fose inserindo as cantigas populares dentro dun decorado e un fío narrativo; ou tamén directamente como teatro sen música, a cargo dos cadros de declamación dos coros. Se ben xa na presentación

en maio de 1915 tomaron parte «tres señoritas [que] bailaron una *muiñeira*» (Rodríguez, J. J. II, 872), máis adiante estableceríanse as diferentes seccións, de modo que para 1922 o coro contaba, para abordar tan diferentes xéneros, coa Sección de Declamación, a Sección de [cantos con] Gaita, o Corpo de Baile e a Masa Coral.

Nos anos inmediatos á súa presentación, *Toxos e Froles* actuou nas máis importantes cidades galegas: A Coruña, Betanzos, Lugo, Ourense, Pontevedra, Vigo, Santiago etc. e no mesmo 1922 o coro fixo a súa primeira gravación: 10 discos que contiñan cantigas populares, ademais do Himno Galego de Pascual Veiga.

O segundo dos coros históricos xurdidos logo da desaparición de *Aires da Terra* foi o coruñés *Cántigas da Terra*, creado en 1916 e liderado por Mauricio Farto Parra. Ao igual que sucederá no caso de *Toxos e Froles*, o coruñés estivo moi vencellado á intelectualidade das Irmandades da Fala, que xusto naquela altura botaban a andar na cidade herculina. Dan mostra diso a presenza desde os seus inicios de Eladio Rodríguez González, como presidente, ou de Leandro Carré e Iglesias Roura, como directores artísticos; e poucos anos despois de Antón Villar Ponte, como presidente, así como a colaboración con outros escritores en lingua galega vencellados á reivindicación do galego. Ao igual que sucedera co coro ferrolán, *Cántigas da Terra* virou moi pronto cara a propostas artísticas máis cobizosas, coa creación da sección de teatro e coro polifónico, baixo a dirección do que fora o primeiro gaiteiro da agrupación, Manuel Fernández Amor; tamén contou coa presenza de mulleres a partir de 1922, tanto no corpo de baile como nas seccións de canto.

En 1918 fúndase en Ourense, da man dun escolleito grupo de intelectuais da cidade, *De Ruada*, que faría a súa presentación pública o 24 de xuño de 1919 dirixido por Daniel González Rodríguez (Rodríguez, E.). O coro, ademais das súas actuacións en Ourense e outros lugares de Galicia, acadou rapidamente unha ampla proxección fóra do país con viaxes a Madrid, Asturias, León, Andalucía etc. xa na década de 1920; e seguindo o exemplo de *Aires da Terra*, en América do Sur en 1931. En 1929 gravou o primeiro dos seus

TEATRO NEMESIO

GRANDE EIXITO

Terceira presentación e despedida do enxebre coro ferrolano

"TOXOS E FROLES"

Hoxe 16 de San Roque do 1920

PRIMEIRA PARTE

1.ª Sinfonía.
2.ª O apraudido conto, orixinal do notabre enxebre Roxeio Ri-veiro.

¡QUE PENA TIÑAN!
desempeñado polo Sr. Charlón.

3.ª O notabre solista Xosé Aza, cantará algunhas cántigas do seu repertorio.
4.ª O moi gabado parralelo,

MAL DE MOITOS
orixinal de Charlón e Sánchez Hermida, desempeña-lo por-los autores.

SEGUNDA PARTE

1.ª Sinfonía.
2.ª O notabre monólogo orixinal do célebre D. Holador: Fer-nández Gastañaduy.

UN VELLO PAROLEIRO
por-lo Sr. Sánchez Hermida.

3.ª O laureado coro **TOXOS E FROLES** cantará:
1.ª De ruada, — 2.ª Aia-lá de Noya, — 3.ª Aia-lá de Pontín,
4.ª Aia-lá de Ulla, — 5.ª Aia-lá das Semezas, — 6.ª HIMNO GALLI — de Fidal e Veiga.

Prezos incluídos impostos

Falco de 6 asientos 12 pesetas	Curva de asientos 1 pes.
id. de 3 id. 6	Asientos 1.ª fila 1
Silla de platea 1'75	id. 2.ª y 3.ª 0'75
BUTACA 1'50	Entrada GENERAL 0'50

Imp. Benigno López.—VIVERO.

AS DEZ DA NOITE.

Cartel dunha actuación de Toxos e Froles



Cantigas e Agarimos, 1923

discos. Desde o punto de vista estilístico, *De Ruada* incluíu moi cedo, xunto coa recreación máis xenuína das cantigas populares a unha soa voz, co acompañamento da percusión tradicional (pandeiro ou pandeireta) e gaita, arranxos con dúas gaitas e mesmo a interpretación de obras corais a catro voces tomadas da tradición do orfeonismo galego decimonónico, de autores como Bergés, Montes, Veiga ou Chané.

Ao igual que os coros que cronoloxicamente o precederon na súa fundación, o teatro tivo en *De Ruada* unha moi forte presenza desde o seu nacemento, do que é corolario o labor de Xavier Prado «Lameiro» na xunta directiva e como presidente entre 1940 e 1943. A relevancia que *De Ruada* prestou á posta en escena déixase ver no traballo do ilustrador e escenógrafo Camilo Díaz Baliño, con quen desenvolverían a elaboración das «Estampas —ou Escenas— Gallegas»: presentación dentro dun fío narrativo e escénico da música e do teatro que compoñían o espectáculo. A idea da «Escena» supón a maduración dunha representación que apela con moita máis potencia ás raizames da cultura galega no mundo rural, ao resituar a música nos contextos de traballo e lecer que lle eran propios (a seitura, a espadela, a malla, a romaría, o mar etc.) e en lugares que estaban a ser simbolizados étnica e politicamente desde o imaxinario da galegitude. Tal é o caso de escenas como «Alalá do Cebreiro» ou «Eultreja», vencelladas ao Camiño de Santiago e ao culto ao Apóstolo, que sitúan nun mesmo espazo escénico a tradición oral e unha peza culta do s. XVI, incluída no *Códice Calixtino*. Sobre a relevancia que a cidade e a figura de Santiago Apóstolo acadaron para o galeguismo, baste citar a celebración do Día da Patria Galega no mesmo día do Santo (25 de xullo), promovida polo galeguismo católico e conservador (Losada Diéguez, Risco, Cabanillas) a partir de 1920, como Día da Patria Galega.

Finalmente, o cuarto dos coros galegos históricos actualmente vivos foi o compostelán *Cantigas e Agarimos*, nado en 1920 —que tivo como precedente inmediato o coro galego *Queixumes dos Pinos*, de vida efémera— e presentado en público en 1921. *Cantigas e Agarimos* contou con mulleres na súa formación desde os inicios e, ao igual que os seus homólogos contemporáneos, tiña xa desde moi cedo seccións de coro e cadro de teatro, ás que se uniu logo a de baile. No caso do coro compostelán, a presenza de Bernardo del Río, que sería o seu director durante as primeiras tres décadas, definiu moi fortemente o estilo e a orientación da agrupación; compositor notable, a el débese a zarzuela *A lenda de Montelongo*, posta en escena polo coro en Vigo en 1925; ao igual que, posteriormente, a obra de Castelao *Os vellos non deben de namorarse*, con música do mesmo Bernardo del Río, estreada en Galicia, en Santiago de Compostela, un 25 de xullo de 1961.

Cantigas e Agarimos tivo unha importante difusión por mor da súa participación en películas tan populares como *La Casa de la Troya* (1925), sobre a novela costumista de Pérez Lugín, ou na arxentina *Alma de Galicia* (1960); e tamén pola gravación de varios discos, entre os que destaca especialmente o rexistro realizado en Madrid en 1952 no que se recollía a canción orixinal «Ondiñas da nosa ría», renomeada na versión de Bernardo del Río como «A Virxe de Guadalupe» con varios cambios na letra e convertida posteriormente en peza inmensamente popular, co nome de «A Rianxeira» (Pico Orjais).

Ademais destes coros emblemáticos por moitos motivos, entre eles o de seguiren activos na actualidade, xa citamos ao inicio outros coros galegos formados tamén naquel período entre 1914 e a década de 1920; un baleirado detallado da hemerografía daqueles anos habería de achegar seguramente noticia doutros máis. A actividade destes coros foi ás veces efémera, tendo en conta tanto a natureza precaria en canto a medios materiais e humanos cos que se movían como o impacto das limitacións —ou directamente da represión— das súas actividades por parte do españolismo político, primeiro durante a ditadura de Primo de Rivera e logo, de xeito xa moito máis traumático e sistemático, durante o franquismo.

A laboura musical e etnográfica

É sabido como no século XIX se espalla por toda Europa o Romanticismo e, con el, o interese polas culturas minoritarias —e minorizadas—: os aspectos materiais, como a arquitectura, os oficios, os traxes etc., e os inmateriais, particularmente as linguas, os dicires e, por suposto, tamén as súas tradicións musicais. Esta atracción callou no labor erudito das sociedades folclóricas que foron xurdindo aquí e acolá, no caso de España na Sociedad El Folklore Español (1881), que daría pé a sociedades similares nas diferentes rexións —a propia El Folklore Español reconverteríase ao pouco en Sociedad El Folklore Andaluz—. En Galicia, a xa citada Sociedad El Folklore Gallego fundaríase o 29 de decembro de 1883 e comezaría as súas actividades ao ano seguinte. Durante a década que estivo activa, ata 1894, realizou varios proxectos, o máis relevante pola súa transcendencia foi a promoción do *Cancionero popular gallego* de José Pérez Ballesteros, publicado en tres volumes (1885-1886).

Se ben non tivo moi longa vida, o papel da Sociedad El Folklore Gallego foi decisivo como dinamizadora da investigación folclorística en Galicia, animando á recolección documental, que no caso da música callaría en coleccións de diversa calidade e difusión, pois en case todos os casos estas coleccións verían a luz como publicación moito despois da súa recolleita. A pesar disto, a existencia destas coleccións foi determinante para a creación tanto dunha conciencia do valor cultural, artístico e mesmo político destes materiais como dun fondo musical a partir do que abordar a reelaboración en clave folclorística das vellas tradicións, adaptándoas ás necesidades espectaculares dun público masivo e urbano. E esa foi a grande empresa dos coros galegos; e aínda o é, ata hoxe.

Non é casual que sexa na década de 1890 cando comece a súa actividade o primeiro coro galego, *Aires da Terra*; nin que o seu creador e líder, Perfecto Feijoo, tivese, como dixemos, correspondencia e relación coa primeira presidenta da antedita Sociedad, Emilia Pardo Bazán; nin por suposto que o propio Feijoo fose un coleccionista acreditado de melodías populares, tal e como pon de manifesto o seu cancionero persoal. Dese cancionero saíría o material para as actuacións de *Aires da Terra*, se ben a súa publicación como tal habería de atrasarse case un século despois da súa elaboración (Calle 185 e ss.). O arquivo de Feijoo —que era, como dicimos, o propio de *Aires da Terra*— proporciona un cadro dos xéneros da música de tradición oral de Galicia homólogo do que fornecen os cancioneros contemporáneos, publicados ou non. Aínda que non é moi exacto, en tanto que unha mesma peza —por exemplo unha foliada— pode estar nunha versión unicamente instrumental ou ter tamén letra, en todo ou en parte, para unha valoración destes materiais musicais pódese seguir a catalogación que propón José Luis Calle, atendendo á funcionalidade das pezas, segundo sexan máis ou menos propias dun tipo de instrumentación.

O repertorio para gaita, aínda que ocasionalmente tamén con textos, como dixemos, compréndeno: alboradas, muiñeiras, xotas e foliadas, pasacalles, marchas de procesión e danzas de espadas. E o repertorio para voz: alalás, cantos de pandeiro, cantos de Nadal, Aninovo e Reis, ademais doutras cantigas como cantos de oficios, romances ou cantares de cego. O cancionero de Feijoo inclúe algunhas curiosidades, como unha misa con gaita, con todas as partes do común da misa completas (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei) ou toques de cornas de diferentes lugares de Galicia.

Os arquivos dos demais coros que vimos de tratar, e que puidemos visitar, seguen o corte do de *Aires da Terra*, incluíndo eses mesmos xéneros: foliadas, alalás, muiñeiras, cantares diversos (pandeiro, cegos, oficios etc.), que son os mesmos que se poden observar nos cancioneros eruditos publicados a partir de 1942, coa aparición do *Cancionero musical de Galicia* (Sampedro). Hai que ter en conta que, a diferenza dun arquivo académico, os fondos recollidos e gardados polos coros galegos tiñan unha clara funcionalidade: a de ser utilizados para a interpretación. Iso explica os criterios de ordenación, o volume relativo dos diferentes xéneros musicais representados ou a inclusión nos arquivos, xunto coas transcripcións monódicas das pezas do repertorio tradicional, de arranxos harmonizados ou de obras directamente cultas. Como veremos máis adiante, os coros galegos trataron de satisfacer unha demanda estética máis ampla da que orixinalmente atendían, o que os levou en diferentes momentos a abordar obras do repertorio

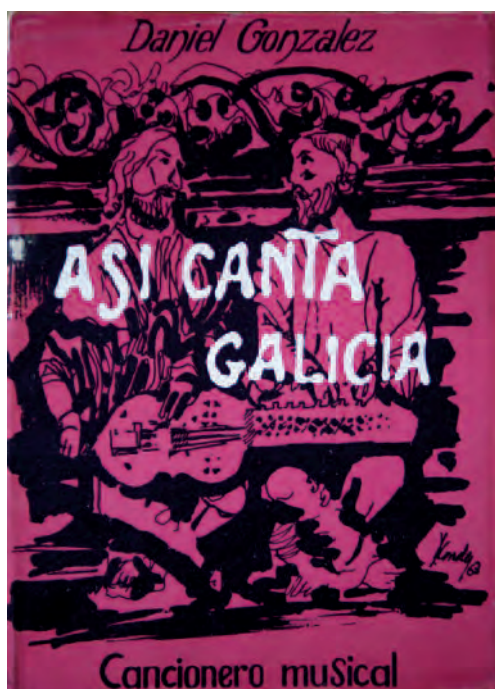
da Gran Tradición europea xa nos anos de 1920; e moito máis durante o franquismo, polos vaivéns estilísticos aos que se viron sometidos, moitas veces, para a súa supervivencia.

Todos os coros galegos combinaron, pois, en maior ou menor medida a laboura de recollida coa da difusión a través da recreación folclorística. No caso dos coros actualmente vivos, a existencia destes arquivos musicais conforma un auténtico tesouro non sempre tratado coa atención que merece, malia os esforzos dos coros por sostelos con medios ás veces certamente precarios. Así, o arquivo de *Cántigas da Terra* ten máis de 800 pezas recollidas, segundo nos informa o seu arquiveiro, Ramón Rodríguez (*Moncho do Orzán*). O arquivo de *Cantigas e Agarimos* conta igualmente con máis de duascentas obras. En ambos os dous casos abundan as transcricións de música tradicional rea-

lizadas desde a propia conformación dos coros, como parte indispensable do seu traballo, tanto etnográfico como artístico. Pero tamén outros xéneros máis escorados cara á tradición culta, como sucede igualmente nos outros dous coros «históricos».

Do resumo do repertorio interpretado por *Toxos e Froles* entre 1915 e 1935 extráense os seguintes datos brutos: 27 foliadas, 39 alalás, 20 temas (folclóricos) a voces con acompañamento, 28 temas a catro voces (de autor), 2 estampas musicais (que inclúen pola súa vez pezas de diferentes xéneros), 13 cancións a solo (con arranxos), 6 pandeiradas, 4 pezas para «cuarteto típico» (dúas gaitas, tamboril e bombo) (Rodríguez, J. J. I, 70 e ss.). En conxunto, para todo o seu periplo histórico, *Toxos e Froles* conta no seu catálogo de obras interpretadas con preto de 300, se ben o arquivo comprende máis pezas, que non consta expresamente que fosen estreadas polo coro (Rodríguez, J. J. II, 863). No apartado das músicas cultas ou arranxadas, xa desde case os seus inicios, atopamos no repertorio do coro ferrolán obras de autores galegos do *lieder*, como Landín, Chané ou Curros, e tamén coros harmonizados a voces mixtas desde a década de 1920.

Ademais da música, os coros tiveron tamén unha importante actividade escénica¹. De *Ruada*, amais de compartir os repertorios que estamos comentando, tivo desde os seus inicios unha forte querenza polo teatro, o que se explica en boa parte pola presenza na directiva de Xavier Prado, máis coñecido como *Lameiro*, prolífico autor de teatro maiormente costumista e satírico que fornecía directamente de material orixinal ao coro. Au-



Portada de *Así canta Galicia* (1963), de Daniel González, director da Coral De Ruada

¹ Véxase o traballo de Laura Tato neste mesmo volume.

tores como Nan de Allariz, Leandro Carré, o citado Prado «Lameiro», Galo Salinas, Quintanilla etc. proporcionaron textos para un teatro popular que transmitía valores, críticas e mensaxes políticas, no momento inicial da conformación dunha cultura urbana en Galicia e ata a Guerra Civil. A censura case total das actividades teatrais das agrupacións que sobreviviron á guerra e a xeneralización do cine sonoro deixaron fóra de xogo esta dimensión no seu día crucial dos coros, reducidos a partir dos anos de 1940 case exclusivamente á música e ao baile, ata o punto de confundirse non pouco coas actividades dos Coros y Danzas da Sección Femenina de Falanxe, nos que a miúdo se integraron ou colaboraron individuos que saíran daqueles coros históricos².

No caso dos demais coros que citamos, o feito de deixaren de existir non nos permite contar con catálogos ou datos dispoñibles; por indución incompleta, tendo en conta a antigüidade e traxectoria destas agrupacións, creo que podemos avaliar o volume de pezas da tradición oral recompiladas polos coros galegos en varios centos ou, mesmo, miles para o conxunto do país. No caso dos coros históricos que acabamos de comentar, estes materiais están a ser obxecto de catalogación e dixitalización ultimamente. En parte tamén estes materiais foron divulgados esporadicamente baixo a forma de cancioneiros, como é o caso do publicado por Daniel González (González), que foi director en *De Ruada* entre 1919 e 1945, con algún interregno breve. Noutros casos, os materiais serviron para recompilacións xerais sobre música folclórica galega, como sucedeu co *Cancionero Gallego*, reunido por Martínez Torner e Bal y Gay (Martínez & Bal). En definitiva, a achega dos coros galegos á conservación da música de tradición oral mediante a súa fixación en partitura e a custodia nos arquivos correspondentes foi decisiva para a transmisión dun patrimonio que, doutro xeito, tería desaparecido, tendo en conta o momento histórico no que se produce, coa progresiva urbanización dos costumes e a disolución da cultura rural que daba soporte, sentido e vitalidade a esas músicas.

Nulla aesthetica, sine ethica: estética e ideoloxía no contorno dos coros galegos

Os coros galegos sitúanse, por unha parte, na confluencia histórica de importantes correntes estéticas musicais europeas como o Romanticismo particularista de raíz decimonónica, os movementos neohistoricistas como o cecilianismo ou as vangardas máis expresionistas ou máis naïfs, de 1910 en diante. Por outra parte e ao mesmo tempo, o seu nacemento e desenvolvemento incardínanse nunha encrucillada política intensa na historia de España, como é o primeiro terzo do século XX, coa fin do réxime da I Restauración, os inicios dunha tímida democratización ata a proclamación da II República e a progresiva agudización da crise do modelo de Estado, que se expresa particularmente na cuestión das nacionalidades históricas. Unha encrucillada na que a tutela autoritaria das elites tradicionais se vai manifestar con máis ou menos contundencia ata o golpe de estado de 1936, a Guerra Civil e a posterior represión organizada. As propostas, as alternativas e os debates estéticos sobre o que os coros galegos eran e/ou deberían ser mestúranse ab-

² Véxase ao respecto, na bibliografía, Hernández e Veiga.

solutamente cos posicionamentos ideolóxicos e políticos, tecendo unha rede mesta de significados que cómpre intentar valorar no seu conxunto pois, doutro xeito, a trama histórica na que intentamos comprender esta realidade esfíase ata facerse tan feble que os significados do fenómeno se volven esquivos e mesmo baleiros de sentido.

Como dicíamos ao falar da Sociedad El Folklore Gallego, o labor do primeiro dos coros, o de Feijoo, e por extensión o dos que o seguiron, estivo directamente influenciado polo pensamento finisecular, que en España viña marcado pola estética de Felipe Pedrell, pai espiritual do nacionalismo musical español, e pola forte influencia dos movementos neo-historicistas e do cecilianismo na música relixiosa³. Unha boa parte dos intelectuais galegos daquela altura estaban próximos tanto ás actividades da Sociedad El Folklore Gallego, como aos círculos eclesiásticos, dos que proviñan. Os valores de autenticidade, naturalidade e tradicionalidade englobados baixo a etiqueta do enxebriismo que portaban os coros galegos convertíanos, nese sentido, nunha alternativa en clave purista desde o punto de vista estético á acción progresiva que sobre o folclore despregaran os orfeóns decimonónicos. Nun momento de activación política do galeguismo, impulsado pola fundación das Irmandades da Fala e do nacionalismo galeguista, os coros galegos reúnen, polo seu repertorio e modos de representación, unhas condicións máis acaídas que as dos vellos orfeóns e as súas propostas en clave progresista e internacionalista; pois aquelas propostas dos orfeóns resultaban demasiado febles para vehicular suficientemente o sentimento de etnicidade e identidade que o novo contexto político do galeguismo demandaba.

A publicación decenal *A Nosa Terra*, órgano oficial das Irmandades da Fala desde a súa aparición ata 1921, en que pasa a ser voceiro do sector coruñés, pero mantendo unha clara hexemonía discursiva dentro do galeguismo, permite seguir de preto as valoracións e mesmo a tutela que desde o galeguismo se realizou do labor dos coros galegos e tamén as opinións e posturas destes mesmos coros, neses 20 anos que van ata a supresión da publicación —e de todo o galeguismo político—, en 1936.

En 1917, *A Nosa Terra* faise eco da presentación de *Cántigas da Terra* co título «Un coro galeguista máis»:

Xa temos un coro máis. Ista agrupacións musicas, adicadas a sacare do esquecemento os nosos cantos, que logo non cantaríanse nin na aldea por estaren ateigadas todas de cuplés e framenquismos levados nos pianos de veo, dinas son das maiores gabanzas. Por meiazón d'istos coros, saberemos de alalás, rianxeiras, montanesas, foliadas e outros cantos galegos que na cibdá desconecíamos. Por meiazón d'iles, puider sere —ata o d'agora non foi— qu'ó tempo que van espertando o agarimo ós cantares enxebres, esperten tamén o agarimo á terra. (Redacción, «Un coro galeguista»).

E sobre a presenza dos *irmandiños* da Coruña no acto:

Rubido o pano, fixo a presentazón do coro o soísta do mesmo e irmán noso Don Alfonso Fraga, recitando unha fermosa poesía que publicamos n'outro lugare do boletín, orixinal

³ Véxase, para un cadro das principais ideoloxías musicais na Galiza de entre as dúas Repúblicas: Costa, «Música e ideoloxía».

do persidente do coro e noso bon irmán Don Eladio Rodríguez González [...]. Dimpois este mesmo siñore e noso irmán D. Venancio Deus, repersentaron un diálogo no que quedaron a grande outura, sendo moi apraudidos e gabados [...]. Terminado o festival, nosos irmáns pidiron que cantaran o hino [o de Pondal e Veiga] novamente, sendo compracidos; mais ó notare nosos irmáns que o púbrico non seguía o seu exemplo de ascoital-o en pé, berraron: ¡Érganse, érganse!, e o púbrico todo, como obedecendo a un máxico conxuro, púxose en pé. (Redacción, «Un coro galeguista»).



Cantigas e Agarimos pon en escena *A lenda de Montelongo*, 1941

Son moitos os testemuños impresos que desde as páxinas de *A Nosa Terra* dan conta desta estreita relación e da preocupación dos *irmandiños* polo bo facer dos coros, aos que consideraban un axente moi eficaz na construción dunha identidade cultural —e, xa que logo, política— na Galicia daqueles anos. A presenza de membros das Irmandades está amplamente documentada, polo demais, en todos os coros «históricos», e foi bastante común que persoas das Irmandades fosen intérpretes nos mesmos, escenógrafos, membros das directivas, directores artísticos e, incluso, presidentes, como o foi Xaime Quintanilla de *Toxos e Froles*, Eladio Rodríguez ou Antón Villar Ponte de *Cántigas da Terra* ou Prado «Lameiro» da *Coral De Ruada*⁴.

A estreita vinculación dos coros e as Irmandades trasladou en bastantes casos a aqueles as liortas ideolóxicas destas, como expresan os problemas que houbo en 1917 entre o coro *Toxos e Froles* e a Irmandade da Coruña, que derivaron en baixas e escisións, situación

⁴ Sobre a presenza do galeguismo das Irmandades da Fala nos coros históricos e os estreitos vencillos entre estes e aquelas, remitimos ao detallado traballo de Emilio Xosé Insua, neste mesmo volume.

que habería de reproducirse poucos anos despois no seo de *Cántigas da Terra*. Igualmente, cada un dos coros reflectía en maior ou menor medida a idiosincrasia ideolóxica e social do seu contexto máis inmediato: se *Cántigas da Terra* se identificaba co galeguismo progresista propio da cidade herculina, *De Ruada* estaba máis próxima ao galeguismo conservador, que tiña na cidade das burgas un dos seus feudos e que remataría na escisión da «Dereita Galeguista» nas eleccións de 1936 (Perandones 67-68).

Pero fose desde posicións máis á esquerda ou á dereita, é innegable que os coros galegos proporcionaron unha representación efectiva para un galeguismo que, sendo moi minoritario socialmente, lograba proxectarse así na rúa e nos teatros a través das súas actividades artísticas. Os coros en marcha representaban unha estética e unha épica do galeguismo que, apelando ás raíces máis fondas, pugnaba por ocupar o centro social e desenvolver un proxecto político de seu para o país:

Iban os coros para a festa. Iban os coros coas súas bandeiras, entre o algueireo brincadeiro das gaitas e pandeiras; ás vivas cores dos seus traxes típicos destacando como una nota de ledicia, de vida, de trouleo, do medio das escuras vestimentas vilegas das xentes que camiñaban nun fato a carón deles. E o rebuldeiro son dos instrumentos, e o arrufo do grupo espertaba na familia que-os vía pasar a súa influencia de enxebreza, de ledicia, de amor á arte do pobo, de saudade pol-o espírito da Terra que vibra, que latexa uns instantes nestes momentos en que todos síntense galegos porque se atopan a sós coa súa alma. (Fraga)

Entre as declaracións programáticas máis comprometidas e explícitas atópase o discurso pronunciado por César López Otero con motivo da presentación do coro galego *Cántigas da Mariña*. Nel, tras apelar ao habitual mito do *volksgeist* e á tradición oral como depositaria xenuína da galeguidade, e de criticar a desgaleguización que supón a intrusión de novas formas culturais alleas a esta tradición autóctona, sexa no canto, na literatura ou nas formas de ocio, López Otero fai un chamamento aos coros galegos para recuperar esa tradición xenuína: critica o italianismo na música culta e as limitacións dos «clásicos» Montes, Veiga ou Chané, e propón a elaboración dunha música galega nacional mediante a captación das esencias que se decantan na música de tradición oral do país: a súa modalidade, xiros melódicos, ritmos etc. tal e como fixeran —e ponos como modelos— os compositores rusos do grupo Os Cinco ou outros compositores de correntes nacionalistas como Glinka, Sibelius ou, máis próximo, Manuel de Falla:

O nazionalismo musical, na súa fórmula definitiva —ilustrada pol-o própeo Falla mellor que nadie— ven a ser algo máis do que faguía Glinka, o seu fundador. O múseco usa melodías propeas —no idioma popular— e as adereza nun acompañamento baseado nas características armónicas e rítmicas do canto do pobo, instrumentándoas inspirándose tamén nas tradicións do mesmo, único xeito, según Falla, d'achar esa arelada tradizón imposíbre d'atopar noutra parte [...]. O primeiro paso, e estudar a concencia a música popular en todos os seus aspectos; para limpala de impurezas alleas i-estabrecer a verdadeira tradizón galega [...]. I esta ten que ser tamén obra dos coros, alternada coa de divulgar aquela múseca, e faguer que o pobo volva a familiarizarse co ela, hastra que todo o galego, cante en galego (letra e múseca) ao primeiro impulso. Deste xeito faguerase unha gran obra patrióteca. (López)

Así pois, aos coros galegos compete, dentro do discurso do nacionalismo galeguista, un papel principal na tarefa de regaleguizar un país que se percibe en proceso de perda da súa identidade tradicional, por mor do proceso de modernización que acompaña o desenvolvemento económico e social no primeiro cuarto do século XX. Na conferencia ditada por Federico Zamora dentro da Irmandade da Coruña, referíase así a esta tarefa de rexeneración galeguista:

¿Quén ouvía na nosa terra ningunha cantiga galega?. Todo estaba apodrecido, cando os nosos mozos voltaban das festas, somentes sentíanse cantar catro chulaperías que inda facíanse máis choqueiras con sonsonete que instintivamente aprícanlle os mozos ao cantal-as.

Mais ao vir o rexurdimento en Galicia d-unha cousa, tiña que vir o comemento, e-o comemento foi a creación d-ises benfeitores coros galegos, aos que hai que lles rendir un tributo d-admiración, a nosa música popular, o noso Folklore foi recollido tan enxebremente polos coros, e tivo tan boa acollida na alma galega a cantiga da terra, que hoxe xa podemos decir que é unha verdadeira casualidade o ouvir outra cantiga nas rúas, ou nas donas, nas súas labores caseiras, e non falemos da ledicia que sentimos vellos e mozos, nenos e grandes, ao voltar das romaxes cantando todos a oito os tan doces alalás; por eso e aínda que os coros non fixeran máis labor qu-ista, habrían feito un ben a Galicia.

Pero non; os coros para mellor levar a cabo a súa laboura patriótica deben comezar por galeguizarse, e deben darse perfecta conta que están moralmente incapacitados para cantar todo aquilo que non sintan, que non poden darlle a enxebreza ás cantigas, se non se preocupan de cultivar a cotío a nosa lingoa, que non é posible o pensar en castelán e cantar en galego, senón que queiran converter aos Coros n-un número de *varietés*. (Zamora, «As conferencias»).

Agora ben: cal debe ser o camiño estético desta rexeneración? Deben os coros afondar no purismo naif co que naceron no maxín de Feijoo ou deben, pola contra, evolucionar e facer evolucionar as músicas que recolleron cara a unha arte homologable dentro da Gran Tradición das músicas europeas? E, de ser así: cales son os límites desa evolución en termos de especificidade identitaria e de capacidade de interpelación social interclase?

Na práctica, eu creo sinceramente que a maioría dos responsables artísticos dos coros galegos non se preocuparon por estas fondas cuestións, ou non cando menos de modo xeral e tan seriamente como se podería facer en termos académicos ou de ensaio estético e político, o que non quita que algunhas individualidades si o fixesen, e aí están as liortas de Leandro Carré en *Cántigas da Terra*. Os coros galegos desenvolveron a súa actividade animados certamente polo impulso inicial de recollida, conservación e recreación dunhas músicas rurais de indubidable valor expresivo e en transo de desaparecer, e, logo, polas demandas dun público masivo e urbano que estaba lonxe de ter o grao de esixencia e compromiso que aos coros lles demandaban as elites do galeguismo.

Iso explica, por exemplo, a subsunción da vetusta tradición orfeónica dentro das actividades dos coros galegos, a través de seccións corais mixtas capaces de abordar tanto aqueles repertorios dos Montes, Veiga ou Chané, como as obras da Gran Tradi-

ción europea que comezaron a poñerse de moda a partir de 1925, logo da presentación da *Coral Polifónica de Pontevedra* (Costa, *Sociedad Coral*). Iso explica tamén a tensión entre folclorismo e academicismo que se vive en *Toxos e Froles* en 1923, cos intentos do director artístico, Gregorio Baudot, por converter o coro nunha masa coral capaz de facer zarzuela ou obras sinfónico-corais (Tato 30-42); ou as propostas en clave cultista de Fernández Amor en *Cántigas da Terra* ou as de Daniel González en *De Ruada*. En todos os casos, tratábase de ampliar o espectro de repertorios e xéneros para un público o máis diverso posible, aproveitando o tirón e o éxito que os coros galegos acadaran na década de 1920 e maximizando así as posibilidades artísticas —e tamén económicas— que os coros ofrecían.

Nas críticas que desde o galeguismo máis consciente se vertían sobre determinadas actividades dos coros galegos percíbense claramente estas tensións representativas e estéticas. Das primeiras dan conta os reproches que merecían aquelas actuacións nas que os coros galegos non discriminaban suficientemente entre o galego e o foráneo, suspendendo así a función etnicitaria que a intelectualidade galeguista lle tiña adscrito. Tal lle sucedía a *Toxos e Froles* en 1924:

O coro estivo como sempre ben, mais entre as cousas que cantou, meteron como de matute aquele célebre ‘Pepita’, da que tanto abusaron algúns orfeós en tempos pasados, e francamente, non hai dereito a que un coro rexional, que debe adicarse por enteiro á nosa música, salla con cousas como esa, que nin é galega, nin é siquera unha obra bonita e de mérito. Os simpáticos ferroláns deben ter cóidado coa escolleita se non queren ir por camiños tortos que os conduzan ao fracaso. (Redacción, «Festas galegas» 1924a).

Das segundas hai tamén abundantes exemplos nos que o galeguismo critica o «mal gusto» das obras representadas ou o escaso nivel artístico das representacións:

[O coro] Levou á escea unha tontería en forma de obra teatral titulada «Na casa do ciruxano», que non agradou ao público. Non podía agradar semellante estupidez, que ten esceas que se fan acreedoras a un bon pateo. Toda a obra é a base de cousas de mal gusto e ordinariez realmente detestabres.

Non hai dereito francamente a representar choqueiradas d’esta crás [...]. Non parece senón que non hai obras no repertorio galego mais dinas de seren representadas. (Redacción, «Festas galegas» 1924b).

Ou aquelas obras que abundan no tópico do galego bruto e atrasado, feito para o consumo foráneo e mesmo asimilado como propio no país:

O gran cariño que temos por toda-las agrupacións artísticas que se adican ao espallamento da nosa música, autorízanos a que fagamos unhas advertencias de amigos e irmáns.

O sainete ‘Copas e bastos’ pertence a ese xénero burdo que pol-a linguaxe que desenrola, dan unha triste e baixa impresión, falsa sempre, das nosas xentes traballadoras. Son choqueiradas que os que cobizamos sublimar Galicia pol-a arte debemos desbotar. (Redacción, «Cántigas da Terra»).

Ou, finalmente, este elocuente exemplo que extractamos, no que a crítica á falta de compromiso coa cultura propia do país e ao «mal gusto» aparecen como parte dun mesmo camiño descarreirado:

En Vigo un dos derradeiros días espallaban pol-as rúas unhos anuncios tan enxundiosos que non me remito a copial-o literalmente:

«KU KLUS KLAN»
Salón de Baile
CALZADA GUIXAR, NÚMERO 2

El sábado día 8 a las diez de la noche se inaugurará este hermoso SALON DE BAILE lujosamente decorado. Durante los entreactos harán su deleite la famosa y sin rival pareja de bailes de

«QUEIXUMES DOS PINOS»
con su afamado GAITERO

A verdade sexa dita que non se podía chegar a menos. Outros coros no desexo de cantar pezas máis ou menos orfeónicas non dubidaron en perdel-o tempo en ensaiar obras en castelán e alguén que cantou en público «La Pepita», tampouco esto ten comentario.

Outro coro para lle dar sen dúbida máis amenidade ao espectáculo faille cantar a un rapaciño de uns 10 anos unha especie de jotás baturras, que lle sentan que da xenio oubilas [...].

¿Costará tanto traballo facer un Coro Galego en vez de moitos Coros que se convertiron en número de *Varietés*? (Zamora «Os coros»)⁵

Nestas críticas percíbese o influxo de intelectuais do galeguismo como Jesús Bal, quen publicaría por eses mesmos anos o seu ensaio *Hacia el ballet gallego*, un breve opúsculo no que defende unha vía en clave culta para os coros galegos que conduza á conformación dun ballet de arte á altura das propostas dos países do leste (Bal)⁶. Ese é por caso o intento de Leandro Carré e Mauricio Farto co novo coro galego *Saudade*, escindido de *Cántigas da Terra* en 1924 e presentado pola Irmandade da Coruña como modelo de rexeneracionismo estético que seguir polos demais coros galegos:

Saudade é algo que non ten comparación nin semellante en Galicia [...]. Saudade fuxe da monotonía dos demais coros e inicia unha nova fase pola que todos débense ourentar para facer unha labor de arte grande, culto, fino, abandoando por completo, os moldes vellos, rutinarios, sobradamente manidos [...].

Preséntase o coro d'un xeito compretamente novo en Galicia que nos fai lembrar os admirables Coros Ukranianos. N'unha sala de concerto magnífica, pintada por Camilo Díaz aparece o coro facendo un artístico conxunto pol-a colocación e pol-a variedade dos

⁵ Hai que dicir que o coro *Queixumes dos Pinos* enviou posteriormente ao xornal unha nota desmentindo que actuasen nese evento e escusándose polo malentendido.

⁶ Véxase ao respecto: Costa, «Del folklorismo».

traxes e canta ‘Alalá de Chantada’ axeitado por Farto; ‘Adios meu neníño’ de Adalid; ‘Meus pensamentos cal voás todos’ do inspirado músico señor Garaizábal con letra de Rosalía de Castro, feito para o coro. Unha formidable peza musical que colleitou moitos e merecidos aprausos e ‘Tristuras’ de Gayoso. Estas obras son cantadas a catro voces e d’un xeito irreprochable. (Redacción, «Festas galegas» 1925)⁷

Saudade propón, xa que logo, unha posta en escena na que o decorado, a acción teatral e a música se integran dun xeito orgánico coma se fose unha peza de teatro lírico. As pezas musicais inclúen recreacións do folclore tal cal, como alalás ou outras cancións, pero tamén pezas harmonizadas a catro voces e outras con acompañamento de orquestra. No seu conxunto, o espectáculo que ofrece *Saudade* supón un paso importante cara a un Teatro de Arte, que foi tamén abordado por coros como *De Ruada*.



Disco de Cántigas da Terra, 1961

Finalmente, os coros galegos foron tamén un espazo no que se manifestaron conflitos de clase, entendidos como conflitos de valores definitorios desas clases. Como vimos ao inicio deste estudo, a extracción social dos membros dos coros obedece a diferentes patróns que se explican polo contexto social no que estes coros se formaron. No caso dos históricos que describimos máis en detalle, hai diferenzas importantes entre, por exemplo, os coros de Ferrol ou A Coruña e o de Ourense, este último cunha composición moi vencellada á burguesía e ás elites locais dunha cidade de perfil claramente conservador (Perandones 61-64). Como un conflito de valores de clase pode entenderse o distancia-

⁷ No mesmo número a redacción de *A Nosa Terra* aproveita para reconvir aos membros de *Cántigas da Terra*, cominándoos nun ton reconciliador a seguir os pasos de *Saudade*.

mento entre as propostas estéticas e formais emanadas desde a intelectualidade galeguista e as realizacións concretas dos coros, particularmente no teatro, a miúdo tachadas de groseiras e de «mal gusto» por parte duns intelectuais que non compartían o estatuto popular deses coros nin, especialmente, do seu público. De aí o esforzo despregado desde o galeguismo por reconducir a estética popularista dos coros cara a formas de expresión máis próximas aos códigos estéticos propios dunha burguesía media e alta; dalgún xeito o galeguismo proxectou nas súas críticas a estas agrupacións o seu propio drama: o de non ter tido a capacidade nin o tempo suficiente para desenvolver un discurso político interclases, que puidese incluír as distintas propostas estéticas que os coros galegos estaban a desenvolver na súa madurez.

Tampouco os coros galegos tiveron tempo para máis. A evolución destas propostas veríase quebrada coa desfeita xeral das actividades dos coros galegos que supuxo o franquismo. Moitos desapareceron simplemente pola represión de todo o que tivese que ver cun nacionalismo que non fose o español. Algúns dos históricos vense no transo de ter que integrarse nas estruturas do réxime para poder sobrevivir; tal é o caso de *Cantigas e Agarimos*, incluída en 1940 en Educación y Descanso, obra social do sindicato único, co nome de *Masa Coral Rosalía de Castro*, ata o ano 1954, que recupera o seu nome e identidade. E o mesmo no caso do ourensán *De Ruada*. A evolución dos coros galegos durante e despois do franquismo, e logo na II Restauración, corresponde xa a patróns e condicionantes que pouco teñen que ver co protagonismo social, artístico e político que tiveron durante aqueles vinte primeiros anos da súa vida.

BIBLIOGRAFÍA

- Bal y Gay, Jesús. *Hacia el ballet gallego*. Lugo: Ronsel, 1924.
- Calle, José Luis. *Aires da Terra. La poesía musical de Galicia*. Madrid: edición do autor, 1993.
- Costa Vázquez, Luís. *Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra. Unha voz na polifonía europea*. Lugo: Ouvirmos, 2003.
- Costa Vázquez, Luís. «Música e ideología en la génesis de los grandes cancioneros folklóricos de Galicia». Comp. Casto Sampedro y Folgar. *Cancionero Musical de Galicia*. Reedición facsímile e estudos. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 2007. 49-89.
- Costa Vázquez, Luís. «Coralismo, etnicidad y nacionalismo en Galicia». *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Madrid. 1998. Nº 6: 49-63.
- Costa Vázquez, Luís. «Del folklorismo a la vanguardia: Jesús Bal o ‘Simón del desierto’». En *Catálogo de la exposición Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios, 1905-1993*. Madrid: Residencia de Estudiantes, USC, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005. 223-255.
- Costa Vázquez, Luís. «Choral Societies». Ed. Joep Leerssen. *Encyclopedia of Romantic Nationalism in Europe*, vol. 2. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018. 970.
- Costa Vázquez, Luís. «A música da Galicia exterior». En *Catálogo da Exposición «Galicia Terra Única», Vigo-A Galicia Exterior*. Santiago: Xunta de Galicia, 1997. 80-91.
- Fernández Santomé, Gerardo e Miguel Pérez Lorenzo. *Os Morenos de Lavadores*. Vilaboa: Edicións do Cumio, 2011.
- González, Daniel. *Así canta Galicia*. Ourense: La Región, 1963.
- Hernández Abad, Carolina. *La agrupación de danza de Sección Femenina de A Coruña*. Tese de doutoramento, dir. Luís Costa Vázquez. Departamento de Didácticas Especiais, Universidade de Vigo, 2015.
- Martínez Torner, Eduardo e Jesús Bal y Gay. *Cancionero Gallego*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 2007. (Reedición con estudos críticos da edición orixinal da Coruña, 1973).
- Nagore Ferrer, María. *La revolución coral*. Madrid: ICCMU, 2001.
- Perandones, Miriam. «Entorno sociocultural, etnicidad y nacionalismo de la coral “De Ruada” en su primera etapa (1918-1936)». *Etno-folk*. 2007. Nº 9: 51-71.
- Pico Orjais, José Luis do. «Tradição inventada». *Barbantia: Anuario de Estudos do Barbanza*. 2008: 129-140.
- Rodríguez de los Ríos, Juan José. *Real Coro Toxos e Froles (1914-2000)*. A Coruña: Deputación Provincial da Coruña, 2003. (2 vols.).
- Rodríguez Portabales, Emilio. «Resumo cronolóxico e ilustrado da historia da Coral “De Ruada”». *Etno-Folk*. 2007. Nº 9: 11-48.
- Sampedro y Folgar, Casto. *Cancionero Musical de Galicia*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 2007. (Reedición con estudos críticos da edición orixinal de Pontevedra, 1942).
- Tato Fontañá, Laura. *Teatro e nacionalismo. Ferrol, 1915-1936*. Santiago de Compostela: Laiovento, 1995.
- Veiga Iglesias, Paula. *Los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Vigo*. Tese de doutoramento, dir. Luís Costa Vázquez. Departamento de Didácticas Especiais, Universidade de Vigo, 2015.

HEMEROGRAFÍA

- Fraga, X. «Festas galegas. Vendo pasar os coros». *A Nosa Terra*. A Coruña. 1923. Nº 190: 3.
- López Otero, César. «Os coros galegos». *A Nosa Terra*. A Coruña. 1924. Nº 205: 9-10.

Redacción. «Un coro galeguista máis. Cántigas da Terra». *A Nosa Terra*. A Coruña. 1917. Nº 25: 6.
Redacción. «Cántigas da Terra». *A Nosa Terra*. A Coruña. 1922. Nº 165: 3.
Redacción. «Festas Galegas». *A Nosa Terra*. A Coruña. 1924a. Nº 197: 2.
Redacción. «Festas Galegas». *A Nosa Terra*. A Coruña. 1924b. Nº 196: 3.
Redacción. «Festas galegas. Agrupación coral galega Saudade». *A Nosa Terra*. A Coruña. 1925. Nº 208: 9.
Zamora, Federico. «As conferencias da Irmandade». *A Nosa Terra*. A Coruña. 1924. Nº 197: 8-9.
Zamora, Federico. «Os coros galegos». *A Nosa Terra*. A Coruña. 1924. Nº 206: 9.

WEBGRAFÍA

<http://www.cantigaseagrimos.es/> (Consulta do 20/1/2018).

Os coros e o teatro

Laura Tato Fontaíña

Grupo ILLA

Universidade da Coruña

Durante as primeiras décadas do século XX, a traxectoria do teatro galego foi inseparábel da dos coros populares. En 1915, por vez primeira na historia da cultura galega, tres colectividades —a Tuna Universitaria de Santiago de Compostela, a Agrupación Artística de Vigo e o coro popular Toxos e Froles de Ferrol— subiron ao escenario obras de teatro galego. A Tuna Universitaria do curso 1914-1915, co nome de Tuna Escolar Gallega, estreou en Santiago, ante o claustro da Universidade e das autoridades locais, a peza *Antón de Freixide*, escrita polo vicepresidente, Manuel María González, quen abriu o acto cun ardente discurso de exaltación da figura do mariscal don Pedro Pardo de Cela. A Agrupación Artística de Vigo, o 28 de agosto, no teatro Tamberlick, representou *A Virxe da Roca*, do xornalista José María Barreiro, que fora estreada en 1910 no teatro Zorrilla de Baiona. E o 29 de maio, no teatro Jofre de Ferrol, presentábase ao público o coro popular¹ Toxos e Froles cun programa que incluía a peza dramática *O zoqueiro de Vilaboa*. *Boceto de zarzuela gallega*, de Nan de Allariz. Mais, segundo as crónicas xornalísticas locais conservadas no arquivo da propia agrupación, o grande éxito da velada foi unha pequena peza, *Mal de moitos*, escrita e interpretada, fóra de programa, por Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida.



Mal de moitos de E. Charlón e M. Sánchez Hermida (Toxos e Froles)

¹ A pesar da crenza xeneralizada de que Toxos e Froles foi o primeiro coro popular (vide, por exemplo, Calle), existe documentación que mostra que houbo agrupacións similares anteriores a el: «La noche del miércoles recorría las calles de esta villa, seguido de numeroso gentío, la entusiasta colectividad musical, cuyo nombre encabeza estas líneas [...] Componen el coro ¡Viva o Ribeiro!, los jóvenes Modesto Sánchez García, gaitero y director; Secundino Taboada, bombista; el tamborilero y los coristas Gonzalo Taboada, José Rodríguez Orgo, Manolo Iglesias, Amado Canotril, Antonio Casanova, Servando Tesouro, José Lorenzo...» («De Ribadavia» 2). Toxos e Froles foi o primeiro coro popular que incluíu o teatro na súa programación.

A Tuna, con todo o prestixio social que prestaba a Universidade, paseou a súa mensaxe polos escenarios de Santiago, A Coruña, Betanzos, Viveiro, Ribadeo, Lugo, Monforte, Pontevedra, Vigo, Tui e Noia, dirixíndose a un público urbano de clase media, polo que tivo unha gran repercusión nos medios de comunicación da época. Aínda que a transcendencia da Agrupación Artística e de Toxos e Froles foi máis limitada, os tres xuntos conseguiron romper algúns prexuízos e abrir camiños para o teatro galego, porque non só aumentou o número de representacións, senón que tamén se produciu un cambio de actitude cara ao teatro en determinados sectores da sociedade; exemplo disto é o feito de que o catedrático da Universidade de Santiago Salvador Cabeza de León escribise para a Liga Mutua de Señoras o cadro lírico *Camiño da vila* («En la Unión» 1).

De todos os xeitos, a única das tres entidades que mantivo no tempo as representacións de teatro galego foi o coro Toxos e Froles. O seu cadro de declamación naceu con todas as garantías de triunfo e continuidade, pois os elementos que o integraban, Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida, eran actores moi coñecidos polo público ferrolán e foran formados artisticamente na Escola Dramática Galega de Eduardo Sánchez Miño (1872-1921), fundador da Escola Rexional de Declamación da Coruña (1902-1903). Este actor e dramaturgo, aínda pouco estudado, desenvolveu a maior parte da súa actividade nos anos comprendidos entre a desaparición da Escola Rexional da Coruña e a aparición dos coros populares.

En 1908 fundou, en Ferrol, un grupo ao que denominou Escuela Dramática Rexional, que representou no teatro Jofre o drama *Mareiras*, de Manuel Lugrís Freire («Escuela Dramática Rexional» 4); este mesmo elenco, co nome de Escola Dramática Gallega, levou ao escenario do mesmo teatro, o día 13 de decembro dese ano, o drama *Esclavitud*, tamén de Manuel Lugrís, e mais a comedia *Unha noite no muíño*, da autoría do propio Eduardo Sánchez Miño («Escuela Dramática Gallega» 1). En 1913, a finais de xullo, Sánchez Miño reapareceu coa Escola Dramática Galega e a noticia foi recollida por toda a prensa de Galiza. O día 8 de agosto dese mesmo ano presentouse ao público no teatro Jofre cun programa bilingüe, unha peza en español e o propósito cómico *Os sudores de Bastián, ou Por vir n'ó tren*, de Agustín de Burgos. Por último, en novembro, a Escola Dramática Galega, ademais de poñer á venda os abonos para a próxima temporada, anunciaba o seu repertorio: *A fonte do xuramento*, de Francisco M^a de la Iglesia; *A Ponte, Minia, Mareiras e Esclavitud*, de Manuel Lugrís Freire; *Rentar de Castromil*, de Evaristo Martelo Paumán del Nero; *¡Filla...!*, de Galo Salinas; *A patria do labrego*, de Antón Villar Ponte; *Terra Baixa*, de Ángel Guimerà, en tradución de Antón Villar Ponte, e *Unha noite no muíño* e mais *A roín feira...!*, de Eduardo Sánchez Miño («Teatro Gallego» 1).

O caso é que Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida iniciaron con *Mal de moitos* a súa produción dramática, que está constituída por seis «parrafeos». Estes parrafeos eran pezas curtas, sen complicacións escenográficas, nas que nunca había máis de dous personaxes en escena, e que combinaban os tipos populares e o costumismo propio da literatura de fin do século XIX co espírito reivindicativo dos movementos agraristas. O esquema, con ou sen reivindicación social, tivo un enorme éxito e creou escola debido a que estas características eran as máis acaídas para ser incluídas tanto nas funcións dos coros populares como nas dos outros grupos de amadores.

Á altura de 1915, a prensa levaba anos publicando artigos sobre a necesidade de preservar a música tradicional, ao tempo que amplos sectores da sociedade, fose por ideoloxía ou fose por sentimentalismo, acollían con agrado os certames e festas galegas. Tamén os Estatutos das Irmandades da Fala contemplaban nos seus obxectivos «Fomentar o coñecemento da música galaica y-o amore ós bailes e costumes enxebres» e, seguindo estas indicacións, apareceron os primeiros coros fundados por afiliados ás súas delegacións, como Follas Novas en Santiago ou Cántigas da Terra na Coruña. De feito, foron xurdindo coros en todas as cidades e vilas importantes até o punto que, xa en 1916, os organizadores do I Concurso de Coros Galegos, de Vigo, tiveron que especificar nas bases que só sería considerado «coro popular» o que contase, como mínimo, con dez membros e un gaiteiro:

Los coros que se inscriban para tomar parte en este concurso pueden ser mixtos ó no y constarán de 5 parejas ó 10 individuos, por lo menos, con su correspondiente gaitero, y se presentarán en dicho acto vistiendo el traje típico de su país, pudiendo ser excluido del concurso el coro que no cumpla esta condición. («Las Fiestas de Agosto» 1)

Mais non todos os coros incluíron na súa programación o teatro. Nesta situación estarían, por exemplo, Follas Novas, en Santiago, e Brisas del Masma, en Mondoñedo. O certo é que os coros que prescindiron do teatro tiñan como característica común que foron creados dentro doutra organización máis ampla. Así, Cantigas e Aturuxos era unha sección máis da Juventud Antoniana de Lugo, organización que contaba xa desde había anos cun cadro de declamación que representaba teatro español. O mesmo acontecía con Agarimos da Terra, que era unha sección da Sociedad Artística del Tea, de Mondariz; coa Asociación Artística, de Pontevedra, e mais con todos os coros populares que naceron ao abeiro dos orfeóns. Os grupos de teatro destas sociedades, algún deles cunha experiencia de moitos anos, tiñan unha vida independente do coro e representaban teatro español, aínda que iso non impedía que de cando en vez preparasen obras galegas, tanto para acompañaren o coro como para realizaren veladas exclusivamente dramáticas.

Algúns coros foron, en principio, exclusivamente masculinos (por exemplo, Toxos e Froles), pois seguían o exemplo do pontevedrés Aires da Terra, mentres que os propiciados polas Irmandades incluíron desde a súa fundación as mulleres. A aceptación nos primeiros de coristas femininas non se produciu até 1920, ano en que o ourensán De Ruada foi contratado pola empresa Fraga, propietaria dos principais teatros galegos, para realizar unha xira por eles. De Ruada, ademais de mulleres, contaba cun cadro de declamación e un dramaturgo propio, Xavier Prado «Lameiro», destacado militante da Irmandade da Fala de Ourense. O seu éxito contribuíu tanto a servir de modelo para a creación de coros novos como para que os vellos fosen reformados e incorporasen coristas femininas.

O teatro musical galego nacera na emigración cubana con *¡Non mais emigración! Apropósito lírico-dramático*, de Ramón Armada Teixeira (1858-1920), con música de Felisindo Rego, que foi publicada na Habana en 1885 e estreada no teatro Tacón en abril do ano seguinte. A obra de Armada seguía o modelo do apropiósito oitocentista que incluía partes cantadas, coros e dúos, en diversas escenas. Este tipo de teatro musical chegou a Galiza



Xavier Prado «Lameiro». Busto de F. Asorey (Coral De Ruada)

en 1908, con Nan de Allariz, que formaba parte da comitiva que trasladou os restos de Manuel Curros Enríquez. A intención do actor, cantante e dramaturgo ourensán era estudar a posibilidade de crear unha compañía como a que tiña en Cuba e ficar definitivamente aquí, e para comprobalo realizou, con gran repercusión na prensa, unha xira polas vilas e cidades galegas representando dúas das súas pezas xa estreadas na Habana: *Recordos dun vello gaiteiro* e mais *O zoqueiro de Vilaboa*. Boceto de zarzuela gallega, das que tamén tirou unha edición na Coruña. De feito, na función de Ferrol contou coa colaboración dos actores e actrices da Escola Dramática Galega, de Eduardo Sánchez Miño. Porén, o grande éxito destes textos, e a súa difusión masiva, non chegou até despois de 1915, cando se creou un coro popular en cada recuncho do país, pois a maioría deles fixeron a súa presentación ao público levando á escena *O zoqueiro de Vilaboa*. De todos os xeitos, na Galiza interior non se escribiron obras musicais, nin sequera aqueles autores que traballaban só para o cadro de declamación dalgún coro, cousa que si facían os autores da emigración. Aquí, o máis

próximo que achamos ao teatro musical, nesta etapa, son pezas en que se inclúe, cando a situación é propicia, algunha cantiga popular ou algún número de baile.

No período comprendido entre 1915 e 1919 foron estreadas algo máis de sesenta pezas, das que máis da metade foron representadas polos cadros de declamación de coros populares. Atendendo ao xénero, unicamente nove desas obras eran dramas. O esmagador dominio da comedia podería deberse ao tipo de funcións que realizaban os coros, que combinaban o teatro con pezas musicais e números de danza, ou tamén a que a non profesionalidade dos actores e actrices aconsellase os autores evitaren os dramas, que mal interpretados caerían doadamente no grotesco; de aí que existan máis de cincuenta comedias fronte a nove dramas. Ademais, destes nove, cinco son estreos dos dous últimos anos: *O Rei da Carballeira*, de Ricardo Frade Giráldez; *O Abolito*, de Galo Salinas; *O Fidalgo*, de Xesús San Luís Romero; *Sacrificio*, de Eugenio Carré Aldao, e mais *¡Xusticia!*, de Roxelio Rodríguez Díaz.

Canto á estrutura, o feito de que o teatro fose só unha parte do espectáculo explica que a maioría das pezas se estruturasen nun acto ou en dous, e que só haxa unha comedia

en catro actos e un drama en tres. Ademais, o desprestixio social e a marxinação que sufría a lingua agravábase nos palcos e non todos os actores se prestaban a representar teatro galego, e este problema agudizábase coas actrices: «Pero se tropieza con una dificultad, hay autores, existen obras teatrales, pero falta quienes las interpreten y esa falta se hace notar principalmente en el insustituible sexo femenino» (Masdías, «El Teatro» 1). Quizais por isto, o cincuenta por cento das pezas son monólogos ou diálogos, que suman en total trinta e dous.

O concepto de verosimilitude en literatura, herdado do realismo de fins de século, condicionou os/as autores/as desta etapa, que foron incapaces de desligar a lingua do medio rural con que a vinculaban os prexuízos da época, o que deu como resultado que todas as obras se desenvolvesen en medios non urbanos. Vicente Risco, consciente deste anacronismo e das dependencias e falta de formación dos dramaturgos galegos, aconsellaba:

Sería ben qu'os nosos autores galegos leesen mais cousas extranxeiras, que se meteran nos miolos total-as cousas qu'hoxe andan a rodar pol-o mundo. O artista pra selo, ten que ser da sua terra e ten que ser do seu tempo... Temos direito a esixir dos nósos autores que nos dean galeguismo, modernidade y-emoción. (V. R. 19)

Tampouco se pode esquecer que o simple feito de escribir en galego respondía ou ben a unha opción ideolóxica rexionalista en calquera das súas variantes, ou ben ao apego sentimental a unha cultura que se sabía que estaba tocada de morte. A consolidación do nacionalismo como opción ideolóxica e política, e a súa intervención na literatura dramática e no teatro a través do Conservatorio Nazonal, provocaría unha ruptura que cerrou a etapa iniciada polos rexionalistas e da que o período comprendido entre 1915 e 1919 é unha continuación. Continuación en que se mantiveron as dúas tendencias existentes na Escola Rexional de Declamación: a do teatro costumista e a do teatro social. Os representantes máis significativos de ambas as dúas foron, coma na vella Escola Rexional de 1902, Galo Salinas e Manuel Lugo Freire, respectivamente.

Dos dramaturgos representados estes anos, entrarían na categoría de costumistas Galo Salinas Rodríguez (1852-1926), Heliodoro Fernández Gastañaduy (1858-1917), Xesús Rodríguez López (1859-1917), Eugenio Carré Aldao (1859-1932), Emiliano Balás Silva (1859-1934), Salvador Cabeza de León (1865-1934), Avelino Rodríguez Elías (1872-1958), Xavier Prado «Lameiro» (1874-1942), Alfredo Fernández «Nan de Allariz» (1875-1927), Ricardo Frade Giráldez (?-1939), Leandro Carré Alvarellos (1888-1976) e mais Roxelio Rivero e Telesforo Sestelo. Algúns deles acabarían incorporándose ás novas tendencias dramáticas; no entanto, nesta etapa, a súa obra foi exclusivamente costumista.

O segundo grupo estaría integrado por aqueles dramaturgos que, debedores de Manuel Lugo Freire (1863-1940), continuaron na liña do teatro social ou de tese: Xesús San Luís Romero (1872-1966), Lois Amor Soto (1873-1947), Euxenio Charlón Arias (1889-1930) e Manuel Sánchez Hermida (1888-1940) e mais Hixinio Ameixeiras. Tamén neste grupo, moito máis reducido, acharemos cambios de rumbo, neste caso cara ao teatro non comprometido, e mesmo o abandono da literatura dramática.

Ao longo destes anos, os autores máis representados foron Nan de Allariz, Charlón e Sánchez Hermida, Avelino Rodríguez Elías e Manuel Lugrís Freire. Isto, exposto sen máis explicacións, podería levar a pensar que convivían en pé de igualdade as dúas tendencias: a costumista e a social. Mais esta análise sería totalmente falsa. Que a única obra representada de Charlón e Sánchez Hermida fose *Mal de moitos* indúcenos a pensar que a súa frecuencia nos escenarios se debería, ademais de á calidade, a que era a única que os autores tiñan publicada desde 1915 e, por tanto, a única accesíbel para os grupos de amadores. Esta hipótese é aplicábel tamén a Rodríguez Elías e a Nan de Allariz. Este último escribiu outras obras que unicamente representou el, probablemente porque nunca foron editadas. En resumo, que os coros non escollían as obras por ser costumistas ou de tese, senón que simplemente montaban os textos que estaban ao seu alcance.

O gran mérito e importancia desta etapa dos coros radica en que espallou por toda Galiza as representacións dramáticas que antes, nos anos da Escola Rexional de Declamación, estiveran limitadas á cidade da Coruña. Neste espallamento confluíron varios factores: o sentimento rexionalista, os movementos agraristas, as campañas en defensa da música e das tradicións, e mais o espírito prenatalista. Porén, o máis probábel é que nunca se chegue a coñecer a totalidade do que foi representado: nin número de funcións, nin nómina de autores, nin listaxe completa de obras.

A partir de 1919, despois da presentación na Coruña do Conservatorio Nazonal do Arte Gallego e de que o seu ambicioso programa de renovación do teatro fose espallado polo boletín das Irmandades da Fala, *A Nosa Terra*, o teatro que representaron os coros dependeu de que a/s persoa/s que os dirixían estivesen ou non vinculadas á ideoloxía rexionalista ou á nacionalista. Desde un sector das Irmandades considerábase que había un público para o teatro que realizaban os coros, o público popular e rural, e que había que crear un teatro galego moderno para o público urbano e para as minorías cultas. Porén, tamén había outro sector das Irmandades que non acreditaba na posibilidade de crear ese teatro galego moderno e de calidade porque a sociedade galega era esencialmente rural. Vicente Risco, por exemplo, consideraba que sen unha gran cidade como Barcelona ou Dublín non era posíbel ter un público capaz de apreciar as novas estéticas do teatro europeo.

Estas polémicas non tiveron moita repercusión no teatro dos coros pois, coa única excepción de De Ruada, que só interpretaba pezas de Xavier Prado «Lameiro», os restantes coros tanto levaban a escena obras que respondían á modernidade que se pretendía (como *A man de Santiña*, de Ramón Cabanillas, ou *San Antón o Casamenteiro*, de Avelino Rodríguez Elías), como o máis reseso teatro rexionalista, e que, polos mesmos motivos, tanto podían incluír na súa programación representacións dramáticas como non incluías.

Como é ben coñecido, o labor dos coros populares foi unha cuestión sobre a que, practicamente desde o momento en que comezaron a súa andaina, houbo dúas posturas diferenciadas: para uns, os coros tiñan que se limitar a recoller a música popular e reproducila tal e como a achaban; para outros, iso era pura arqueoloxía e cumpría que, unha vez recollida, fose traballada polos compositores do momento. En realidade, as actividades dos coros preocupaban aos seus coetáneos en todas as súas dimensións: musical, estética, dramatúrxica e mesmo metodolóxica. Xa desde 1917 comezaron a aparecer críticas, máis ou menos veladas, e podemos achar en publicacións de todo tipo comentarios e recrimi-

nacións feitas con maior ou menor delicadeza. Tampouco se vía demasiado ben que os coros se multiplicasen coma fungos, porque a maior parte das veces as novas agrupacións eran o resultado de escisións producidas por motivos puramente persoais, alleos por completo a calquera cuestión relacionada coa música, o teatro ou a estética:

Os coros galegos, porpagadores da música enxebre, multiplícanse. Pro hai que termar d'unha cousa: de non caere no eterno cativo costume tan de nos, que consiste en matar todo pol-a ruín competencia. O mesmo as industrias que o comercio, que a política e o arte. A contra de B. Fulano contra Zutano. [...] Eisé non se vai a ningunha parte; ou, ende mal, vaise camiño do ridículo e do derradeiro descreto. («Os coros galegos» 6-7)

O éxito que os coros tiñan entre o público popular debeu refrear en moitas ocasións as críticas abertas e os ataques frontais ao que estaban realizando tanto na música coma no teatro, mais ese mesmo éxito obrigaba a unha reflexión sobre a necesidade de os renovar. Moitos intelectuais mostraron a súa preocupación por esta cuestión, entre eles Castelao, que en abril de 1921, en París, anotaba no seu diario:

Estiven no Teatro dos Champs-Élysées pra ouvir os coros ucranianos. Istes coros cantan, sen orquesta, cousas enteiramente populares pero amañadas por artistas do país. Serían uns cincoenta coristas (homes e mulleres). Preséntanse cos traxes do país e cada un levaba un traxe diferente; o conxunto resultaba verdadeiramente admirabel. Das cousas que cantaron sômente podo decir que unha delas era enteiramente un alalá. Compre, pois, transformar un pouco os nosos coros cando xa leven algúns anos de recoller e cantar sen adobos a nosa música, e logo pensar en amosarlá ô mundo pra faguer universal e mais da humanidade a nosa Galicia. (Castelao 54)

A esta polémica, xa vella, engadiuse, a partir de 1923, o feito de que a ditadura de Primo de Rivera (1923-1930) transformase os coros populares na única manifestación pública permitida da cultura galega, polo que se fixo máis necesario que nunca esixirlles un mínimo de dignidade. Levaban funcionando varios anos, practicamente non había vila do país que non contase cunha agrupación deste tipo, e isto, unido ás numerosas xiras que realizaban, estaba a producir un efecto repetitivo e monótono que ameazaba con cansar o público e que as directivas intentaban compensar con métodos tan peregrinos como a modificación do traxe tradicional con elementos exóticos como os brincos de pasta, de tal forma que, a fins de 1924, despois dun ano de ditadura, a degradación dalgúns coros era tan evidente que Federico Zamora denunciaba a súa situación recompilando as choqueiradas en que caían. Ademais, as ansias de protagonismo, e quizais tamén a desidia e o oportunismo dos homes que integraban as directivas, levava os coros galegos a unha situación inadmisíbel para o nacionalismo, porque tanto participaban nunha homenaxe a Curros coma nos actos de propaganda política máis españolista.

A respecto da renovación dramática, Antón Villar Ponte, nun artigo de decembro de 1923 publicado no xornal *Galicia*, trazaba as liñas que, ao seu entender, deberían seguir estas agrupacións, porque nesa altura eran as únicas que podían representar teatro galego:

Los coros gallegos, que con sus cantos ‘folck-lóricos’ reflejan las características mas puras y quintaesenciadas del alma popular, cuyo lirismo original entusiasma a propios y extraños, con sus piezas teatrales, negación del buen gusto y del ingenio, que casi siempre ofrecen al público, infringen un daño enorme a la cultura gallega y al buen nombre de Galicia. Por no soportar tales esperpentos y para librarse de aparecer negándoles la menor sombra de solidaridad, muchos coterraneos de probado amor a la tierra tienen que renunciar al deleite emotivo de oír las cantigas enxebres.

La parte teatral de los programas de los coros debe, pues, dejar de seguir siendo una parte de relleno, si se quiere de veras educar al pueblo y elevarlo, mostrándole como espejo donde su conciencia se recree, las depuraciones estéticas de lo mejor de su espontaneismo, fijado en lo consuetudinario y perpetuado por la tradición. Solo así las fiestas de los coros gallegos serán fiestas de cultura; y solo así tales fiestas tendrían algo de fecundas y pedagógicas en el mas lato sentido de la palabra.

Hay que huir de las anécdotas ramplonas, ramplonamente escritas y ramplonamente desarrolladas, que no muestran mas que lo genérico de la barbarie rasticista, tan de nuestros agros —salvo lo del idioma— como de los agros de todas las tierras. Hay que hacer de lo que ahora es incidental y accidental en el curso de dichas anécdotas —un leve pellizco a la costumbre y a la tradición autóctona, en el mejor caso— lo esencial y céntrico. El ambiente, el paisaje, el lirismo, con las bellas y exquisitas leyendas de que resultan generadores, deben ser los elementos heroicos de las obras teatrales que los coros muestren en sus programas como complementaria de su labor «folk-lórica». Los personajes de las piezas escénicas que los coros nos ofrezcan, han de ser, si honradamente deseamos el resurgimiento de nuestra personalidad espiritual, productos de la tierra destilados de modo escrupuloso por los mejores alquimistas literarios de la raza. Sólo así esas fiestas enxebres que con tanta frecuencia se realizan, perderán su carácter de vulgar envulgarizamiento, para trocarse en justas señoriales de un pueblo que creó una lírica que fue toda una fuente de cultura universal en el medioevo. (Villar Ponte, «El teatro que necesitamos» 1)

O nacionalismo non podía manterse impasíbel perante o aceleramento do proceso dexenerativo dos coros, que anulaba o espírito redencionista de moitos deles, sobre todo daqueles que contaban nas súas directivas con persoas de credo rexionalista que acolleran con agrado as limitacións impostas polo ditador. Os coros transformáronse en preciosos instrumentos aos que Primo de Rivera agasallaba con fitas e diplomas, e levaba a Madrid para celebrar o aniversario da ditadura, participaren en festivais rexionais ou interviren en emisións radiofónicas que servían para mostrar a diferenza dentro da unidade de España. Tanta garatuxa acabou coa dignidade dalgúns deles. No entanto, eses coros contaban cun público fiel que enchía os teatros onde actuaban; por tanto, desde a perspectiva nacionalista, cumpría reorientalos. Nun intento de reconducilos por vieiros máis axeitados desde a perspectiva dun musicólogo, Xesús Bal Gay publicou, en 1924, a súa monografía *Hacia el ballet gallego*. Tanto as súas propostas coma as de Antón Villar Ponte ían obter unha resposta moi dispar: uns coros levarían a escena «cadros ou estampas costumistas», outros optarían por combinaren o teatro e a música na vella fórmula da zarzuela e un terceiro grupo seguiría como estaba.

O primeiro grupo iniciou a súa andaina polos escenarios galegos coa presentación do coro Saudade, da Coruña, baixo a dirección de Leandro Carré e Víctor Casas, ambos



Bosquexo de Camilo Díaz Baliño para
«Escena alegórica final» (Coral De Ruada)



Tarxeta do escenógrafo Camilo
Díaz Baliño (Coral De Ruada)

os dous vinculados ao teatro e á Irmandade local. Procurando o tan ansiado anovamento, presentáronse ao público en decembro de 1924 co «cadro de costumes» *A espadela*, con libreto de Leandro Carré, música de Mauricio Farto e decorados de Camilo Díaz Baliño. A información coa que contamos sobre a montaxe da obra, que o autor denominaba indistintamente «cadro ou estampa de costumes», é a que proporcionaron os xornais da época:

A Espadela, letra e escenificación de Carré e música de Farto. Aparecen as rapazas espadelando baixo un alpendre e logo de cantar soias van chegando os mozos e xá todos en escena hai baile, desafío e diversos cantos hasta o final en que o gran baixo Venancio Deus canta un trozo delicadísimo en que aconsella aos rapaces váianse para as súas casas denantes que chegase a noite e póidanse atopar co'a Santa Compañía. Salen todos cantando unha foliada acompañados pol o Gaiteiro. E romata o festival. Esta parte é tamén acompañada pol-a orquesta. (Dixen 9)

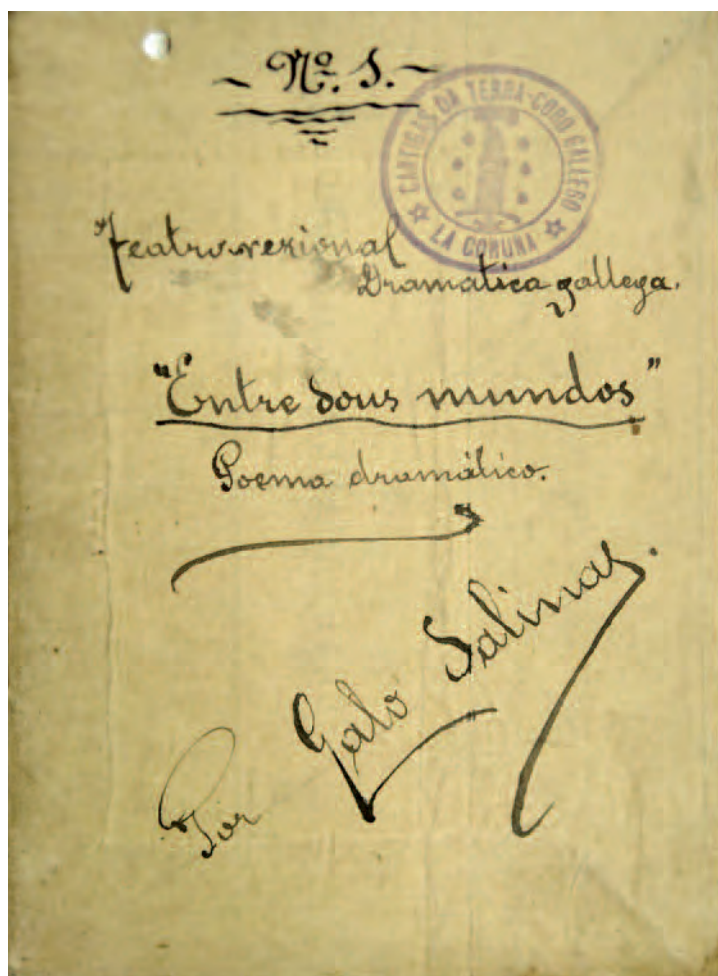
O entusiasmo da prensa coruñesa foi xeral, aínda que definían a obra como a primeira zarzuela galega, e todos coincidían en afirmar que ese era o camiño que debían seguir os coros populares. Tanta loa acabou por irritar a Galo Salinas, que publicou un artigo en que lles lembraba aos desmemoriados xornalistas locais que a primeira zarzuela fora *Entre o deber e o querer*, da súa autoría, estreada na Coruña o ano anterior. Todos esquecían as zarzuelas escritas na emigración e interpretaban erroneamente o que pretendía Saudade, que estaba intentando levar á practica a vella proposta de Castelao inspirada nas actuacións dos coros ucráinos. De todos os xeitos, e a pesar de que o espectáculo de Saudade tivo unha repercusión enorme na prensa, as «estampas» non chegaron a callar entre os coros, pois só as montaron os dous da Coruña, Cántigas da Terra e Saudade, e non máis alá de 1925.

Algo máis de duración no tempo tivo a opción das zarzuelas, xa que entre 1924 e 1928 foron estreadas sete. En Santiago, en 1924, o coro Cantigas e Agarimos estreou *A lenda de Montelongo*, con libreto de Manuel Rey Pose e José Buhígas Olavarrieta e música de Bernardo del Río. En 1925, o coro lugués Cantigas e Aturuxos estreou *Amor na cume*, de Glicerio Barreiro; e mais *Carmela*, de González, musicadas ambas as dúas por Ángel Teijeiro. En 1926, o coro Saudade da Coruña estreou *A probiña está xorda*, unha escenificación dun poema de Rosalía de Castro realizada por Antón Villar Ponte; e o coro vigués Queixumes dos Pinos, *Unha noite no muíño*, de Leandro Carré. En 1927 sería o coro ferrolán Ecos da Terra o que estrease unha zarzuela, *A fantasma de Teixido*, de Xosé Sánchez Pérez. En 1928, outra volta, Queixumes dos Pinos de Vigo estreou *O retorno do soldado*, de Eloy Martínez. Mais este tipo de espectáculo non debía compensar o tempo e o esforzo que requiría a súa montaxe porque, despois de estreitar unha zarzuela, os coros volvían ao mesmo tipo de teatro que representaban antes de que comezase a ditadura.

A potenciación do rexionalismo «sano y bien entendido», a limitación das representacións aos espectáculos folclóricos e a persecución ao nacionalismo fixeron que algúns dramaturgos que en 1919, coa aparición do Conservatorio Nazonal, se incorporaran á renovación do teatro escribindo obras non ruralistas, a partir de 1923, coa ditadura, recuasen e volvesen ao ruralismo. Como exemplo podemos ver a evolución temática nas obras de Galo Salinas e de Avelino Rodríguez Elías.

Galo Salinas escribiu en 1919 a comedia *Entre dous mundos*, mestura de folletín e comedia policial que se desenvolve nun transatlántico que vai para América. Con ela Salinas incorporábase á renovación dramática xa que a peza non estaba ambientada na Idade Media nin tiña como ámbito o medio rural, ademais de que todos os personaxes eran de clase media e falaban galego. No entanto, na única obra que coñecemos escrita con posterioridade a esta, Salinas volveu ao teatro rural, pois o protagonista do monólogo *Os meus amores* é un labrego, e a comicidade da peza está baseada na torpeza do paifoco perante un contorno urbano e culto e na procacidade dos «idilios» que conta.

Con todo, o exemplo máis evidente de involución dramática encontrámolo na produción de Avelino Rodríguez Elías. Até 1920 todas as pezas deste autor responden ás características do costumismo oitocentista: ou ben presentan tipos populares que viven situacións tinxidas de humorismo (*Os catro túneles*, *O miñado e mais a pomba* e *¿Cásome*



Manuscrito de *Entre dous mundos* de Galo Salinas
(Cántigas da Terra)

ou non me caso?), ou ben expoñen as reivindicacións do programa rexionalista (*O embargo* e *O trunfo da muiñeira*). En 1920 escribiu a súa mellor comedia, *San Antón o casamenteiro*, seguindo as pautas de abandonar ruralismo e costumismo, e o mesmo aconteceu con *A Tixeira, soño representable n-un auto*, publicada en *Vida Gallega*. Mais a partir da subida ao poder do ditador Primo de Rivera, Rodríguez Elías volveu ao teatro rural e costumista (*O guarda mor* e *O pano amarelo*) e mesmo recuperou o vello criterio da verosimilitude cunha peza bilingüe (*O sobriño do abade*).

Nas acedas polémicas que, a través da prensa, mantiveron sobre o presente e o futuro do teatro galego os homes das xeracións máis novas (Rafael Dieste, Correa Calderón...) cos da xeración das Irmandades (Víctor Casas, Leandro Carré...), os primeiros acabaron renunciando a intervir na abalante e dubidosa traxectoria dos coros populares, mais Antón Villar Ponte (*Pensamento e Sementeira* 136-137), consciente da realidade sociolóxica do país e do atractivo que esas agrupacións aínda tiñan para o público popular, realizaba unha nova proposta de renovación no ano 1927:

Los asuntos temáticos para nuestro teatro considero lógico buscarlos, como dijo muy bien P. R. Castro, en las tradiciones, leyendas y motivos autóctonos que perduran en la memoria de la raza y guardan afinidad con los de otros pueblos hermanos, por cuyas venas corre sangre celta. A base de ellos y siguiendo procedimientos análogos en su desenvolvimiento al del teatro irlandés, verbi gracia, daremos con nuestro módulo original. [...] Por el camino del folk-drama —a la manera del que se cultiva en Irlanda— creemos, pues que debe irse para llegar a algo serio. Yendo nosotros recogiendo de las ancianas gallegas toda la riqueza legendaria de nuestra tradición, de igual modo que fuera recogiendo Yeats la de su tierra de boca de las ancianas irlandesas. No de otra guisa aquel insigne escritor pudo lograr la bella simbolización integral de la Irlanda irredenta en su sencilla, poética y profunda pequeña obra *Cathleen ni Houbiham* que en la revista *Nós* se publicó traducida por mi. El folk-drama, que nuestros coros enxebres podrían interpretar, donde la imaginación se vistiese con alas legendarias y donde la realidad y el ensueño aparecieran exquisitamente ponderados, sería la base mejor para cimentar sobre ella un teatro «todo gallego», y por lo mismo susceptible de universalización.

Das teorizacións de Villar Ponte podería desprenderse que entendía o folc drama como unha peza de teatro musical, mais na súa práctica dramática non foi así; publicou unha obra que el propio adscribiu a esa tipoloxía, *Os evanxeos da risa absoluta* (*Anunciación do antiquixote*). *Folc-drama da sinxeleza campesina*, que nada ten que ver co teatro musical.

A medida que a ditadura se acercaba á súa fin, a actividade política ocupou o tempo dos intelectuais que aparcaron, momentaneamente, a súa preocupación pola renovación dos coros. Mais tanto a asimilación como o desprestixio da lingua continuaron avanzando, e o público popular que enchera os festivais dos coros comezou a abandonalos, sobre todo porque estas agrupacións, que xa dexeneraran baixo a capa da ditadura, durante a II República, e sen a protección do poder, chegaron a ser unha grotesca caricatura do verdadeiro folclore.

Esta perda de público fixo reaccionar algúns coros, e o ferrolán Toxos e Froles solicitou a axuda de Antón Villar Ponte. Como era de esperar, el accedeu a este requirimento, mais tamén reflexionou na prensa sobre o asunto. O viveirense chegara á conclusión de que, despois de tantas reviravoltas, estaba demostrado que o ballet non era posíbel por falta de medios económicos e humanos, que a zarzuela non deixaba de ser un arremedo da española e que, por tanto, habería que procurar novas fórmulas:

Se ha hablado del «ballet» y hasta se hicieron ya algunos ensayos de este moderno género teatral. Ese sin duda es el camino. Pero no nos parece camino de fácil tránsito ni para los que quisieran sentirse creadores ni para los llamados a interpretar las creaciones que surgiesen. Con todo, cabría intentar con unción y modestia unos ensayos de teatro lírico de características folk-lóricas estilizadas, donde se conjuntasen armónicamente la escenografía, el poema de costumbres, la música popular y el baile racial. Algo breve y sobrio lleno de color, de movimiento y de lirismo capaz de dejar una sensación de arte en los espectadores de fina perceptividad. Algo que no sea una pequeña zarzuela, pero tampoco un «ballet» puro; porque un «ballet» puro —y valga el adjetivo— requiere una presentación costosa y unos artistas notables. (Villar Ponte, «Ante los requerimientos...» 1)

Villar Ponte aplicou esa fórmula nun novo libreto, *A festa da malla*, con música de Fernández Amor. A peza estaba sendo ensaiada polo coro Toxos e Froles cando se produciu a sublevación fascista de 1936 e, que saibamos, nunca chegou a ser estreada. Curiosamente, e a pesar de todas as advertencias do autor, e mesmo antes de coñecer o libreto, Leandro Carré (1936) xa a estaba catalogando como zarzuela e aconsellando aos coros a recuperación de todas as pezas do mesmo xénero que existían no repertorio galego. Mais o coruñés trabucábase, o que pretendía Villar Ponte era que os coros representasen folcldramas, pezas das que levaba falando xa anos e ás que chegara despois de coñecer o teatro irlandés:

A este efecto [Toxos e Froles] me honró con el encargo de la confección de un librito de teatro folk-lórico, en base de una de las bellas costumbres aldeanas que el progreso va arrinconando —la fiesta de la malla— libreto que ya ultimé y al que ahora ilustra musicalmente el maestro Fernández Amor. (Villar Ponte, «Un estímulo necesario...» 4)

Villar Ponte cualificou *A festa da malla* de «estampa folklórica con relanzos de cántigas, baile e contos de vella» porque, de aceptarmos que o conflito é a esencia do teatro, esta obra non é teatro, é a escenificación dun determinado costume aldeán. Os tradutores de Yeats ao galego, Antón Villar Ponte e Plácido R. Castro, dedicaron o volume *Dous Folk-dramas: Catuxa de Houlihan. O país da saudade* (1935) aos coros populares. No prólogo recoñecían que, naquela altura, nin sequera as propostas do Conservatorio valían xa, e tamén que quizais non fosen os textos seleccionados os máis atractivos nin os mellores da dramaturxia irlandesa, mais consideraban que eran os máis representativos e os máis acaídos como modelos. Serviran para liberar o teatro irlandés das mesmas servidumes de que era necesario liberar o teatro galego.

Durante e despois da guerra provocada pola sublevación fascista de 1936, coa ditadura do xeneral Francisco Franco, foron eliminadas todas as actividades culturais de carácter galeguista, mais isto tivo como excepción a determinados coros populares. Neste aspecto, o réxime franquista seguiu o modelo da ditadura de Primo de Rivera ao permitir a continuidade daquelas manifestacións que non resultasen politicamente perigosas e apoiou os coros populares que estivesen dirixidos por homes adictos á súa ideoloxía. Este apoio non se pode interpretar de ningunha maneira como protección á cultura galega, senón como interese por demostrar que dentro da unidade de España existían diferenzas que se conservaban a través das agrupacións folclóricas e que igualaban as nacións coas rexións. O interese do réxime fascista por manter vivos os coros populares fica demostrado cos subsidios que lles foron concedidos nos anos da máis absoluta miseria; como exemplo podemos citar o incremento en dúas mil pesetas da subvención de dez mil que estaba recibindo o coro Toxos e Froles, de Ferrol. O incremento ficou recollido no libro de actas da entidade, na reunión correspondente ao 25 de xuño de 1948.

Así, os coros seguiron levando á escena, nos seus festivais, pezas de carácter costumista, é dicir, obras breves de ambientación rural, con tipos populares e de temática festiva, nas que parece de obriga que o decorado conte cunha lareira ou, no seu lugar, cunha carballreira. A maior parte das obras que se representaron nos primeiros anos da posguerra foron textos moi coñecidos do público; textos que figuraban no repertorio dos coros

desde a súa creación, é dicir, desde os anos 1915-1920. Mais tampouco faltaron algunhas obras de nova creación, caracterizadas as máis delas por seren aínda máis breves que as anteriores e por conseguiren o riso a través da ridiculización de tipos paifocos e rústicos e da deformación da propia lingua galega. Este fenómeno non era novo na escena galega, producírase tamén durante a ditadura de Primo de Rivera e fora duramente denunciado desde as páxinas do semanario *A Nosa Terra*, mais na época franquista non existía ningunha publicación que puidese realizar este labor de neutralización e o público popular que asistía a estes espectáculos presenciaba neles como se facía escarnio da súa cultura. Entre as escasas estreas realizadas na década de 1940 podemos citar *Minguíños conquistador*, *Eiche contar un contiño* e mais *Un mozo xeitoso*, de Antolín López Portas, ou *Parolas dun vello*, de José Trapero Pardo.

Por outra parte, as obras xa coñecidas polo público eran sometidas a diversas manipulacións para que fosen aprobadas pola censura. Moitas foran escritas nos anos das loitas agraristas, polo que se suprimían delas todas as referencias ao caciquismo; outras foran escritas por autores vinculados ao nacionalismo, ou ao socialismo, ou que sufriran represalias e mesmo foran asasinados, polo que as pezas eran anunciadas eliminando o nome dos autores dos carteis e programas. Así, como se fosen anónimas, o cadro de declamación de Toxos e Froles representou en Ferrol, en 1940, *Na casa do ciruxano*, de Roxelio Rivero e Telesforo Sestelo, a adaptación de Teruca Bouza de *O médeco a paus*, de Molière, e *O miñato e mais a pomba*, de Avelino Rodríguez Elías. O ambiente social e político da posguerra era propicio a este tipo de fraudes: mortos, exiliados ou silenciados os protagonistas do segundo renacemento da cultura galega, ficaban só algúns coros como única manifestación pública e permitida do «galego», en tanto admitisen as regras de xogo da ditadura, é dicir, que renunciaban a todos os aspectos reivindicativos e o seu labor se reducise a unha mera exposición do folclórico no seu sentido máis limitado e populacheiro.

Como casos máis significativos que exemplifican as manipulacións ás que se viron sometidas as obras dramáticas citaremos as que sufriron Antón Villar Ponte e mais Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida. En 1941, a directiva da agrupación ferrolá decidiu retomar o proxecto de montar a obra que ficara interrompida en 1936, *A festa da malla*, de Antón Villar Ponte. Houbo que retocar o texto para que pasase a censura e, unha vez realizados estes trámites, encargóuselle ao profesor e escritor Manuel Masdías que reducise personaxes e reestruturase a peza. A pesar de que Masdías informou aos tres meses de que o labor non presentaba dificultades, a obra non se chegou a estrear. Pasados catro anos, en 1945, e co propio Manuel Masdías como vicepresidente do coro, presentouse á prensa unha obra titulada *A-y-alma do Agro [La Fiesta de la Maya]*, con libreto de Manuel Masdías e música de Fernández Amor. Na relación de obras do compositor Fernández Amor figuran dúas pezas: *A festa da malla*, con libreto de Antón Villar Ponte, e mais *A-y-alma do Agro [La fiesta de la Maya]*, con libreto de Manuel Masdías.

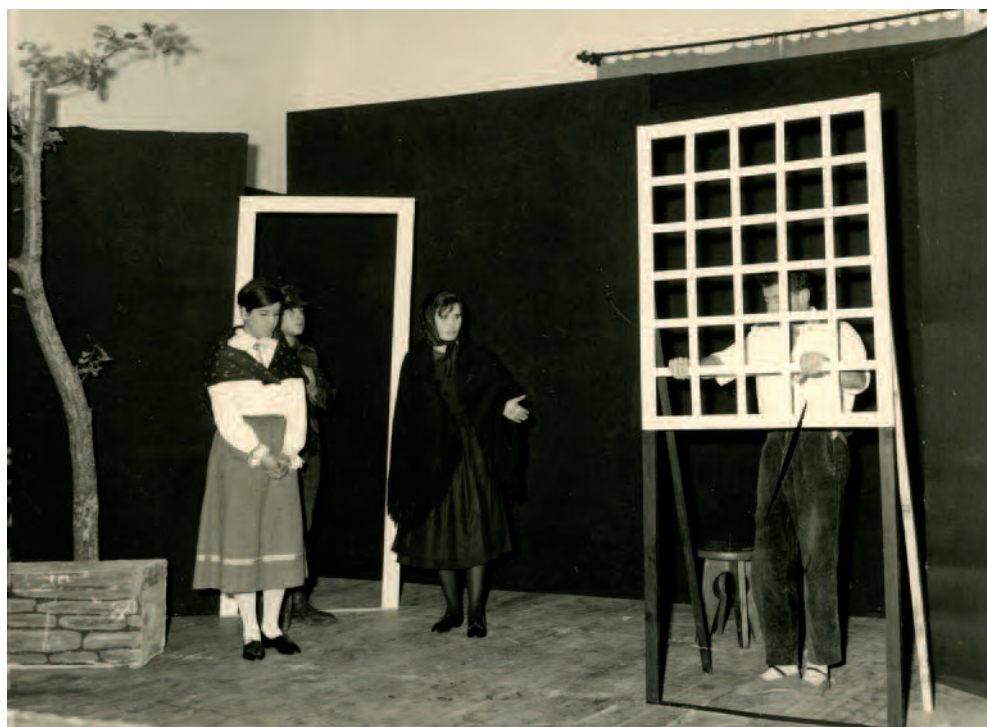
O segundo caso, o de Charlón e Hermida, probabelmente veu facilitado polo silencio a que foron sometidos estes dramaturgos, pois copias mecanografadas das súas pezas acabaron circulando como «populares e anónimas» entre as persoas encargadas das agrupacións parroquiais de catequistas, Acción Católica e dos cadros folclóricos da Sección Femenina. Unha destas persoas, María Montero, estreou no teatro Jofre de Ferrol, en



Representación de *Os vellos non deben de namorarse* de Castelao, 1961 (Cantigas e Agarimos)

1957, unha triloxía composta por tres peciñas nun acto: *Moendo*, *Entre amigos* e mais *A romaría*. As dúas primeiras son torpes adaptacións aos novos tempos de *Mal de moitos* e *Trato a cegas*, dos populares dramaturgos ferroláns Charlón e Hermida. As modificacións de Montero reducíronse a suprimir todas as referencias políticas e a substituír os papeis masculinos por figuras femininas, debido, posibelmente, a que non contase con homes no cadro de declamación, pois dirixía a agrupación Hijas de María.

De todos os xeitos, e repetindo o acontecido durante a ditadura de Primo de Rivera, os coros inclináronse máis por espectáculos de carácter lírico que por textos dramáticos, e volveron ás zarzuelas e ás denominadas «estampas ou cantos escenificados». Este tipo de peza, como xa vimos, tiña a súa orixe na renovación intentada a mediados dos anos 20; combinaban música, canto, baile, coreografía e grandes decorados, nun intento de aproximación ao ballet. O coro coruñés Cántigas da Terra levou á escena as estampas *Muiñada* (1943), *A foliada* (1944), *Brétema e raiolas* (1946), *A romaría* (1947) e *A sega* (1949), todas de Leandro Carré; *Volvoretiña* (1953), *Tres curuxas* (1954) e *Chegaches tarde* (1957), de Gabriel Núñez Rodríguez; e mais o bosquejo lírico *Era outra vez o muíño* (1958), de Laureano Álvarez Martínez. Os coros lucenses Frores e Silveiras e Cantigas e Aturuxos estrearon, en 1943, a zarzuela *¡Non chores, Sabeliña!*, de José Traperó Pardo, con música de Gustavo Freire; Cantigas e Agarimos, de Santiago, en 1959, montou *Unha noite no muíño*, revista folclórico-musical, de Xesús San Luís Romero; e Toxos e Froles, de Ferrol, presentaba como estrea, en 1944, *Amor na cume*, de Glicerio Barreiro, con música de Ángel Teijeiro, e mais as estampas *A ponte do Cadaval*, *O Consolo*, *San Campio* e *O bodegón de Sargadelos*, de Antolín López Portas.



A revolta, de X. Mariñas del Valle, 1965 (Cantigas e Agarimos)

Ademais, o proceso de degradación dos coros alcanzou tamén ao vestiario: a enorme variedade de roupas tradicionais ficou reducida a un único modelo e mesmo chegaron a incorporar elementos dos peiteados andaluces ou a acurtar as saias para «ir á moda». O vencello das representacións dramáticas cos espectáculos folclóricos destes coros uniformados e degradados pola ditadura completou o proceso de dexeneración do teatro. O público, e toda a sociedade galega, escapaba das manifestacións dunha cultura socialmente desprestixiada, reducida a un vulgar folclorismo e a borrarla sentimental da que era preciso liberarse para ascender na escala social. A memoria histórica foi borrada até os límites do imaxinábel e a desmemoria chegou a rozar o absoluto cando, en 1973, a directiva do coro Toxos e Froles convocou un concurso literario sobre o tema «Importancia de los Coros Regionales en la Cultura Gallega», do que resultou gañador un traballo en que non se contemplaba ningunha actividade dramática, nin sequera nos primeiros anos da súa andaina. En resumo, ao longo da década dos anos 40 as representacións dramáticas foron esmorecendo até non ficar delas nin a lembranza, nun proceso inverso ao que aconteceu coa literatura dramática, pois foi na década de 1950 cando, devagariño, os intelectuais galeguistas retomaron a pluma para comezar de novo a escribir para o teatro.

Que os coros populares abandonasen as representacións de teatro costumista, e mesmo de zarzuelas, a mediados dos anos corenta facilitou que, en 1958, X. Rodolfo López Veiga volvease crear no coro santiagués Cantigas e Agarimos un cadro de declamación cunha

orientación totalmente distinta ao que houbera en etapas anteriores. Este director traballara co grupo universitario, en español, textos da dramaturxia europea contemporánea e, trasladando isto á agrupación folclórica, levou á escena a *Antígona*, de J. Anouilh. A pesar da pouca incidencia social que puidese ter esta función, o certo é que ao ano seguinte, en 1959, o grupo de cámara da Asociación Cultural Iberoamericana, baixo a dirección de Antonio Naveira Goday, estreou no teatro Rosalía de Castro da Coruña o *Don Hamlet*, de Álvaro Cunqueiro, unha estrea que podería ser considerada como o primeiro paso cara á re-fundación do teatro galego (Biscainho).

BIBLIOGRAFÍA

- Bal y Gay, Jesús. *Hacia el ballet gallego*. Lugo: Ronsel, 1924.
- Biscaíño-Fernandes, Carlos Caetano. *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*. Santiago de Compostela: Laiovento, 2007.
- Calle García, José Luis. *Aires da Terra. La poesía musical de Galicia*, Madrid: edición do autor, 1993.
- [Rodríguez] Castelao, [Alfonso Daniel]. *Diario. Viaxe a Francia, Bélxica e Alemaña 1921*. Edición facsimilar do orixinal no Museo de Pontevedra. Pontevedra: Deputación Provincial, 1986.
- «De Ribadavia. El coro “¡Viva o Ribeiro!”». *La Voz de Galicia*. A Coruña. 28-07-1913: 2.
- Dixen. «Agrupación coral galega “Saudade”». *A Nosa Terra*. A Coruña. Nº 208. 01-01-1925: 9-10.
- «En la Unión Artística Compostelana». *El Eco de Santiago*. Santiago. 18-12-1915: 1.
- «Escola Dramática Gallega». *El Correo Gallego*. Ferrol. 11-12-1908: 1.
- «Escola Dramática Rexional». *A Nosa Terra*. A Coruña. Nº 24. 26-01-1908: 4-5.
- «Las Fiestas de Agosto». *Faro de Vigo*. Vigo. 08-07-1916: 1.
- Masdiás, Manuel. «El Teatro Gallego». *El Noticiero Gallego*. Santiago. 01-10-1919: 1.
- «Os coros galegos». *A Nosa Terra*. A Coruña. Nº 31. 20-09-1917: 6-7.
- Quintanilla, Jaime. «El Concierto de anoche». *El Correo Gallego*. Ferrol. 19-11-1921: 1
- Tato Fontaíña, Laura. *O teatro galego e os coros populares (1915-1931)*. Tese de doutoramento. A Coruña: Universidade da Coruña, 1996. Accesíbel en: <http://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/1075>.
- _____. «O teatro desde 1936». Coord. Anxo Tarrío Varela. *Galicia. Literatura. Tomo XXXIII. A literatura desde 1936 ata hoxe: poesía e teatro*. A Coruña: Hércules de Ediciones, 2000. 442-511.
- _____. «¡Mal Olló!... e o teatro musical galego». En Cándido A. González. *¡Mal Olló!... Comedia de ambiente mariñeiro*. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral ‘Francisco Pillado Mayor’. Universidade da Coruña, 2004. 9-25.
- _____. «A renovación dos Coros Populares: unha cuestión identitaria». Coords. M^a Amparo Tavares Maleval e Laura Tato Fontaíña. *Estudos Galego-Brasileiros 4. Lingua, Literatura, Identidade*. A Coruña: Servizo de Publicacións da Universidade da Coruña, 2010. 519-539.
- «Teatro Gallego». *La Región*. Ourense. 14-11-1913: 1.
- «Teatro Regional. Escuela Dramática Gallega». *Gaceta de Galicia*. Santiago. 01-08-1913: 1.
- V. R. [Vicente Risco]. *A Tentación. Macías o Namorado*. Duas obras de teatro d’Euxenio Carré. Nós. Ourense. Nº 5. 24-06-1921: 19.
- Villar Ponte, Antón. *Pensamento e sementeira. Leiciós de patriotismo galego*. Bos Aires: Ediciones Galicia, 1971.
- _____. «El Teatro que necesitamos». *Galicia*. Vigo. 18-12-1923: 1.
- _____. «Ante los requerimientos de un coro popular». *El Pueblo Gallego*. Vigo. 07-06-1935.
- _____. «Un estímulo necesario para escritores y músicos gallegos». *Labor Galega*. Ferrol. 29-05-1936: 3.
- Zamora, Federico. «Os Coros Galegos». *A Nosa Terra*. A Coruña. Nº 206. 01-12-1924: 9.

Os coros galegos e as Irmandades da Fala

Emilio Xosé Ínsua

Entre as Irmandades da Fala e moitos dos coros galegos de preguerra, como Follas Novas (A Coruña), Toxos e Froles (Ferrol), Cántigas da Terra (A Coruña), Cantigas e Agarimos (Compostela), De Ruada (Ourense), Agrupación Artística (Vigo), Foliadas e Cantigas (Pontevedra), Queixumes dos Pinos (o da Coruña e o de Lavadores), Os Enxebres (Ourense), Agarimos da Terra (Mondariz), Cantigas e Aturuxos (Lugo), Saudade (A Coruña), Cántigas da Mariña (Ribadeo), Frores e Silveiras (Lugo), Ecos da Terra (Ferrol), Airiños da Ulla (A Estrada) e un longo etcétera, existiu unha relación estreita, por veces mesmo simbiótica, aínda que non exenta tamén de problemas e desacordos. Intentaremos dar conta de todo iso nas liñas que seguen.

Sería moi inexacto atribuírle en exclusiva ao pulo da entidade promovida en 1916 polos irmáns Villar Ponte todo o quefacer desas agrupacións corais, que tiveron vida orgánica de seu, implicaron moitos activistas de ideas diversas e non sempre sintonizaron cento por cento, ademais, coas orientacións marcadas polos *irmandiños*. Mais tamén resultaría imposíbel, *a contrario sensu*, entender e avaliar o fenómeno dos coros populares galegos sen contar coa existencia dos diferentes agrupamentos locais das Irmandades (e da Irmandade Nazionalista Galega [ING], logo da escisión do nacionalismo na IV Asemblea, en febreiro de 1922), pois, en último extremo, o afán reivindicador e dignificador da lingua, da música e do folclore do pobo galego estivo na base mesma da existencia de ambas as entidades, o que facilitou a súa feliz converxencia en moitos momentos nun ideal común.

Foron numerosos os militantes *irmandiños* que promoveron, cantaron, tocaron, bailaron, actuaron, representaron teatro, pertenceron á masa asociada ou fixeron parte da directiva no seo deses coros, o cal non significa que sempre o fixesen con criterios unánimes. A propia integración do elemento feminino, que se xeneraliza entre 1916 e 1921 con Toxos e Froles como pioneiro, ten moito que ver, pensamos, coa decidida aposta das Irmandades pola «igualdade absoluta, política e civil, da muller co home», como proclamaron na Asemblea de Lugo (Ínsua, *A nosa* 254-257).

Vicente Risco e Xavier Prado «Lameiro», da Irmandade ourensá, integraron a primeira directiva da Coral De Ruada, para o que traballou como director artístico tamén, máis tarde, Camilo Díaz Balduino. Enrique Peinador alentou en Mondariz a creación de Agarimos da Terra. Por inspiración dos *irmandiños* Amando Suárez Couto, Francisco Lanza, Claudio Pérez Prieto e Celso López Otero, naceu en Ribadeo Cántigas da Mariña e, xa



Bandeira da Coral De Ruada

en pleno período republicano, Xosé Figueiras e Manuel García Barros fundan Airiños da Ulla en terras estradenses.

Do mesmo xeito, Salvador Cabeza de León¹, o músico Bernardo del Río Parada e Luís Porteiro Garea participaron na posta en marcha do coro compostelán Cantigas e Agarimos, co que axiña colaboraría como escenógrafo Díaz Baliño, mentres que en Ferrol, Lois Amor Soto, Xaime Quintanilla, Emiliano Balás, Caetano Vaello, Emilio Bidegain, Manuel F. Barreiro, Xoán García Niebla e Nicolás García Pereira pertenceron a Toxos e Froles², do que o propio Quintanilla chegou a ser presidente entre 1922 e 1923. Os ebanistas Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida animaron o cadro de Toxos e Froles ata 1921, e de Ecos da Terra a partir de 1924, e puxeron en escena con grande éxito moitos «parrafeos» da súa autoría nos que os ideais galeguistas aparecían envoltos en incisiva comicidade.

Dentro da mesma dinámica, os *irmandiños* Antón Villar Ponte³, Eladio Rodríguez, Iglesias Roura, Xulio Fariña, Leandro Carré Alvarellos, Víctor Casas, Arturo Taracido,

¹ Autor de *Camiño da vila. Cadro lírico*, con música de Antón García Jiménez e publicado en varias entregas na revista compostelá *Suevia* durante o mes de outubro de 1917.

² Lois Amor Soto, fundador e secretario do coro, contribuirá á tarefa do desenvolvemento teatral galego con pezas como o «parrafeo» antimigratorio *¡Miña Terra!* (1917), a comedia en tres cadros *Dous amores* (1923) e o xoguete nun acto e dous cadros *Pedriño, ¡pra mariñeiros nós!* (1933). Emiliano Balás, pola súa vez, publicou no *Almanaque Gallego para 1915* en Bos Aires a peza *Estranxeiro na súa terra* e escribiu para Toxos e Froles o monólogo *A noite de San Xuán*, que se representou por primeira vez o 28 de maio de 1917. García Pereira, por último, estreou en 1920 o drama en tres actos *A nai do poeta*.

³ Antón Villar Ponte, ademais de axudar á posta en marcha de Saudade en 1924, presidiu entre marzo de 1927 e xuño de 1929 o coro coruñés Cántigas da Terra, que participou por esa época na Festa Galega que

Ricardo Amor, Venancio Deus, Manuel Lemus, Arcadio Carballo, Xoán Estrada, Bernardino Varela, Xerardo Roque, Manuel Fernández Amor, Leandro Pita Romero e o pintor Abelenda colaboraron estreitamente en diversos instantes con algún dos coros herculinos Cántigas da Terra, Queixumes dos Pinos e Saudade, mesmo como directores e presidentes.

Unha carta ao poeta Cabanillas remitida desde A Coruña o 8 de abril de 1916 por «Un bon gallego», conservada hoxe no arquivo do Concello de Cambados, deixa ben ás claras o activo papel que no proceso de constitución das Irmandades desempeñaron algúns coros:

O Sr. Ribalta, en Madrí [...] Luguís [...], Carré [...], Villar Ponte [...], Valcarce [...] e outros mais, na Cruña; o sr. Amador Montenegro en Vigo; e sobre todo as agrupacións «TOXOS E FROLES» do Ferrol, e «FOLLAS NOVAS» da Cruña, queren, a imitación do que se fixo e fai en Cataluña, traballar pol-a conservacion e propagacion da fala gallega.

O propio iniciador das Irmandades recoñecería con agradecemento, ao se cumprir o vixésimo aniversario de Toxos e Froles, «o agarimo que ese coro exemplar tivo para a miña iniciativa de creación das Irmandades da Fala» (Villar Ponte, «Após do saúdo» 1).

Os primeiros compases da actividade *irmandiña* foron de índole marcadamente cultural: excursións, recitais, cursos de lingua, representacións teatrais, conferencias, homenaxes... Nesa orientación encaixou desde a primeira hora o apoio e promoción dos coros populares, presentes, non por acaso, en boa parte das actividades públicas máis relevantes das Irmandades (Orzán). A título de exemplo digamos que nunca faltou coro nas homenaxes póstumas a Curros Enríquez que cada ano tiñan lugar no cemiterio coruñés. Cántigas da Terra agasallou a Cambó na visita que o líder catalanista realizou en decembro de 1917 para asinar unha alianza coas Irmandades. Pola súa vez, Cántigas e Aturuxos actuou nas xornadas da transcendental Asemblea de Lugo, en novembro de 1918. Varias das solemnidades da Academia Galega no Balneario de Mondariz, como o ingreso dos poetas Rey Soto e Cabanillas, contaron con actuacións corais. Cántigas da Terra e a Agrupación Artística de Vigo cantaron na homenaxe póstuma tributada a Lamas Carvajal en Ourense en 1919. No soterramento de Murguía, en febreiro de 1923, Cántigas da Terra interpretou o Himno.

Non cabe dúbida, nesta orde de cousas, sobre o relevante papel dos coros na difusión popular da música e da letra dese himno de noso, co que adoitaban pechar sempre os seus espectáculos, e aínda cumpriría dicir outro tanto a respecto da bandeira coa franxa celeste, convertida en pendón identificador da maioría deles, cos nomes ou escudos de cada coro sobreimpresionados nela ad hoc. O lábaro da Coral De Ruada, por exemplo,

tivo lugar na praza de touros de Pontevedra en 1928, gravou no teatro Rosalía de Castro para a casa catalá «Odeón» dez discos para gramófono cun total de vinte pezas do seu repertorio, representou *A probiña qu'está xorda* e preparou unha xira por Cataluña co horizonte dunha Semana Galega na Exposición Internacional de Barcelona de 1929 que finalmente non callou. Mentres estivo á fronte de Cántigas da Terra, o viveirense procurou achegar urxente auxilio económico ao mestre Baldomir, «cuya situación insólitamente crítica de todos los coruñeses es conocida» (Cf. *El Orzán*, 20-I-1928).

regalado polo empresario Isaac Fraga, levaba no anverso o escudo de Galiza acompañado da lenda, ben *irmandiña*, ¡*Terra a nosa!* (Vales 43-49). Os Estatutos da primeira Irmandade, a da Coruña, sinalaban entre os seus fins «fomentar o coñecemento da música galega y-o amore ós bailes e costumes enxebres». E Porteiro Garea, no seu discurso na fundación do grupo compostelán, prometía:

Hemos loitar pol-o renacemento da música —qu' é o lingoaxe da i-alma n-os momentos subrimos— e alentar e axudar á total-as masas corales de Galicia pra que traballen por ese renacemento máis ben con festas populares, que con refinamentos d'academia afogados n-as catro paredes d'un salón. (Porteiro Garea 14)

Con todo, esas Irmandades iniciais, de aparencia para moitos «inofensiva» e ata «pintoresca», de contorno aínda difuso e de militancia ideoloxicamente moi diversa (rexionalistas e protonacionalistas, monárquicos e republicanos, dereitistas e esquerdistas, confesionais e agnósticos...), irían pouco a pouco dando pasos de clarificación, sobre todo desde a aparición do boletín *A Nosa Terra* (novembro de 1916) ata a celebración da Asemblea de Lugo (novembro de 1918), e asumirían finalmente como elementos definitorios irrenunciábeis a praxe monolingüe e a consideración nacional de Galiza. Este proceso de decantación trouxo consigo, inevitabelmente, a defección dun segmento de asociados da primeira hora: algúns redactores dos xornais *La Voz de Galicia*, *El Noroeste* e *O Tío Marcos da Portela* (3ª época), destacados elementos rexionalistas como Rodrigo Sanz, Antón Valcárcel, José Iglesias Roura, Aurelio Ribalta, Juan Barcia Caballero, Francisco Cabo Pastor e Ricardo Carballal, e escritores como Eladio Rodríguez, Prado «Lameiro», Pla Zubiri e Roxelio Rivero etc. Algúns deses *irmandiños* da primeira hora acabarían sendo férreos detractores da entidade, levados dun exacerbadísimo antinacionalismo (Solá, Rey Soto, Comellas Coímbra, Vidal Rodríguez, Martínez Morás, Ortiz Novo...).

O importante dese proceso, para os efectos da nosa exposición, é que desde entón ficou instalada no seo da maioría das propias agrupacións corais populares unha tensión permanente entre as orientacións «rexionalistas» (maioritarias) e as «nacionalistas» (minoritarias, mais moi influentes). O choque de concepcións sobre a razón de ser última e sobre as orientacións estéticas do traballo teatral e musical que debían seguir os coros foi a partir dese intre unha constante, e permite distinguir directivas e traxectorias en función da súa maior ou menor afinidade ás teses emanadas desde o nacionalismo *irmandiño*.

O grao de fidelidade ao idioma que se practicaba en cada coro, o rexeitamento ou aceptación de certo tipo de pezas choqueiras de ínfima calidade para pór en escena e a comparecencia ou non en determinados escenarios e eventos poden sinalarse como indicadores elocuentes, nesta perspectiva. Aínda que a relación co nacionalismo *irmandiño* de coros como Cántigas da Terra, Toxos e Froles, Cantigas e Agarimos, Agarimos da Terra, Saudade e Cántigas da Mariña resulta indiscutíbel, non pode obviarse que no seu seo se rexistraron debates, conflitos e mesmo rupturas, nas que se viron implicados incluso os propios *irmandiños*, como poñen de manifesto os enfrontamentos de Leandro Carré e Antón Villar Ponte en Cántigas da Terra (en paralelo aos que protagonizaron no Con-

servatorio Nazonal da Irmandade herculina) ou o abandono de Toxos e Froles por parte de Charlón e Hermida en 1921 (Tato Fontaíña, *Teatro galego* 10-11).

No boletín *A Nosa Terra* apareceron desde cedo artigos asinados por «L. de Sergude» (Leandro Carré), con títulos transparentes como «Pol-o arte gallego», «Fagamos teatro», «Sementadores de enxebrismo», «Teñamos xeito e bó teatro», que reflexionaban sobre as orientacións que tiñan que seguir os coros e sobre o relevante papel que podían desempeñar na difusión do teatro feito no noso idioma⁴.

Como nesa época era habitual a combinación de números musicais, recitativos e teatrais nas veladas culturais, societarias e recreativas que se celebraban por todo o país, os coros proseguiron esa pauta nas súas «Festas Galegas». O significativo foi que algúns deles galeguizaron por completo o seu programa, composto, na parte músico-vocal, de cantares de arrieiro, cantares de berce, foliadas, alalás, ribeiranas, muiñeiras, pandeiradas, desafíos etc. (Jurado Luque) e tamén de pezas orfeónicas emblemáticas como a «Alborada» de Veiga, o «Negra sombra» de Montes, o «Quer que lle quer» musicado por Mauricio Farto, «Os teus ollos» de Chané ou o «Cantar de muiñeiro», harmonizado polo catalán Felip Pedrell. Explica Maceira Fernández (*Leandro Carré*, 284-285), neste sentido, que



Cartel dun festival de coros galegos

Os festivais dos coros acostumaban dividirse en tres partes. Inicialmente, a coral entoaba cantigas populares acompañada pola gaita e os bailes axeitados ao xénero cantado, na segunda parte introducíanse os diálogos teatrais e por último volvía o coro con interpretacións orfeónicas de compositores galegos, nomeadamente sobre motivos ou poesías de significados vates galegos.

⁴ Esas constantes palabras de alento e parabéns brindados polo voceiro das Irmandades a diversos coros enxebres (*vide*, por exemplo, núms. 91, 94 e 117) non impediron que se fixeran puntualmente tamén algunhas críticas a determinadas apostas de repertorio dramático por parte dalgún deses coros: «O gran cariño que temos por total-as agrupacións artísticas que se adican ao espallamento da nosa música, autorízanos a que fagamos unhas advertencias de amigos e irmáns. O sainete *Copas e Bastos* [Galo Salinas] pertence a ese xénero burdo, que pol-o linguaxe e pol-o motivo que desenrola, dan unha triste e baixa impresión, falsa sempre, das nosas xentes traballadoras. Son choqueiradas que os que cobizamos sublimar a Galicia pol-o arte debemos desbotar» (Anónimo, «Cántigas da Terra» 3).

Na visión dos intelectuais *irmandiños*, recuperar, difundir e dignificar o folclore musical popular galego, contribuír para o desenvolvemento da dramaturxia de noso, romper o divorcio cultural e os prexuízos entre a cidade e o rural e, por último, naqueles máis vinculados ao nacionalismo cando menos, contribuír para o fomento do sentimento de identificación coa Terra eran os obxectivos esenciais deses agrupamentos. O labor de agarimosa recolleita folclórica que algúns coros realizaban, sen axudas oficiais de ningunha clase, contrastaba amplamente co desleixo que existía en moitos sectores da sociedade galega cara a ese tesouro patrimonial.

Toda a acción dos coros debía ir acompañada na esfera musical «máis culta», ademais, como demandaba Varela Silvari nas páxinas do boletín *A Nosa Terra* en 1917, pola conformación dunha «escola galega» de compositores e intérpretes, que gañase para a lingua os xéneros da zarzuela, da ópera e do *bel canto*, entroncando co labor feito anteriormente polo movemento rexionalista dos Adalid, Veiga, Montes, Chané etc.

Con ese obxectivo, que partía da base de ser a música «un meio importante d'erguimento da propia personalidade», emprestarían o seu concurso, en maior ou menor medida, figuras e entidades como a Filharmónica coruñesa, o Orfeón El Eco —dirixido por Modesto Rebollo—, a Coral Polifónica de Pontevedra —dirixida por Blanco Porto—, o violinista Manuel Quiroga e a súa esposa (a pianista Marta Lemán), as pianistas Pilar del Castillo e Concepción González Varela (esposa de Luguís Freire), a soprano Ofelia Nieto e toda unha serie de mestres directores e compositores como Mauricio Farto (vinculado a Cántigas da Terra e a Saudade), Baldomir (que preparou con Cabanillas a zarzuela *A Virxe do Cristal*), Bernardo del Río (vinculado a Cántigas e Agarimos e autor da zarzuela *A lenda de Montelongo*, estreada en 1924 sobre libreto de Rey Posse e Buhigas), Fernández Amor (gaiteiro do coro coruñés Cántigas da Terra, que musicou *A muiñada* [1924] de Iglesias Roura e a peza teatral *A festa da malla*, de Antón Villar Ponte), Eduardo Rodríguez Losada (que fixo en 1929 a versión operística de *O Mariscal* de Cabanillas e Villar Ponte e máis tarde a ópera *Ultreya!*, con libreto de Cotarelo Valledor), Daniel González e Faustino Santalices (do ourensán De Ruada), Gregorio Baudot (vinculado a Toxos e Froles), Xosé Doncel, Ricardo Fortes, Ángel Brage, Ramón de Arana (*Pizzicato*), Lois Taibo, Ángel Teijeiro etc.⁵

Nas súas palabras de presentación do coro coruñés Saudade, Antón Villar Ponte lamentaba o relativo atraso da vertente musical no rexurdir cultural que protagonizaran as Irmandades («o equivalente d'unha Rosalía no verso; d'un Castelao no humorismo; d'un Asorey na escultura, inda non'o tivemos na música»), mais amósabase confiado en que algún día chegase por fin

[...] o advenimento do grande compositor que, despois de chuchar como abella traballadora o celme dos zumos xugosos de total-as froles silvestres do noso folk-lore, que os coros van colleitando por vales, montañas e mariñas, troque aquel, dentro dos canuteiros d'entena

⁵ Pola contra, situouse claramente á marxe do movemento musical nacionalista o compositor Reveriano Soutullo, quen en 1929 declaraba non ser «partidario de regionalismos» e avogaba por «un lenguaje universal único» (*Vide* Jurado Luque 146).

do pentagrama, no docésimo mel d'ouro d'un lirismo cultivado e requintado (Anónimo, «Festas galegas» 9-10)⁶.

Mediante o uso do galego nos carteis, nos programas de man, nas presentacións, nas letras das cantigas e nos números teatrais que salferían os seus espectáculos, os coros convertían aos ollos do seu público habitual, esencialmente urbano e vilego, unha lingua considerada por moitos aínda 'dialecto' e asociada prexuízosamente á rudeza analfabeta aldeá e mariñeira, nun medio de expresión digno e prestixiado, capaz de albergar e difundir un feixe de fermosura e emoción sobre os escenarios.

Nesta perspectiva, os coros funcionaron durante algún tempo como un «antídoto» relativamente eficaz contra certo tipo de espectáculos teatrais e zarzuelísticos aínda frecuentes nesta época onde, de todas as maneiras posibles, resultaba caricaturizada en maior ou menor medida a fala e a idiosincrasia da xente labrega galega (Tato Fontaíña, «Arredor da calidade») ou se despregaba unha visión de mira estreita sobre a identidade do noso país, reducida a unha serie de tópicos gastronómicos, paisaxísticos e machistas⁷. Referímonos a pezas como *Maruxiña* e *La vuelta de Farruco* de Ricardo Caruncho, moitos «apropósitos» do Carnaval coruñés⁸, o *Che Isidoriño* de Adolfo Torrado, o *Cristobalón* e mais *El alma de la aldea* de Linares Rivas, a *Cantuxa* de Gregorio Baudot e Adolfo Torrado, a *Maruxa* de Amadeo Vives e Luís Pascual Frutos, *A Meiga* de Jesús Guridi etc. Contra ese tipo de producións vulgares e denigratorias, as Irmandades che-

⁶ O balance que *A Nosa Terra* ofrecía en xuño de 1929 (nº 261) sobre os logros neste eido non era, porén, demasiado optimista: «O estreno de *O Mariscal* pon novamente de actualidade un tema por nós tratado máis veces. O atraso en que se atopa a nosa música en relación con outras manifestacións da arte galega. Paresce realmente imposible que sendo o noso un pobo eminentemente folk-lórico con unha canteira musical maravillosa e inagotable non poidamos na actualidade ofrecer mais pezas musicais que algúns ensaios mais cheos de boa vontade que de acerto, algunhas rapsodias incipientes e as baladas e cantigas conocidas de Montes, Veiga, Adalid, Baldomir, *Chané* e algún outro. Tampouco temos un nome de músico que poidamos dicir que sexa o chamado a levar ao pentágono, dándolle caracteres amplos, a nosa riqueza musical. Así como na literatura, pintura, escultura e outras manifestacións artísticas poseemos obras e autores que son unha firma realidade, en música estamos aínda en período embrionario».

⁷ Leandro Carré protestaba en 1923 nas planas de *A Nosa Terra*: «Non hai dereito realmente á que algúns escritores, con autoridade que lles dá fora de Galicia a condición de seren nados nesta Terra, presenten as xentes galegas como envoltas nas burdas vestimentas das pasiós mais ruíns, das medoñentas supersticións máis ridículas, das baixeiras todas» (Carré Alvarelos). E, tempo despois, en 1935, Antón Villar Ponte preguntábase: «¿Cuándo acabarán por dejarnos en paz esos comediógrafos babecas y esos cronistas chirles que para ganarse unas pesetas llevan al teatro y a la crónica de revista temas gallegos salpicados con frases y palabras que quieren recordar las de nuestro idioma?. Creímos que al fallecer Lugín y enmudecer Linares Rivas cesaría tal tendencia. Pero, no. Por ahí andan comediógrafos aprovechadores de todo el viejo cascote teatral a quienes la crítica seria de Madrid desprecia y censura, que siguen aferrados, al tratar asuntos de nuestra tierra, a los modos grotescos de aquel novelista y aquel dramaturgo. Cuando tienen que hacer hablar a aldeanos gallegos ponen en su boca una jerga tan ridícula como bárbara [...]. Va siendo hora de poner a todas horas en la picota del ridículo a semejantes parvos de los que ninguna persona de buen gusto deja ya de reirse» (Villar Ponte, «Pretextos cotidianos. Como se escribe»).

⁸ Sobre eles escribiría Antón Villar Ponte («Los apropiósitos» 1) que «revelan una falta de gusto y un rebajamiento de la espiritualidad muy lamentables. Son máxima concesión al plebeyismo en mangas de camisa. La exaltación del retruécano grosero y del chiste mendaz».

garían a organizar algunhas campañas de *boicot*, rebentando a actuación ou chamando a non acudir a ela.

En plena ditadura de Primo de Rivera e a pesar das dinámicas que, como axiña explicaremos, afastaron moitos coros do seu enfoque galeguizador primixenio, o autor de *Almas mortas* escribía sobre eles esta sincera *laudatio* (Villar Ponte, «Galerías. Los coros gallegos»):

Estas instituciones *ensebres*, aunque a veces cometan yerros bien señalados por Jesús Bal y Jaime Quintanilla, cumplen un fin admirable: el de despertar el dormido sentimiento regional, el de alumbrar en los soterraños de la raza las puras esencias de la propia alma colectiva. La reacción experimentada, en pocos años, en las urbes gallegas al influjo de los coros, ha sido curiosísima. El absoluto divorcio existente entre la ciudad y el campo, los coros han sido los primeros en romperlo [...]. Gracias a los coros pudimos conocer nuestra envidiable riqueza *folk-lórica*, que pronto habrá de encontrar el músico compositor que la universalice. Gracias a los coros la aldea comenzó a adquirir un noble sentido en los hueros magines de los habitantes urbanos. Y gracias a los coros, aun, comenzó acaso la afición entre nuestros pintores por el cuadro de costumbres rurales, hoy en boga. Hasta el propio agrarismo, en tránsito de encauzamiento, nos atreveríamos a aseverar que deviene tributario de tan patrióticas instituciones [...].

Conviene pues seguir estimulando a los coros *ensebres*, aunque veamos con dolor que algunos de ellos, convirtiéndose a veces en comparsa de personas y cosas recusables, contradicen de modo serio su propio espíritu.

Do éxito de convocatoria que significaban, por regra xeral, os espectáculos destes coros deu testemuño o xornalista Lesta Meis, referíndose concretamente a unha velada celebrada a finais de 1924 polo coro herculino Saudade (Lesta Meis):

Onte no Teatro Rosalía Castro donde cantou ‘Saudade’ non cabía a xente. Despois de vendidas total-as butacas puxéronse sillas por donde se poido, e aínda quedaron moitos sin se poder sentar [...]. Fai ben tempo que non vin o teatro tan cheo de xente [...]. Cos coros dáse unha cousa moi notable e consoladora pra nós. Vái a xente a eles como a unha gran romaxe. A fatos. Pero é xente do que chamamos pobo. A xente das aldeas. Veñen pais, fillos, mozos e vellos. Veñen a oito. Creo que o día que canta un coro hai moitas casas que quedan baleiras. Esto proba que ó pobo gústalle os coros e que os coros recollen as cousas que o pobo leva na i-alma.

Mais, visto que os cadros de declamación dos coros resultaron unha ferramenta limitada ou insuficiente para poñer en pé un teatro nacional e moderno en toda regra, como era a súa aspiración, a Irmandade da Coruña acometeu en 1919 a posta en funcionamento do Conservatorio Nazonal do Arte Gallego.

As desavinzas entre Fernando Osorio e Villar Ponte, nunha banda, e Carré Alvarellós, noutra, frustraron moi axiña, porén, ese proxecto (Biscaíño Fernandes, *Fernando Osorio* 83-126)⁹. O teatro galego, xa que logo, non puido prescindir de seguir aparecendo in-

⁹ Convén advertir aquí, en palabras de Laura Tato («Polémicas e desencontros» 229), que «o afastamento entre uns e outros non era unha simple cuestión de estética ou de modernidade: era unha cuestión ideolóxica moito máis profunda que abranguía todos os aspectos da cultura galega».

tegrado nos festivais dos coros populares, aínda que iso limitase claramente o seu abano formal, temático e estilístico, ancorándoo en fórmulas cada vez máis este-reotipadas e desgastadas. A Escola Dramática Galega impulsada por Leandro Carré pouco máis lonxe foi na elección do seu repertorio, marcadamente rexionalista, costumista e ruralista. As producións máis ambiciosas esteticamente e máis arriscadas tematicamente do teatro galego deses anos (*Alén e Donosiña* de Quintanilla, *Desourentazón* de Fernando Osorio, *Almas mortas* de Antón Villar Ponte, *O bufón d-El Rei* de Risco, *O Mariscal* de Cabanillas e Villar Ponte etc.) ficaron deste xeito como «teatro para ler» ou mesmo inéditas, quer do prelo, quer dos escenarios.

Nos anos 20, a Irmandade da Coruña, por unha banda, e a ING de Risco, por outra, manifestaron unha constante preocupación pola deriva artística, estética e mesmo ética dos coros, alarmadas pola súa cada vez máis frecuente instrumentalización por parte dos estamentos oficiais como «comparsa» e «ornamento» en toda caste de actos. O momento máis duro e difícil, nese sentido, será o da ditadura de Primo de Rivera (1923-1930), na medida en que aqueles, en palabras de Laura Tato (*Teatro galego* 100), entraron nun claro «proceso dexenerativo» e mesmo deixaron de lado totalmente nalgúns casos a faceta dramática, cando esta, como explicaba Villar Ponte («Exemplos. Un gran instrumento»), resultaba fundamental para a súa eficacia proselitista:

Os efeutos do libro que se lé son individuoaes. Os efeutos da obra que se representa en público chegan pol-os ouvidos e os ollos a moitos corazóns simultaneamente facéndoos latexar ô unísono. Por iso o teatro, arte de multitudes, compriría, como nada, impolo na Galicia.

As directivas dos coros máis afíns ás Irmandades tiveron que resistir como puideron nese período o intento de baleirar a súa carga reivindicativa e dignificadora, a súa utilización espuria por parte das autoridades ditatoriais, o seu estancamento estético xeneralizado. Outras directivas, porén, entraron de cheo na trapeza e puxeron os coros ao servizo

Agrupación coral galega "Saudade"

Os nosos irmans Leandro Carré, Víctor Casas e Xulio Fariña presentaron a dimisión dos cargos de vocal, segredario e contador, respectivamente, que desempeñaban n-esta agrupación.

Motivou esta determinación a manifestada incompatibilidade de pensamento cos demais señores da directiva encol d'unha recente autuación do coro a que Carré, Casas e Fariña non deron aprobación. Cos nosos referidos irmans deixou tamén de pertencer a xunta do coro o señor Eduardo Corral tesoureiro.

No derradeiro número falamos con xustiza e imparcialidade da presentación de «Saudade» que o fixo d'un xeito completamente diferente do acostumado que nos induxo a creer, lealmente, que ao fin iniciárase xa a verdadeira labor que os coros deben realizar. No orde artístico non nos enganamos mais non foi así n outros ordes, que calificaremos de relación, nos que temos que lamentar a adulteración levada a cabo por parte da directiva que os señores disidentes non poideron impedir.

Sentimos fondamente o sucedido, pol-o coro e pol-a labor que d'el agardábamos despois da grata e prometedora impresión que nos produxo o seu debut.

Noticia da dimisión de varios notables *irmandiños* da directiva de Saudade (A Nosa Terra, nº 209, 1925)

de concepcións antitéticas ás que inspiraran o seu nacemento, nunha especie de triste adianto do que virían ser máis tarde, durante o franquismo, os «Coros y Danzas» da Sección Femenina de Falanxe.

Introduciren cánticos en español no repertorio, teren obsesión por «se dar a coñecer en Madrid», descoidaren a pulcritude do vestiario tradicional e faceren pésimas presentacións en escena son tendencias que lles reprocha como negativas o *irmandiño* coruñés Federico Zamora desde *A Nosa Terra* en novembro de 1924. Prestarse a amenizar touradas na Coruña élle recriminado a Toxos e Froles polo iniciador das Irmandades nestes termos (Villar Ponte, «Exemplos. Caravel andaluz»):

Querendo como quero ó coro do Ferrol «Toxos e Frores» dóime na i-alma que se empres-tase a servir de comparsa n'unha festa taurina. Ben sei que ese coro, fallo de axuda económica dos que deberan darlla, o mesmo que outros, percisa buscal-os cartos onde queira. Pro emporiso non atopo plausibel nin'o atopará nunca ninguén que discurra por conta propia o feito da actuación de «Toxos e frores» como engadido estrano n'unha festa de touros. Cada cousa require o seu. O ambiente de lidia framenca é antípoda do ambiente que percisan as cantigas galegas [...].

Nin alalás, nin foliadas, nin alboradas e menos aínda a *Negra Sombra* de Montes poden serviren dinamente de portelo para unha festa framenca bárbara e inhumana. Por estes camiños ven o ridículo para Galicia e para os coros galegos, entr'os que hai algúns que xa se teñen sinificado abondo como adoradores de todol-os Segismundos.

Os coros populares galegos, efectivamente, con moi escasas excepcións, iniciaron a partir de setembro de 1923 un percurso de difícil volta polos camiños da renuncia idiomática, da desorientación estética, da paulatina despolarización dos seus repertorios músico-teatrais, da manipulación consentida por parte das instancias oficiais e da identificación política dalgúns dos seus directivos co partido único ditatorial Unión Patriótica¹⁰.

Convertidos pola vía dos feitos en «comparsas pseudofolclóricas» (Maceira Fernández, *Leandro Carré*, 320), moitos coros practicaron sen recato, durante a ditadura, a autocensura na escolla dos repertorios. Os seus espectáculos, antes cheos de forza dignificadora e reivindicativa, derivaron entón en simples e tristes *variétés* a base do que algúns chamaron con menosprezo *gallegadas*. Converteuse nun grande atrevemento entón seguir a incluír nos programas, como fixo o ribadense Cántigas da Mariña para unha actuación o 2 de setembro de 1924, a interpretación solemne do Himno galego como número final.

As xiras pola Península e por América do Sur (así De Ruada en marzo de 1931), a concesión de agasallos e coberturas sociais aos coristas por parte das autoridades da ditadura e as actuacións diante da familia real, do propio ditador, dos ministros do seu goberno ou dos presidentes das deputacións fixéronse cada vez máis frecuentes por parte dos coros. De Ruada foi, neste sentido, o máis «entusiasta». Na apoteose desta dinámica

¹⁰ Véxanse, neste sentido, os casos de Eladio Rodríguez González, presidente de Cántigas da Terra e numerario da Academia Galega; de Xavier Prado «Lameiro», factótum do coro ourensán De Ruada, e de Carmelo González, presidente de Toxos e Froles e futuro militante falanxista.

«entreguista», en 1928 o coro ourensán «formará en el grandioso desfile de las Uniones Patrióticas de toda España» que se celebraría en Madrid e o ferrolán Toxos e Froles, pola súa vez, engadirá na súa denominación o adxectivo Real, nada inocente politicamente nesa altura histórica, desde logo.

Como consecuencia deste uso e abuso que os xerifaltes da ditadura fixeron da presenza dos coros en todo tipo de eventos oficiais, a imaxe topificada de Galiza, ademais do lacón con grelos, o marisco das Rías Baixas, o viño do Ribeiro e as gaitas, pasou tamén a incluír esa clase de agrupacións, como denunciaría en 1931 o fundador das Irmandades e daquela deputado das Constituíntes republicanas, Antón Villar Ponte («La cola de un banquete»):

En Madrid, donde tan poco se conoce de las provincias de España, creían que lo del galleguismo era una cosa ingenua de literatos y poetas. Y que, por ser sólo eso, no merecía la pena tomarlo en serio [...]. Está visto que Madrid (y al decir Madrid decimos todos los inconfesables intereses creados del centralismo ominoso) no nos perdona que comencemos a pensar por cuenta propia [...] porque no era lo acostumbrado. Lo acostumbrado para ella, desde el punto de vista del galleguismo, eran los coros, la gaita y el lacón con grelos.

Contra esas dinámicas, aplaudidas no entanto pola práctica totalidade da prensa diaria galega, gozosa de ver como un dos elementos difusores do nacionalismo entre 1916-1921 se convertía agora nun elemento de neutralización e clara incomodidade para o mesmo, ergueranse acreditadas voces *irmandiñas* como as de Villar Ponte, Leandro Carré, Víctor Casas, Federico Zamora e Xaime Quintanilla. Este último, nun aceno de dignidade, abandonaría significativamente Toxos e Froles cando este agrupamento decidiu actuar diante do ditador Primo de Rivera en agosto de 1924 e o mesmo farían en maio de 1925 os directivos de Saudade Víctor Casas, Xulio Fariña e Leandro Carré, segundo informa *A Nosa Terra* (nº 209), por «incompatibilidade de pensamento cos demais señores da directiva encol d'unha recente autuación do coro a que Carré, Casas e Fariña non deron aprobación».

Todos estes *irmandiños* tentarán reconducir as masas corais cara á *enxebreza* no vestir e no interpretar, á autoesixencia na escolla dos repertorios músico-teatrais e nas escenografías e, sobre todo, cara á dignidade e o compromiso galeguista. Manter o emprego distintivo do idioma e a interpretación do Himno galego nos espectáculos e rexeitar convites e actuacións aparentemente lustrosas por parte das autoridades do réxime totalitario resultaban pedras de toque clarificadoras. *A Nosa Terra* proclamaba que «os coros galegos deben limitarse a realizar a labor para que foron creados sempre n'un senso marcadamente galeguista» e avaliaba así de negativamente a estrea de *Tempo perdido*, de Xosé Sánchez Pérez, que foi presentada ao público herculino polo coro ferrolán Ecos da Terra o 5 de maio de 1925:

O cadro de decramación levou á escena unha choqueirada titulada *Tempo perdido*, que o único que ten de bó é o título. Perdeu o tempo o autor en escribila, perdérono os actores en ensaial-a e fixéronllo perder ao público. A obra é pesada, extraordinariamente pesada, chea de chistes de mala lei e dubidoso gusto que en troques de favorecer ao teatro galego o perxudica grandemente. Coidábase que n'estes tempos xa non se escribían cousas d'esas pero pol-o que parece aínda temos que aguantar pacientemente as tonterías que se lles ocorra dar á luz a moitos improvisados autores. É unha pena [...].

Sômentes recomendamos aos coros e aos directores de cadros un pouquiño mais de senso común e bon gusto ao escoller as obras. (Anónimo, «Coros Galegos» 4)¹¹

Mesmo con desviacións e instrumentalizacións oficialistas de que eran vítimas durante o período ditatorial, os coros continuarían a ser vistos pola *intelligentzia* nacionalista como un dos medios máis poderosos para espertar o «dormido sentimento regional» e para paliar con certa eficacia, grazas aos seus festivais multitudinarios en numerosas localidades do país, o grave divorcio cultural entre o campo e a cidade, como argumentaba Antón Villar Ponte no seu artigo «Galerías. Los coros gallegos» (1926). En decembro de 1925, radiografando as numerosas limitacións do movemento galeguista nesa altura histórica, Rafael Dieste facía unha significativa referencia ao papel que lles competía aos coros na reversión dese estado:

O noso galeguismo medra palente e esgalichado no fondo sombriso de seminarios eruditos. O campo, a ribeira, o porto e os arrabaldos témolos esquencidos [...].

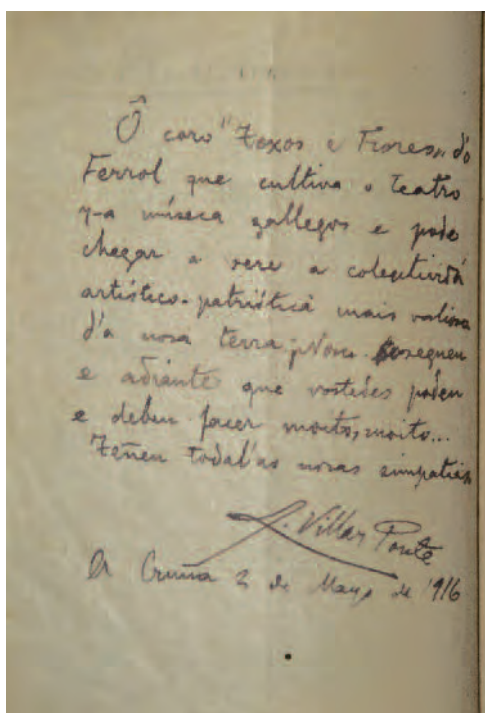
É mester que os labregos, os mariñeiros e os *artistas* (no senso popular e nobre dista verba), nos leian e nos escoiten. Que o poeta grite o seu poema na eira e na ribeira anque non lle entendan. Que o erudito faga tamén libros elementais pra os nenos. Que os coros improvisen o seu escenario no cumio dun carro, no meio da eira, na placía da vila pequerrecha, antre a terra e o ceo. (Dieste 12-13)

En paralelo a este afán de reorientar a actuación dos coros cara aos principios ético-políticos democráticos e galeguistas, os *irmandiños* tiveron especial teima en facer propostas sobre a estética e o repertorio que lles convida cultivar.

Ao pouco de instaurada a ditadura, Antón Villar Ponte publicaba no diario *Galicia* un artigo en que sinalaba como principais defectos dos cadros declamatorios dos coros o concíbren a propia actuación dramática como simple «recheo» do programa musical e o non peneiraren suficientemente o seu repertorio, levando así á escena, «cualquier cosa que en la mayoría de las ocasiones tiene todas las trazas de lo burdo y lo grosero» (Villar Ponte, «Crónicas coruñesas»). Os coros, continuaba dicindo, debían cumprir un papel decisivo na educación *latu sensu* do público que asistía aos seus espectáculos. Sendo así, debían proceder a unha coidada escolla do seu repertorio, desbotar radicalmente os chamados *apropósitos* e priorizar a posta en escena dun tipo de obras en que a dignidade do país e dos seus moradores fose respectada e nas que aparecese con todo o seu esplendor o rico acervo de costumes, tradicións, lendas, etc. da súa cultura popular (Villar Ponte, «Crónicas coruñesas»):

La parte teatral de los programas de los coros debe, pues, dejar de seguir siendo una parte de relleno, si se quiere de veras educar al pueblo y elevarlo, mostrándole como espejo donde su conciencia se recree, las depuraciones estéticas de lo mejor de su espontaneismo, fijado en lo consuetudinario y perpetuado en la tradición. Solo así las fiestas de los coros

¹¹ Nesa mesma colaboración sen asinar, *A Nosa Terra* condenaba a deserción idiomática por parte da agrupación Saudade da Coruña: «Temos que lamentar [...] que non houberan feito os anuncios en galego como se veu facendo sempre» (Anónimo, «Coros Galegos» 4).



Nuestro 'afirmación' regional de A. Villar Ponte (Arquivo Toxos e Froles)

gallegos serán fiestas de cultura; y solo así tales fiestas tendrán algo de fecundas y pedagógicas, en el más lato sentido de la palabra.

Hay que huir de las anécdotas torpes y ramplonas, ramplonamente escritas y ramplonamente desarrolladas, que no muestran más que lo genérico de la barbarie rusticista [...]. Hay que hacer de lo que ahora es accidental e incidental en el curso de dichas anécdotas [...] lo esencial y céntrico. El ambiente, el paisaje, el lirismo, con las bellas y exquisitas leyendas de que resultan generadores, deben ser los elementos heroicos de las obras teatrales que los coros muestren en sus programas, como complementaria de su *labor folk-lórica*.

Non se pode negar que o tipo de pezas teatrais representadas polos cadros de declamación dos coros respondeu maioritariamente a un modelo costumista, humorístico ou sentimental, centrado na recreación en escena de certos costumes e festas da Galiza rural, na formulación de situacións e anécdotas á procura do riso do público ou no relato de historias amorosas entre mozos labregos, tráxicas ou felices segundo os casos. Semellante orientación, está claro, mal podía satisfacer os espíritos esteticamente máis esixentes, cultivados e exquisitos da intelectualidade galega da época, como é o caso dos mozos da xeración do 25, mais o certo é que conectaba plenamente cos desexos e gustos dun público maioritario que enchía entusiasta os locais cada vez que se convocaba festival dun coro. Foi esta, xa que logo, unha época en que agromou o eterno debate entre «teatro de minorías» fronte a «teatro de masas». Resulta evidente que, na praxe dos coros, a hexemonía tívoo a proposta «demótica» e non a «aristocrática» (Pena 451 e ss.).

Nesta perspectiva, diremos que no *hit* das representacións teatrais realizadas polos cadros declamatorios dos coros antes do 36 figurarían por dereito propio nos primeiros lugares algúns «parrafeos» de Charlón e Hermida (*Trato a cegas*, *Mal de moitos*, *O menciñeiro*); a peza *O fidalgo*, de Xesús San Luís Romero; *Pra vivir ben de casados* e *O pecado alleo*, de Leandro Carré; *O zoqueiro de Vilaboa*, de 'Nan de Allariz'; *O miñado e mais a pomba*, *Os catro túneles* e *¿Cásome ou non me caso?*, de Avelino Rodríguez Elías; *Na casa do ciruxano*, de Rogelio Rivero e Telesforo Sestelo; *O rei da carballeira*, de Frade Giráldez; *Bodas de ouro*, de Galo Salinas, e, por último, determinadas obras de Xavier Prado «Lameiro», como *Os trasacordos de Mingos*, *Estebino*, *Na corredoira*, *Almas sinxelas* e *San Antón o casamenteiro* (Vieites 243).

Fronte á proposta estética hexemónica encarnada polos «parrafeos» e monólogos humorísticos, polas breves comedias costumistas ou sentimentais de ambiente rural e por algunhas pezas de corte social sobre emigración e caciquismo, dúas fórmulas anovadoras foron experimentadas no seo dalgúns coros populares a mediados dos anos 20 para tentar vencer o cerco asfixiante con que a ditadura tentaba afogar as manifestacións teatrais dignificadas na lingua de noso.

A primeira delas foi a «zarzuela folclórica», na que se encadrarían, entre outras, *A lenda de Montelongo*, de Bernardo del Río e libreto de Buhigas e Rey Posse; *Amor na cume*, de Glicerio Barreiro, con música de Ángel Teijeiro, estreada en Lugo por Cantigas e Aturuxos en 1925; *A muiñada*, de Iglesias Roura, estreada por Cántigas da Terra con música de Fernández Amor, e *A probiña qu'está xorda*, de Antón Villar Ponte, estreada por Saudade con música de Mauricio Farto (Ínsua, «Contexto»; Jurado Luque).

A segunda foi a «estampa» ou «escena galega», plasmada en títulos como *A espadela*, *Alborada (no día de Festa)* e *Camariñana* (tamén coñecida como *Unha palillada en Camariñas*), todas de Leandro Carré, estreadas en decembro de 1924 con música de Mauricio Farto e decorados de Xosé Souza (Maceira Fernández, *Leandro Carré*, 320 e ss.). Do propio L. Carré son tamén as «estampas» *Unha noite no muíño*, estreada con música de Santos Rodríguez por Queixumes dos Pinos no Tamberlick vigués en xaneiro de 1926, e *A esfolia*, con música de Juan J. Edreira. Na mesma liña de procura de novos espectáculos máis dinámicos e atractivos por parte dos coros cabería incluír o *Canto Mariñán* ou *Canto d'o Mar (Alalá da Coruña)*, «escena coral galega» composta en 1929 por Xavier Prado «Lameiro» para o ourensán De Ruada, con música de Daniel González e decorados de Camilo Díaz Balaño (Vales; Jurado Luque).

Mais esas fórmulas intencionalmente anovadoras, por máis eficacia que amosasen á hora de atraer novos públicos aos coliseos, por máis axeitadas que se revelasen á hora de motivaren a autores e intérpretes e por máis «posibilistas» que fosen dado o marco restrictivo e atafegante en que todo o relacionado co idioma galego debía desenvolverse, mal podían satisfacer plenamente, porén, do punto de vista estético, as arelas da intelectualidade moza atraída nesa altura polas vangardas artísticas e literarias. As polémicas entre algúns *Novos* (Rafael Dieste, Correa Calderón, Bal y Gay...) e algúns *Vellos* (especialmente Leandro Carré, mais tamén o *novo* Víctor Casas) sobre as orientacións dos grupos teatrais *amateurs* e dos cadros de declamación dos coros foron, efectivamente, unha constante mediada a década dos 20 (Tato Fontaíña, *Teatro galego* 166-176).

Un dos encontróns máis agres protagonizárono Jesús Bal y Gay e Leandro Carré nas planas de *El Pueblo Gallego* entre decembro de 1925 e xaneiro de 1926, á volta da falta de correspondencia das ideas contidas no ensaio do primeiro, *Hacia el ballet gallego*¹², coa peza *Unha noite no muíño* do segundo (Biscaíño Fernandes, «Estudo introdutorio» 16-17). Bal y Gay atacou os «nefastos» coros, cheos ao seu ver de «graves defectos», e acusou o propio Carré de ser «uno de los que más empuñecieron y ensuciaron nuestra posible dramática» (Bal y Gay).

Na procura de estéticas que, sen deixar de ser anovadoras, encaixasen no espírito dos coros e non lle supuxesen á hora da representación excesivos problemas infraestruturais, un sector da intelectualidade nacionalista, encabezado por Antón Villar Ponte, apostou nos anos previos á traxedia do 36 por importar o modelo consagrado do «folk-drama» irlandés (William B. Yeats, John M. Synge...). Procurábase, en síntese, un teatro galego que, sen perder pé no elemento folclórico, aspirase ao mesmo tempo á calidade e perfección estéticas e á universalidade. En palabras do propio Antón Villar Ponte («Galerías. Sobre las orientaciones»):

El folk-drama, que nuestros coros podrían interpretar, donde la imaginación se vistiese con alas legendarias y donde la realidad y el ensueño aparecieran exquisitamente ponderados, sería la mejor base para cimentar sobre ella un teatro *todo gallego*, y por lo mismo susceptible de universalización¹³.

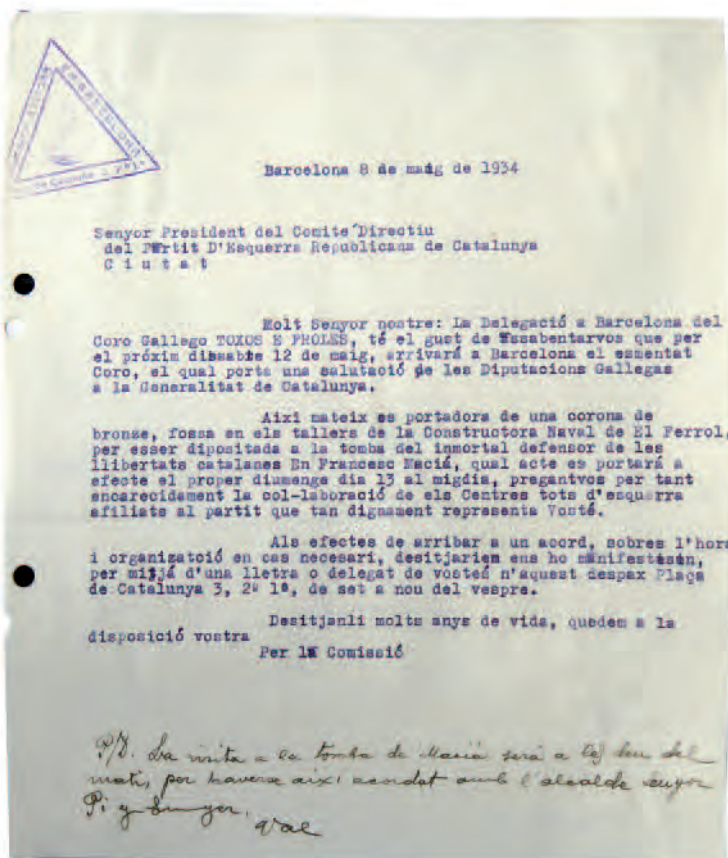
En varios artigos, o de Viveiro explicou as bases desa proposta estética chamada a substituír nos repertorios dos coros e dos cadros amadores a lección de pezas de limitado costumismo predominantes ata entón (Villar Ponte, «Exemplos. Un bon libro», «Pretextos cotidianos. Ante los requerimientos»). Tratábase de procurar inspiración «no cerne das esencias enxebres da nosa terra», facendo que «a paisaxe, a tradición e o costume cheguen á escena consubstancializados co's *dramatis personae* facendo o serio vencello do geográfico e o etnográfico tal como se nos da na vida, pro magnificado pol-a acción da arte». As pezas resultantes empregarían técnicas orixinais, primitivistas e estilizadas, «a xeito co'a sensibilidade nova», e mesmo disporían de «apoyaturas líricas, musicas» para que as puidesen levar a escena con maior facilidade os coros. Estes deberían levar a cabo, segundo Villar Ponte («Pretextos cotidianos. Ante los requerimientos»),

unos ensayos de teatro lírico de características folk-lóricas estilizadas, donde se conjunten armónicamente la escenografía, el poema de costumbres, la música popular y el baile racial.

¹² O musicólogo lugués sinalaba nese ensaio que a situación dos coros debía mellorar cunha serie de medidas como a axeitada educación musical dos seus integrantes, certa profesionalización, a inculcación do sentido da plástica na confección dos decorados e no movemento do conxunto, o labor de documentación sería por medio dun amplo e sostido contacto coa aldea, a desuniformización do vestuario e a depuración do repertorio.

¹³ Na mesma liña, Johán Carballeira (1929) aseverou que «ben sería voltar os ollos aos máis prístinos elementos da emozón. Esculcar na singela —puramente— e compleja materia folklórica [...]. O folklore, desruralizado e soerguido puramente na escea por maos intelixentes, podería ser un tránsito —casi un limiar— para un teatro de estrutura máis densa e intelectual».

Carta da delegación en
Barcelona de Toxos e
Froles dirixida ao
presidente de Esquerra
Republicana de Cataluña,
8 de maio de 1934



Algo breve y sobrio lleno de color, de movimiento y de lirismo capaz de dejar una sensación de arte en los espectadores de fina perceptividad. Algo que no sea una pequeña zarzuela, pero tampoco un *ballet* puro [...]. Motivos folk-lóricos susceptibles de una escenificación moderna los hay tan bellos como tentadores en Galicia. Cántigas populares andan de boca en boca que están pidiendo que se destile por alquimistas concienzudos la esencia enxebre que encierran para hacer el licor demopédico con que pueda embriagarse, llegando al estado dionisiaco, algún artista gallego dueño de fina y nueva y sensibilidad.

Unha das plasmacións máis relevantes desa proposta foi *A festa da malla*, escrita polo propio Antón Villar Ponte a requirimentos do secretario do coro ferrolán Toxos e Froles, Amor Soto. Cualificada como «estampa folclórica con relanzos de cántigas, baile e contos de vellas», non chegou, infelizmente, a ser estreada e na inmediata posguerra padecería a falta de escrúpulos dalgún literato local (Tato Fontaíña, *Teatro e nacionalismo* 61 e ss.).

A trágica deriva histórica aberta a partir do 18 de xullo de 1936 deixou abortado este intento de renovación do teatro galego por parte dos coros, que se tiveron que sumir inevitablemente, como tantas outras entidades, iniciativas, individuos e axentes da cultura de noso, nunha longa e abafante noite de pedra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abuín González, Anxo e Euloxio R. Ruibal. «O teatro galego entre 1900 e 1936». Coord. Anxo Tarrío Varela. *Galicia. Literatura. Tomo XXXII. O século XX. A literatura anterior á Guerra Civil*. A Coruña: Hércules de Ediciones, 2000. 320-325.
- Anónimo. «Cántigas da Terra». *A Nosa Terra*. A Coruña. Nº 165. 15 de xuño de 1922: 3.
- _____. «Festas galegas. Agrupación coral galega *Saudade*». *A Nosa Terra*. A Coruña. Nº 208. 1 de decembro de 1924: 9-10.
- _____. «Coros Galegos». *A Nosa Terra*. A Coruña. Nº 213. 1 de xuño de 1925: 4.
- Bal y Gay, Jesús. «En torno del ballet gallego». *El Pueblo Gallego*. Vigo. 15 de xaneiro de 1926.
- Biscaíño Fernandes, Carlos Caetano e Cilha Lourenço Mória. *O ideario teatral das Irmandades da Fala. Estudio e antoloxía*. A Coruña: Deputación Provincial, 2002.
- Biscaíño Fernandes, Carlos Caetano. «Estudo introdutorio». En Leandro Carré. *Teatro recuperado*. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral 'Francisco Pillado Mayor'. Universidade da Coruña, 2011.
- _____. *Fernando Osorio do Campo. Unha vida sen treguas*. Ferrol: Embora, 2017.
- Carballeira, Johán [José Francisco Gómez de la Cueva]. «Teatro». *El Pueblo Gallego*. Vigo. 8 de marzo de 1929.
- Carballo Calero, Ricardo. *Historia da literatura galega contemporánea (1808-1936)*. Vigo: Galaxia, 3ª ed., 1981.
- Carré Alvarelos, Leandro. «A moderna orientación do teatro galego». *A Nosa Terra*. A Coruña. Nº 184. 1 de maio de 1923.
- Casas, Víctor. «En col do teatro galego». *A Nosa Terra*. A Coruña. Nº 221. 1 de febreiro de 1926.
- Cochón, Luís, coord. *Arredor das Irmandades da Fala. Pensamento, política e poética en Galicia (1914-1931)*. Vigo: Xerais, 2016.
- Dieste, Rafael. *Ante a terra e o ceo. Prosas de mocidade. 1925-1927*. Sada: Edicións do Castro, 1981.
- Ínsua, Emilio Xosé. «O teatro das Irmandades da Fala». En VV. AA. *Historia da literatura galega*. Vigo: A Nosa Terra, ASPG, 1996, fascículo 20. 609-640.
- _____. «Introdución». En Antón Villar Ponte. *Entre dous abismos. Nouturnio de medo e morte*. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral 'Francisco Pillado Mayor'. Universidade da Coruña, 1998.
- _____. «Contexto, peripecia e contido de dúas pezas menores do teatro de Antón Villar Ponte: *A pobriña que está xorda e A festa da malla*». *Anuario Galego de Estudos Teatrais*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. 2002. 45-102.
- _____. «Introdución». Antón Villar Ponte. *A patria do labrego. Almas Mortas*. A Coruña: Biblioteca 120 de *La Voz de Galicia*. 2003. Nº 11.
- _____. *Antón e Ramón Villar Ponte: unha irmandade alén do sangue*. Santiago de Compostela: CILL Ramón Piñeiro, Cadernos VII, 2004.
- _____. *Sobre 'O Mariscal' de Cabanillas e Villar Ponte*. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral 'Francisco Pillado Mayor'. Universidade da Coruña, 2005.
- _____. «O teatro galego desde a estrea de *A fonte do xuramento* ao fatídico 1936». Coord. Manuel F. Vieites. *Cento vintecinco anos de teatro en galego. No aniversario da estrea de A fonte do xuramento. 1882-2007*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Vigo: Galaxia, 2007. 67-80.
- _____. *A nosa Terra é nosa! A xeira das Irmandades da Fala (1916-1931)*. A Coruña: Baía, 2016.
- Jurado Luque, Javier. «A zarzuela galega e as Irmandades da Fala». *Grial*. Vigo. Nº 192. Outubro-decembro 2011: 144-155.

- Lesta Meis, Xosé. «Aquí pra entre nós. Saudade». *El Pueblo Gallego*. Vigo. Nº 279. 18 de decembro de 1924.
- Lourenzo, Manuel e Francisco Pillado Mayor. *O teatro galego*. Sada: Edicións do Castro, 1979.
- _____. *Dicionário do teatro galego (1671-1985)*. Barcelona: Sotelo Blanco, 1987.
- Maceira Fernández, Xosé Manuel. *O nacionalismo cívico. Interpretación do contributo da Irmandade da Fala da Coruña*. Santiago de Compostela: Laiovento, 2007.
- _____. *Leandro Carré. Un século de cultura e compromiso*. Santiago de Compostela: Alvarellos, 2014.
- Muñoz Saa, Begoña. «O teatro de Xabier Prado Lameiro». En Xavier Prado «Lameiro». *Obra completa. Tomo III. 'Monifates'*. Ourense: Concello de Ourense, 1995. 9-50.
- Orzán, Moncho do [Ramón Rodríguez Palleiro]. «As orixes dos coros galegos. Os vinte primeiros anos de Cántigas da Terra». Coord. Uxío-Breogán Diéguez Cequiel. *As Irmandades da Fala (1916-1931). Reivindicación identitaria e activismo socio-político-cultural no primeiro terzo do século XX*. Santiago de Compostela: Laiovento, 2016. 245-266.
- Pena, Xosé Ramón. *Historia da Literatura Galega III. De 1916 a 1936*. Vigo: Xerais, 2016.
- Pillado Mayor, Francisco. *O teatro de Manuel Lugrís Freire*. Sada: Edicións do Castro, 1991. (Serie Teatro).
- _____. *Cinco aspectos do teatro galego*. Santiago de Compostela: Biblioteca 114 de *El Correo Gallego*, 1992.
- Porteiro Garea, Luis. *Discurso do Dr. Porteiro ó fundarse a Irmandade da Fala de Santiago no ano 1917*. Santiago de Compostela: Ed. Nós, 2ª ed., 1932. (Partido Galeguista-Grupo de Compostela. Cuadernos de Propaganda. Nº 1).
- Rabunhal Corgo, Henrique. *Textos e contextos do teatro galego (1671-1936)*. Santiago de Compostela: Laiovento, 1994.
- Tato Fontaíña, Laura. *Teatro e nacionalismo. Ferrol, 1915-1936*. Santiago de Compostela: Laiovento, 1995.
- _____. *Teatro galego. 1915-1931*. Santiago de Compostela: Laiovento, 1997.
- _____. «Introdución». En Xaime Quintanilla. *Donosiña*. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral 'Francisco Pillado Mayor'. Universidade da Coruña, 1997.
- _____. *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936*. Vigo: A Nosa Terra, 1999.
- _____. «A renovación dos coros populares: unha cuestión identitaria». *Estudos Galego-Brasileiros*. A Coruña: Universidade da Coruña, Nº 4. 2010. 519-539.
- _____. «Arredor da calidade da lingua no teatro da primeira metade do século XX». Ed. Xosé Manuel Sánchez Rei. *Modelos de lingua e compromiso*. A Coruña: Baía, 2014. 151-162.
- _____. «Polémicas e desencontros arredor do teatro». Ed. Carme Fernández Pérez-Sanjulián. *As Irmandades da Fala, cen anos despois*. A Coruña: Universidade da Coruña, 2016. 217-234.
- Vales, Xaquín. *Canto Mariñán ou Canto do Mar? Estampa coral galega*. Ourense: Deputación Provincial, 2003.
- Varela Silviri, José María. «O nacionalismo na nosa música». *A Nosa Terra*. A Coruña. Nº 31. 20 de setembro de 1917.
- Vázquez Souza, Ernesto. *A fouce, o hórreo e o prelo: Ánxel Casal ou o libro galego moderno*. Sada: Edicións do Castro, 2003.
- Vieites, Manuel F. *A configuración do sistema teatral galego (1882-1936)*. Santiago de Compostela: Laiovento, 2003.
- Villar Ponte, Antón. «Crónicas coruñesas. El homenaje a un coro, nos hace hablar de los coros». *Galicia*. Vigo. Nº 148. 14 de xaneiro de 1923.
- _____. «Los aporósitos carnavalescos». *El Pueblo Gallego*. Vigo. 21 de febreiro de 1926.

- _____. «Galerías. Los coros gallegos». *El Pueblo Gallego*. Vigo. 13 de marzo de 1926.
- _____. «Galerías. Sobre las orientaciones de nuestro teatro». *El Pueblo Gallego*. Vigo. Nº 968. 12 de marzo de 1927.
- _____. «Exemplos. Orredor [sic] do *Teatre d'Orientació*». *El Pueblo Gallego*. Vigo. 18 de febreiro de 1928.
- _____. «Exemplos. Un gran instrumento de cultura galega». *El Pueblo Gallego*. Vigo. 20 de outubro de 1928.
- _____. «Exemplos. Caravel andaluz e chourima galega». *El Pueblo Gallego*. Vigo. 17 de xullo de 1929.
- _____. «Exemplos. Un bon libro e unha boa idea». *El Pueblo Gallego*. Vigo. 25 de setembro de 1929.
- _____. «Exemplos. *Azorín* e a nosa música». *El Pueblo Gallego*. Vigo. 9 de xaneiro de 1930.
- _____. «La cola de un banquete». *El Pueblo Gallego*. Vigo. 6 de agosto de 1931.
- _____. «Pretextos cotidianos. Como se escribe en gallego y como se ridiculiza a Galicia». *El Pueblo Gallego*. Vigo. Nº 3.459. 9 de maio de 1935.
- _____. «Após do saúdo, o consello». *Labor Galega*. Ferrol. Nº 1. 29 de maio de 1935.
- _____. «Pretextos cotidianos. Ante los requerimientos de un coro popular». *El Pueblo Gallego*. Vigo. Nº 3.484. 7 de xuño de 1935.
- Zamora, Federico. «Os Coros Galegos». *A Nosa Terra*. A Coruña. Nº 206. 1 de novembro de 1924.

Música e coros galegos na emigración: o caso de Bos Aires (1880-1960)

Xosé M. Núñez Seixas

Universidade de Santiago de Compostela / Arquivo da Emigración Galega (CCG)

Ruy Farías

CONICET / Universidad Nacional de San Martín, Bos Aires / Museo de la Emigración Gallega

A música é unha expresión de identidade colectiva que, pola súa ductilidade e capacidade de mestizaxe, opera así mesmo como un indicador da convivencia de esferas de identificación dunha comunidade determinada. É tamén unha actividade social, que polo xeral se desenvolve no marco de formas de sociabilidade formal e informal asemade. A música xoga un papel socializador, mais pode devir nun obxecto de introspección e señardade para o emigrante, tanto no nivel individual e familiar coma no colectivo.¹ Por iso constitúe, canda a gastronomía e outras formas de lecer, un obxecto de atención para os estudos sobre identidades nacionais e étnicas e un miradoiro privilexiado para analizar os procesos de asimilación ou integración nas sociedades de acollida que experimentan os grupos migrantes. No caso dos galegos, cómpre lembrar que Bos Aires e A Habana eran por esta orde, e até ben entrado o século XX, as cidades con máis habitantes nados en Galicia en todo o mundo. Tratábase de urbes cunha importante masa crítica de persoas que, nun contorno diferente a aquel (maioritariamente rural) onde naceran, desenvolvían marcos de sociabilidade novos no medio urbano e semiurbano. As asociacións, fosen as grandes entidades mutualistas ou as pequenas e medianas sociedades de carácter comarcal, municipal ou parroquial, constituíron dende finais do século XIX un marco axeitado e preferente para a reprodución de expresións musicais e teatrais. Nelas convivían elementos transplantados da cultura popular de orixe con novas elaboracións, froito do contacto con outras comunidades inmigrantes e coa sociedade de recepción, mais tamén da incidencia dunhas elites culturais interesadas na forxa dunha imaxe da colectividade galega cara ao exterior e cara á mesma Galicia.

Os orfeóns, os coros e outros grupos musicais así coma os grupos de teatro e mais o labor de xornalistas e medios de comunicación da colectividade inmigrante son unha boa mostra da evolución dos sentimentos de identidade, das estratexias das elites inmigrantes así como dos ritmos de acomodación e integración dos inmigrantes galegos ás sociedades americanas, neste caso. E unha boa xanela para achegármonos a ese labor poden ser as

¹ N. P. Cirio: «Repensando el patrimonio musical gallego desde quienes emigraron a la Argentina. Fuentes y perspectivas de estudio», en R. Román (comp.), *A música galega na emigración: IV Encontro O Son da Memoria*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2009, 157-172.

decenas de festas e veladas, ao aire libre ou baixo teito, que anualmente celebraban as asociacións galegas. Cinguíndonos ao caso concreto de Bos Aires, onde nas vésperas da I Guerra Mundial moraban arredor de 150 000 persoas nadas en Galicia, aquelas celebracións incluían unha ampla gama de protagonistas, aínda que basicamente se reducían a tres: os orfeóns nunha primeira fase, as grandes institucións mutualistas (sobre todo, o *Centro Gallego*) na segunda e mais dende 1904-05 as sociedades de instrución, recreativas e mutualistas de natureza microterritorial, das que chegaron a contabilizarse só na cidade de Bos Aires máis de 250. Nomeadamente, foron estas últimas, polo seu meirande número e pola súa maior permeabilidade cara ás preferencias en materia lúdico-cultural dos seus asociados, as que serven de fiestra idónea para achegármonos ás identidades da colectividade. Doutra banda, a través delas tamén é posíbel aprofundar nos discursos político-identitarios das elites migrantes, nos seus proxectos e autorrepresentacións.

Na súa maioría, as celebracións festivas dos inmigrantes traducían unha combinación ecléctica de tres tipos principais de materiais culturais. De entrada, os que podemos denominar *arxentinos*, atribuíbeis ao influxo directo da sociedade receptora. En segundo lugar, os que denominaremos xenericamente *españóis*, os característicos da cultura popular de masas hispánica, baseada adoito na xeneralización duns códigos, xéneros literarios e arquetipos resultado da tipificación dun trazo folclórico rexional como podía ser o flamenco ou o xénero chico madrileño. E, en terceiro lugar, os que denominaremos xenericamente *galegos*. Estes últimos expresábanse maiormente en idioma galego nas letras das cancións, nas recitacións de poesías e monólogos ou no teatro, en clave costumista ou en clave culta. No eido musical, a opción por compoñentes galegos traducíase na creación de composicións, danzas e instrumentos típicos da terra de orixe.

A valencia que tanto as elites societarias coma o conxunto da colectividade inmigrante apoñía a estes materiais culturais non era unívoca, tanto na súa lectura identitaria como na súa interpretación social ou política. Parte dos materiais considerados «galegos», «españóis» ou «arxentinos» traducían un desexo de enfortecer unha consciencia de *clase* ou unha solidariedade máis ou menos internacionalista coas camadas populares. Doutra banda, a combinación e o senso outorgado ao uso deses materiais culturais variou ao longo do tempo. Tampouco non eran rixidas as fronteiras entre eles, nin a súa significación concreta era monolítica. A súa distribución e composición interna variaron notablemente ao longo do período aquí considerado.

I.

Pódense identificar varios momentos e etapas na configuración das festas galegas de Bos Aires. Até finais da primeira década do século XX, as celebracións festivas galaicas correron a cargo do primeiro *Centro Gallego* da cidade (1879-1892) ou dos varios orfeóns existentes dende a década de 1890. Os programas de festas que se conservan dese primeiro Centro amosan unha orientación elitista, na que sobranceaban as conferencias-concerto que conmemoraban datas patrióticas españolas (coma o 12 de outubro), e nomeadamente aquelas que estaban vencelladas de xeito especial con Galicia —por exemplo, a velada celebrada o 9 de xuño de 1888 en lembranza da batalla da Ponte Sampaio, durante a guerra antinapoleónica— ou en homenaxe a personalidades da colectividade. Incluíanse nos pro-



Coro Gomesende, en Bos Aires

gramas vales, discursos patrióticos españois, partes de óperas e zarzuelas e, como ingrediente menor, algunha muiñeira ou poesía en galego.² O seu obxectivo era presentarse cunha face *respectábel* perante a sociedade arxentina.

Nos anos de entre séculos, foron sobre todo os diversos orfeóns os encargados de manter a lembranza da adoito definida como *pequena patria* en veladas festivas e teatrais de carácter tendencialmente culto e educativo, do mesmo xeito que no país de orixe. Os seus asociados eran na súa maioría de extracción social media e media-baixa: segundo resumía o xornalista lugués Manuel Castro López, director de *El Eco de Galicia*, en 1893, tratábase de «hombres modestos, trabajadores, virtuosos, que se dedican al comercio, en el que algunos de ellos prosperan, y en el comercio hállanse empleados»³. Boa parte deles xa posuían algunha inclinación artística ou musical denantes de emigrar, e o seu repertorio era académico, ademais de popular.⁴ Amais do propio Orfeón do primeiro *Centro Gallego*, constituíronse na capital arxentina o Orfeón Gallego (1890) e mais o Orfeón Gallego Primitivo (1896), esgazado do anterior e dirixido igualmente polo compositor da Pobra do Caramiñal Egidio Paz Hermo (1863-1933), emigrado no 1888, quen tamén musicou varios poemas de Rosalía de Castro, Rei Ruibal e outros autores, e escribiu con Xesús San Luís unha zarzuela galega inconclusa, *Os netos do avó*. A eses orfeóns seguiron o Cen-

² Vid. por exemplo os programas das conferencias-concerto celebradas polo *Centro Gallego* os días 9 de xuño e 2 de xullo de 1888, en *El Gallego*, 3ª época, Bos Aires, 3-6-1888 e 1-7-1888.

³ Vid. «La Colonia Gallega. IV. Sociedades», *El Eco de Galicia* [EDG], Bos Aires, 30-7-1893.

⁴ N. P. Cirio: «Desaparición, permanencia y cambios en las prácticas musicales de la colectividad gallega de la Argentina (2ª parte)», *Anuario da Gaita*, Ourense, nº 15, 7-14.

tro Méndez Núñez, o *Orfeón Mindoniense* e mais o *Flor de Galicia* (1892), así como, xa entrado o século XX, o *Orfeón Coruñés*, o *Orfeón Pontevedrés* e mais o *Orfeón Fonsagrada* (1925).⁵

Coma na España da época, os orfeóns nacían cun carimbo popular para fornecer sociabilidade e formación a traballadores manuais, artesáns e empregados. Porén, co paso do tempo adquiriron un perfil tendencialmente elitista. Nas súas veladas, de feito, as pezas de música clásica ou os recitados de *solos* de ópera ocupaban un lugar importante a carón das representacións teatrais e das execucións de música popular galega ou española. E no seu repertorio incluíanse obras en diversos idiomas, do que os seus directivos fachendeaban, pois o cantar coros wagnerianos en alemán reportaba aos orfeóns galegos vitorias en certames arxentinos, como lembraba un membro do Orfeón Gallego en 1916.⁶

Esa mestizaxe cultural dos orfeóns galaicos non era tan sorprendente; tampouco nas actuacións dos grupos de gaiteiros en Bos Aires se tocaba unicamente música galega. Segundo recollía o semanario *Correo de Galicia* en abril de 1908, o cuarteto de Juan Míguez *O gaiteiro de Ventosela* tocara no seu multitudinario concerto celebrado no teatro Victoria pasodobres de zarzuela e mais a peza *El amanecer en Buenos Aires*. Aires exóticos que aos ouvidos do xornalista soaban «como si un gaucho de la pampa argentina pretendiese entonar las típicas y melancólicas notas de un alalá». Porén, no momento en que Míguez tocou a primeira muiñeira o auditorio reloucou e prorrompeu en espontáneos aturuxos. Un semellante entusiasmo do público ao escoitar música de gaita e alalás rexístrase noutros testemuños de festivais societarios nos anos seguintes.⁷

Un carácter semellante tiveron as festas da *Unión Gallega*, sociedade fundada en 1900 co frustrado obxectivo de se converter nunha grande institución mutualista. Mesmo entre 1899 e 1901 tiveron lugar con relativa regularidade as chamadas *Veladas Gallegas*, reunións artístico-literarias e de debate político nas que a elite selecta da colectividade galaica se axuntaba para escoitar música galega e recitar producións inéditas en galego de escritores residentes en Bos Aires.⁸ Unha forma semellante de sociabilidade informal e menos ritualizada seguiu viva ao longo dos dous lustros seguintes.

A partir dos programas publicados na prensa da colectividade galega podemos ofrecer unha análise dos contidos das festas das sociedades étnicas de carácter micro- e mesoterritorial, que comprenden orfeóns, sociedades de instrución e centros mutualistas e recreativos. Aínda que se excluiron da mostra as festas de sociedades que non fosen exclusivamente galegas, cómpre lembrar que nas *romerías españolas* celebradas polas di-

⁵ Vid. algúns apuntamentos en I. Varela Lenzano: *Los orfeones españoles en la República Argentina. Su pasado, presente y porvenir*, Bos Aires, Robles y Cía, 1904.

⁶ J. Seijo: «Ignorancia o mala fe», *Nova Galicia* [NG], Bos Aires, 7-6-1916; igualmente, B. Cupeiro Vázquez: *A Galiza de alén mar*, Sada, Eds. do Castro, 1989, 198-199.

⁷ «El gaiteiro de Ventosela», *Correo de Galicia* [CG], Bos Aires, 5-4-1908; J. R. Lence: *Memorias de un periodista*, Bos Aires, Club Difusor del Libro, 1945, 206-207; «Sociedad Fomento de Porriño y su Distrito. El Festival del 29 de Noviembre», NG, 12-12-1919.

⁸ Vid. por exemplo a crónica da primeira destas veladas, celebrada no maio de 1899, e á que asistiron 49 notábeis da colectividade acompañados das súas donas, en «Inauguración de las veladas gallegas», EDG, 10-6-1899, 1-3.

versas filiais da Asociación Española de Socorros Mutuos así como nas festas republicanas auspiciadas dende comezos do século XX polo Centro Republicano Español de Bos Aires, tamén adoitaban incluírse elementos musicais, literarios ou motivos iconográficos típicos das diversas colectividades *rexionais*, dende gaitas galegas a *txistus* vascos. A revista *Caras y Caretas* sinalaba que na romaría española de xaneiro de 1899, celebrada en Barracas al Sud (Avellaneda), soaba en todas as tendas «la gaita quejumbrosa que, aunque gallega, a todos los españoles trae acentos y añoranzas de la patria distante»⁹. Igualmente, nas festas organizadas polo Centro Republicano Español no outubro de 1904, cada rexión posuía o seu apartado ou pavillón, en cada un dos cales se combinaba o baile coa gastronomía, o canto da Marsellesa e os vivas á República.¹⁰ Mesmo, nas veladas dalgúns sindicatos ou agrupacións mutualistas de oficio nas que os galegos eran amplamente maioritarios —coma os empregados de correos e telégrafos, os dependentes de almacén ou a sociedade de mozos e cocíneiros españois— adoitábase incluír numerosos elementos de cultura popular galega. Un exemplo foi o programa nidiamente *enxebre* do festival celebrado en xaneiro de 1909 na sede do *Orfeón Gallego Primitivo* pola sociedade dos empregados de Correos e Telégrafos de Bos Aires, en conmemoración do seu terceiro aniversario.¹¹

Entre 1892 e 1907 (cadro 1) a maioría das festas galegas baixo teito de Bos Aires tiñan practicamente un só protagonista: os diversos orfeóns, aos que circunstancialmente se unían algunhas veladas de homenaxe a personalidades concretas ou co gallo de efemérides sinaladas. Logo de 1900 engadíronse as veladas da *Unión Gallega* e, dende 1904-1905, as dalgunhas sociedades de instrución que foron vendo a luz.

Cadro 1
Materiais musicais nas festas galegas de Bos Aires, 1892-1907

Elementos incluídos	Nº de veladas que os inclúen	Porcentaxe
Alborada de Veiga	8	15,68%
Himno galego	—	—
Marcha Real (himno monárquico español)	2	3,92%
Himno de Riego (himno republicano)	—	—
Himnos esquerdistas	—	—
Himno arxentino	3	5,88%
Música «española» (pasodobres, zarzuelas etc.)	26	50,98%
Música folclórica galega	23	45,1%
Música arxentina	5	9,8%
Pasodobres de ambiente galego/ dedicados ás entidades	14	27,45%
Número de veladas	51	

Fonte: Elaboración propia a partir de *El Eco de Galicia*, 1892-1907

⁹ Vid. «Romerías españolas», *Caras y Caretas*, Bos Aires, 14-1-1899.

¹⁰ «Romería original», NG, 16-10-1904; A. Duarte: *La República del Emigrante. La cultura política de los españoles en Argentina (1875-1910)*, Lleida, Milenio, 1998, 117.

¹¹ Vid. NG, 17-1-1909.



Agrupación Coral Rosalía de Castro, Bos Aires. No centro está o director, Cesáreo Rodríguez Varela

O peso dos referentes identitarios galegos era aínda relativamente baixo e a música «española» (pasodobres e zarzuelas) ocupaba boa parte dos programas dos orfeóns, xunto dun bo número de pezas de música clásica. Nas representacións teatrais, o peso do teatro costumista, do xénero chico e do drama histórico español era moi grande, mentres a lenta pero crecente aparición da comedia e mais do sainete arxentino se facía notar. Só se rexistraba unha tímida presenza, incipiente, de obras teatrais en galego.

As celebracións festivas en datas solemnes organizadas polo novo *Centro Gallego* de Bos Aires (fundado no 1907) seguiron a conservar o carimbo doutroa. Nelas, e cabo dos himnos arxentino, español (Marcha Real) e galego, incluíanse declamacións de óperas e zarzuelas, cantos típicos galegos e españois e representacións de óperas. Por exemplo, no festival realizado o 25 de xullo de 1913 o programa incluía pezas de Rossini, rapsodias de Liszt por Pepito Arriola ao piano, solos de violín, algunhas recitacións de poesía en galego e castelán e pezas de música folclórica galega, catalá e aragonesa.¹² Nos anos sucesivos as festas do *Centro Gallego* adquiriron un carimbo máis popular e máis semellante ao das asociacións locais, en parte polo feito de se achar nunha fase de acelerado crecemento de socios. Nas festas en conmemoración do 25 de xullo celebradas entre 1914 e 1920 gañaron un meirande espazo as comedias e sainetes tanto españois como arxentinos e de temática galega en castelán; en menor proporción, tamén aparecían nos programas monólogos en galego e cadros de costumes con números de baile e música, a cargo xe-

¹² Vid. *Boletín Oficial del Centro Gallego* [BOCG], Bos Aires, 1-8-1913, e «Centro Gallego de Buenos Aires. Un festival hermoso», *Teo*, Bos Aires, 15-8-1913.

ralmente da *Agrupación Artística Gallega* constituída en 1913.¹³ Esta última contaba con cinco seccións diferentes e pretendía converterse na principal compañía galega de teatro, coro e declamación que operase na armazón societaria de Bos Aires. No seu repertorio figuraban sobre todo melodías galegas, composicións corais en castelán e galego e obras teatrais en castelán.¹⁴

A partir de mediados da década de 1920 o carácter das celebracións festivas do *Centro Gallego*, convertido xa nunha entidade con milleiros de asociados e rexentada polas elites acomodadas da colectividade galaica, adquiriu de novo un ton elitista. O obxectivo destas festas non era tanto recrear o pasado e reproducir o espazo de sociabilidade orixinal como presentar unha nova face perante a sociedade arxentina, que relexitimase ás elites inmigrantes e, por extensión, ao conxunto da colectividade e dos seus descendentes. Endalí un marcado carácter *burgués*, só adubado pola presenza dalgunhas pezas musicais galegas e dalgunha recitación de poesías en galego. Por exemplo, na festa en conmemoración do Día de Galicia de 1928, celebrada no teatro Cervantes, incluíase o himno arxentino e a Marcha Real, así como o Himno galego, varias poesías, o recitado do prólogo da obra de Ramón Cabanillas e Antón Villar Ponte *O Mariscal* e mais a obra teatral *Salamantinas*.¹⁵ E na velada do 24 de xullo de 1932 o programa dirixíase claramente á alta sociedade e comprendía como prato principal a ópera *La Bohème*. A celebración do 25 de xullo de 1933, pola súa banda, incluíu o drama lírico *Vida Breve* de Manuel de Falla e *El Secreto de Susana* de W. Ferrari. Un ano despois, a velada abrangueu a representación da ópera *Falstaff* de Verdi, ademais de melodías galegas e de Manuel de Falla.¹⁶ Un carácter semellante revestiron as funcións do Círculo Celta, unha sociedade que pretendía agrupar a elite do ascenso económico da colectividade galaica.¹⁷

II.

A verdadeira expansión das festas populares galegas, e con ela a súa definitiva popularización, chegou coa proliferación de sociedades microterritoriais en Bos Aires a partir de 1904-1906, é dicir, coa irrupción das *sociedades de instrución*. Cada sociedade local, de instrución, mutualidade e recreo, incluía nos seus programas anuais de actividades entre unha e catro festas (*matinéas*, veladas musicais ou festas propiamente ditas), amais das festas campestres ou pícnicos celebrados entre os meses de decembro e marzo nas aforas de Bos Aires. Os contidos volvéronse máis informais e permeábeis á cultura de masas. A música clásica cedeu perante a zarzuela e o pasodobre, o que incluía tamén un bo número de pasodobres dedicados especificamente ás entidades, compostos por algún con-

¹³ Vid. os programas e crónicas das festas reproducidos en BOCG, 1-7-1914, 1-7-1915, 1-7-1916, 1-7-1917, 1-7-1918, 1-8-1920 e 1-8-1921. Vid. tamén o programa do festival en honra do aviador José Piñeiro, celebrado no teatro Victoria de Bos Aires o 7 de febreiro de 1914 baixo o patrocinio do *Centro Gallego*, en *Teo*, 15-1-1914.

¹⁴ Vid. *Teo*, 15-11-1913, 15-5-1914 ou 10-6-1914.

¹⁵ Vid. o programa en CG, 15-7-1928.

¹⁶ *Galicia. Revista Oficial del Centro Gallego*, Bos Aires, 7-1932, 8-1933 e 8-1934.

¹⁷ Vid. por exemplo a recensión do acto de inauguración da sede do Círculo Celta en xuño de 1927, ao que asistiron personalidades diplomáticas e autoridades políticas arxentinas, en CG, 26-6-1927.



Coro Anaquiños da Terra da Casa de Galicia de Bos Aires, teatro Cervantes, 18 de marzo de 1967 (Dir. Alfredo Gatell Flemer)

socio e de calidade artística discutíbel, ou de temática galega, adaptados (igual que rumbas ou outras composicións foráneas) aos ritmos e instrumentos galaicos, cando non executados por cuartetos de gaitas —coma o popular *Sangre Galaica*, de José Barreiro.¹⁸ Inzaron os grupos de gaitas e as parellas de baile popular, de xeito paralelo á xeneralización do tango —a partir da súa popularización no Bos Aires da primeira década do XX, proceso no que as festas dos inmigrantes xogaron un papel sobranceiro— e doutros bailes *modernos* de influencia norteamericana (fox-trot, charlestón etc.).

Con todo, os programas de festas da maioría das sociedades de instrución que nos son coñecidos con anterioridade a 1917-1918 presentan na súa meirande parte un acusado predominio do teatro español e arxentino así como un certo equilibrio entre a música folclórica galega, a música *española*, a música culta (clásica) e, en menor contía, a música arxentina. Suxírenos así os diversos programas das festas das sociedades de Teo e Vedra publicados na revista *Teo* entre 1913 e 1915 así como os das sociedades Hijos del Ayuntamiento de Cambre e Hijos del Ayuntamiento de Meaño tamén reproducidos nese órgano. A diferenza das celebracións do *Centro Gallego* ou mesmo dos orfeóns, nesas festas a audiencia era de clase media-baixa e baixa, e as compañías, orquestras e cadros dramáticos de prezo accesíbel para as caixas das entidades organizadoras. A calidade dos programas resentíase do amadorismo forzado de actores e músicos, pois varias entidades

¹⁸ As letras destes pasodobres, polo xeral en castelán, adoitaban ser unha mestura de morriña saudosista, costumismo e anxeio de volver con alegorías ao reencontro co lugar natal a través do idilio entre un emigrante e unha campesiña.

fundaban cadros de declamación propios, que desenvolvían angueiras tanto musicais como teatrais. Entre os cadros societarios máis prolíficos contáronse *Aires do Miño* (Unión Progresista de Salvaterra de Miño); *Los Perojanos* (Hijos del Ayuntamiento de La Peroja); *Orillas del Umia* (Mutualista y Pro-Escuelas del Distrito de Caldas de Reyes); os cadros dramáticos do Centro Monfortino, da sociedade de Vilanova da Arousa, de Hijos de Silleda (xa existente no 1912) e do Centro Coruñés (constituído contra 1928, baixo a dirección de Enrique Doval); *Los Alegres Galaico-Argentinos*, constituídos cara a finais dos anos vinte por varios socios de *Pro-Escuela en Bandeira* e presidida polo gaiteiro Manuel Dopazo, e mais o cadro dramático de *Sada y sus contornos*, constituído en 1931 e dirixido polo militante arredista e autor teatral Ricardo Flores (1903-2002), chegado ao país en 1929.

De feito, malia resultaren polo xeral deficitarios, os festivais eran dunha grande rendibilidade en termos comunitarios. A eles concorría a meirande parte dos socios, ademais de conveciños non asociados e conterráneos en xeral, e esquecían por un tempo as tirapuxas e os conflitos internos en prol da recreación simbólica do espazo social de orixe. E aínda que ao longo dos anos vinte e trinta a presenza de fillos de inmigrantes se facía notar, o que acentuaba o eclecticismo cultural dos programas, a cohesión comunitaria que aseguraban os festivais seguía a estar garantida. Mais o obxectivo implícito dos programas destas veladas non só era a procura do lecer. A carón diso, incluíanse en moitos deles palestras «formativas» sobre os fins pedagóxicos, sociais ou políticos das entidades galaicas, sobre a evolución política de Galicia e España ou ben sobre diversos aspectos da educación cívica e democrática. Desas partes explicitamente formativas dos programas encargábanse usualmente os directivos da sociedade, xornalistas galegos ou oradores arxentinos convidados. Cando o programa literario, teatral, político e musical remataba, chegaba a quenda do baile, que, como expresaba un dirixente de *Hijos de Pol* en 1927, podía servir aos mesmos fins. O recreo, e a música, tiña a función dun «tónico» social que melloraría as condicións de vida do ser humano: «escuchando con embeleso las melodiosas notas de la gaita o el lánguido lloriquear de una ‘típica’ a cuyo compás hacemos piruetas bailando la jota, soñamos dibujando un poético tango, nos sentimos marciales y alegres en el pasodoble»¹⁹.

Palestras e discursos, elementos alegóricos e simbólicos repartidos por salón e escenario, escolla dunhas pezas musicais ou outras, mesmo a opción por un determinado tipo de obras teatrais facían parte dun propósito implícito de concienciación da comunidade galega. Mais as festas tamén constituían un medio polo que as elites da colectividade tentaban lexitimar a súa hexemonía. Os agrario-esquerdistas de *Pro-Escuelas en Bandeira* expresaban en 1909 o seu desprezo polas celebracións elitistas do *Círculo Gallego* e do *Centro Gallego*, mais non serían mellores as festas dos orfeóns «en donde socios y no socios se solazan revolviéndose en un ridículo desconcierto»²⁰.

Que elementos musicais predominaban nas festas populares da colectividade galega entre a segunda e terceira décadas do século XX? A partir dos programas publicados no

¹⁹ J. Freire: «Para los de Pol. Recreo», CG, 18-10-1927.

²⁰ «Consideraciones», *Fomento de la Instrucción Gallega*, Bos Aires, 15-12-1909.

semanario porteño *Correo de Galicia* entre 1919 e 1923, e sobre a base da análise de 409 veladas festivas baixo teito, podemos ofrecer o seguinte cadro:

Cadro 2
Festas das sociedades locais galegas de Bos Aires, 1919-1923

Elementos incluídos	Nº de veladas que os inclúen						%
	1919	1920	1921	1922	1923	1919-23	
<i>Alborada</i> de Veiga	16	30	14	34	32	126	30,8
Himno galego	—	—	—	—	5	5	1,22
Marcha Real	6	4	5	6	4	25	6,11
Himno de Riego / Marcha de Cádiz / La Marsellesa	2	6	3	2	2	15	3,66
Himnos esquerdistas	2	—	—	2	—	4	0,97
Himno arxentino	6	4	6	6	5	27	6,6
Música «española» (pasodobres, zarzuelas etc.)	37	28	28	33	32	158	38,6
Música folclórica galega	21	29	15	21	17	103	25,1
Música arxentina	6	3	6	11	8	34	8,3
Pasodobres de ambiente local galego / dedicados ás entidades	13	16	11	11	15	66	16,1
Número de veladas	82	78	60	83	106	409	

Fonte: Elaboración propia a partir de *Correo de Galicia*, 1919-1923

Como podemos apreciar, predominaba unha ecléctica combinación de elementos de diversa procedencia, na que se mesturaban así mesmo materiais propios da cultura de masas con elementos folclóricos de orixe rural, e motivos propios da cultura burguesa con elementos máis característicos da cultura obreira. Entraban nesa combinación pezas musicais tipicamente arxentinas, como tangos e cantares crioulos en xeral; «flamencadas» de fasquía pseudoandaluza e zarzuelas breves, comedias e sainetes de ambiente sevillano ou madrileño; zarzuelas e xénero chico adaptadas ao galego ou a ambientes rurais galegos; e obras teatrais en galego de escritores de Galicia ou de autores da propia colectividade galaica de Bos Aires. Tamén era parte integrante dos programas a música folclórica galaica e mais a que xenericamente podemos denominar música *española* (xotas, flamenco, pasodobres e cuplés). Da súa execución ocupábanse, quer grupos afeccionados ou cadros artístico-musicais amadores, quer grupos e bandas especializadas en ofrecer espectáculos musicais para as festas galegas.²¹ Era o caso do gaiteiro Dopazo, dos cuartetos de gaitas *Os Veiga y Pacheco* a mediados da década de 1910, así como de *Os Mozos de Troula*, creada por José Rodríguez Seijo no barrio de San Telmo no 1913-1914; de *Los Estradenses* (dirixido por Manuel Varela) e *La Alegría del Valle Miñor* a mediados dos vinte; ou ben, nos

²¹ Vid. por exemplo a carta de José Barreiro ao presidente da sociedade Hijos de Silleda, Bos Aires, 5-9-1924 (Arquivo do Centro Lalín, Bos Aires).

anos vinte e trinta, do grupo de gaiteiros *Os de Brántega*; de *Os rapaces de Navia de Suarna*; da rondalla dos *Hermanos Neira*; do músico ourensán Francisco Cao e o seu grupo *Os Orensanos de Valdeorras*; da banda de jazz *Os Veiga*; de José M. Cendán e a súa *Jazz-Band Dancen*, despois unida coa banda do secretario do Centro *Riberas del Eo*, V. Santini, na *Banda Cendán-Santini*, ou do vilalbés José Barreiro, quen lideraba a *Jazz-Band y Rondalla «La Villalvesa»*, de vinte músicos.²²

Malia a existencia de grupos musicais, de danza e teatrais de ámbito galego, a mestizaxe e o sincretismo eran os trazos dominantes na execución artística da maioría das sociedades étnicas. Mesmo algunhas entidades que se presentaban como abandeiradas do cultivo da identidade étnica de orixe nos seus festivais, «sin sacrificar nunca el buen gusto y el galleguismo a una razón de beneficios y utilidades», como a sociedade *Mondoñedo y sus Distritos* en 1923, non ían alén de combinar xotas aragonesas e aires flamencos con bailes típicos e cantos galegos (muiñeiras, alalás etc.).²³ Do mesmo xeito, nunha mesma festa podían figurar sen aparente contradición discursos de aceso galeguismo con representacións musicais en clave de *folclorada* pseudoandaluza. No festival de «neto galleguismo» celebrado por Hijos del Ayuntamiento de Meaño en setembro de 1928, palestrou o galeguista de esquerda Ramón Suárez Picallo, mais fíxoo despois de que un grupo feminino da entidade escenificase un cadro típico... andaluz, «cantando dos de los pasodobles en boga, ataviadas con los clásicos mantoncillos y prendido al pelo un clavel»²⁴. Mesmo os *cantaores* e *bailaoras* de flamenco que *perpetraban* números de canto e baile nas sociedades galaicas ou nalgúns teatros porteños podían ser galegos, ou, malia non o seren, gozaban de certa aceptación entre o público inmigrante galaico.²⁵

O relativo predominio da música de influencia norteamericana —dende os anos vinte— así como das manifestacións musicais tipicamente «hispánicas», como o pasodobre, a xota e pezas de zarzuela ou o flamenco andaluz, mantívose ao longo do período. Con todo, aquelas non sempre traducían un forte carimbo nacionalizador español. O pasodobre, ou o mesmo flamenco, tamén penetrou nas festas das asociacións galaicas como translación dos gustos musicais imperantes na cidade de Bos Aires, onde a comezos do XX estaba moi estendido tanto o gusto polos pasodobres coma por versións da zarzuela en ambiente porteño, a partir da importación de modelos hispanos.²⁶ De feito, varios dos pasodobres de meirande difusión entre as sociedades galegas eran obra de compositores e músicos arxentinos, algúns dos cales eran galegos inmigrados: eis o caso dos pasodobres *Currito de la Cruz*, *Sultana* ou *Reina Mora*, obra do músico ferrolán José Vázquez

²² Vid. X. M. Núñez Seixas: *O inmigrante imaxinario. Estereotipos, representacións e identidades dos galegos na Arxentina (1880-1940)*, Santiago de Compostela, USC, 2002, 272.

²³ Vid. CG, 25-3-1923.

²⁴ CG, 30-9-1928.

²⁵ Por exemplo, o *tocaor* flamenco G. Pérez, «un entusiasta coruñés y maravilloso ejecutante del canto andaluz, en guitarra», que amenizou a velada celebrada polo Centro Coruñés a comezos de novembro de 1929. Vid. CG, 10-11-1929.

²⁶ S. A. Pujol: «Presencia de la música española en la cultura popular porteña», en H. Clementi (ed.), *Inmigración española en la Argentina (Seminario 1990)*, Bos Aires, Oficina Cultural de la Embajada de España, 1991, 249-57.

Vigo, chegando á capital arxentina no 1914.²⁷ Non era infrecuente que nos programas dos festivais das sociedades de instrución se inclúsen solos e arias de ópera italiana; dende 1927 rexistrouse mesmo unha relativa abundancia de cancións populares italianas.

A presenza masiva de elementos propios da cultura de masas *española*, en versión orixinal ou na súa adaptación porteña, tampouco é algo que teña que sorprenden, de se comparar co que acontecía na mesma Galicia. A mestura sincrética de música folclórica galega e música «española», cando non a adaptación desta última aos ritmos e instrumentos galegos, tamén era usual nas veladas festivas de Galicia. A cultura de masas *española* penetraba nas zonas rurais do país ao longo do primeiro terzo do século XX. Non había estrañar que no ambiente urbano de Bos Aires ese influxo callase con meirande forza.

Emporiso, ao longo dos anos vinte pódese apreciar unha certa evolución nas festas galegas de Bos Aires, o que en boa parte tiña a ver coa orientación política progresiva das súas elites dirixentes. Algunhas asociacións inseriron con máis frecuencia nos seus programas de festas música galega, incluíndo pezas de apertura de gran valor simbólico e identitario como a *Alborada* de Pascual Veiga, e ás veces mesmo o Himno galego, que dende os anos vinte figuraría a carón do himno republicano español (o Himno de Riego, oficializado máis tarde pola II República española; ás veces *A Marsellesa*). Noutras ocasións, só ou a carón do himno arxentino, nos programas das festas pertencentes á órbita das dúas Federacións de Sociedades Gallegas, nomeadamente da Federación con sede na rúa Belgrano, liderada pola facción nacionalista. En entidades como Hijos de Silleda, a Unión Quiroguesa ou Unión Estradense, o peso da orientación política das elites dirixentes facíase notar nidiamente.

Nas festas das sociedades de tendencia máis esquerdista, como nas agrupadas dende 1929 na Federación de Sociedades Gallegas con sede na rúa Mitre, a combinación máis frecuente adoitaba ser a xa omnipresente *Alborada* de Veiga —tocada a xeito de introito en grande número de veladas, do mesmo xeito que en case todos os pícnicos e festas camppestres, e convertida nun sucedáneo popular do Himno galego—, o Himno de Riego, o Himno arxentino e mais himnos obreiristas como *La internacional* e o ácrata *Hijos del Pueblo*, adoito combinados de xeito ecléctico na mesma celebración.²⁸

O carácter xeral das festas galegas de Bos Aires presentou algunhas mudanzas no decurso da segunda metade dos anos vinte (cadro 3). Nelas adquiría un meirande peso a música arxentina, se ben os símbolos *formais* (himno español, himnos republicanos ou himno arxentino) non sufrían grandes variacións canto á súa presenza. Os referentes identitarios *galegos* gañaban forza: o Himno galego pasaba de ser executado nun 1,22% das veladas a selo nun 16,7% e a *Alborada* de Veiga abría a velada e mantíñase practicamente igual (30,8% no 1919-24, 28,3% no 1926-29). A música folclórica pasaba de estar presente no 25,1% das celebracións festivas no primeiro período a estalo nun 32,1% na segunda metade dos vinte.

²⁷ M. Suárez Suárez: *A emigración galega no tango riopratense*, Santiago de Compostela, Tórculo Eds., 2000, 148-149.

²⁸ Por poñer un exemplo, o festival da sociedade de Montecuveiro celebrado en xuño de 1929 na Casa do Pobo de Rivadavia 2150 constaba de cinco partes: *La Internacional*, apertura do acto, recensión histórica da entidade, Himno galego e baile familiar pola orquestra «Celta». Vid. EDG, 2-6-1929, 3.

Cadro 3
Festas das sociedades locais galegas de Bos Aires, 1926-1929

Elementos incluídos	Número de veladas que os inclúen					
	1926	1927	1928	1929	1926-29	% veladas
Alborada de Veiga	42	24	16	23	105	28,3
Himno galego	28	12	13	9	62	16,7
Marcha Real	2	3	1	7	13	3,5
Himno de Riego / Marcha de Cádiz	3	3	3	—	9	2,4
Himnos esquerdistas (UHP etc.)	3	3	2	—	8	2,1
Himno arxentino	2	5	3	9	19	5,1
Música «española» (pasodobres, zarzuelas etc.)	54	29	19	32	134	35,6
Música folclórica galega	42	30	15	32	119	32,1
Música arxentina	18	17	17	18	70	18,9
Pasodobres de ambiente local galego / dedicados ás entidades	26	11	5	15	57	15,4
Número de veladas	115	89	68	98	370	

Fonte: Elaboración propia a partir dos programas de festas reproducidos en *Correo de Galicia*, 1926-1929.

O peso das dirixencias étnicas á hora de determinar a escolla de elementos programáticos e identitarios das festas pódese apreciar tamén ao compararmos a táboa anterior cun elenco máis reducido, en concreto ao analizarmos á parte as festas das asociacións adheridas á esquerdistista e galeguista *Federación de Sociedades Gallegas, Agrarias y Culturales*

Cadro 4
Festas das sociedades locais galegas adheridas á Federación de Sociedades Gallegas, Agrarias y Culturales, 1924-1929

Elementos artísticos e culturais	Número de veladas que os inclúen	Porcentaxe sobre total de veladas
Alborada de Veiga	68	46,6%
Himno galego	34	23,3%
Marcha Real (himno monárquico español)	1	0,7%
Himno de Riego / Marcha de Cádiz / A Marsellesa (himnos republicanos)	10	6,8%
Himnos obreiros (La Internacional, Hijos del Pueblo etc.)	20	13,7%
Himno arxentino	1	0,7%
Música «española» (pasodobres, zarzuelas, xotas aragonesas etc.)	51	34,9%
Música folclórica e coral galega	47	32,2%
Música arxentina	23	15,7%
Pasodobres de ambiente local galego / dedicados ás entidades	45	30,8%
Número de veladas	146	

Fonte: Elaboración propia a partir de *El Despertar Gallego*, 1924-1929

Cadro 5
Celebranzas festivas das sociedades locais adheridas á
Federación de Sociedades Gallegas, 1931-1932

Elementos incluídos	Nº de veladas que os inclúen			
	1931	1932	Total	%
Alborada de Veiga	7	8	15	27,2
Himno galego	7	16	23	41,8
Marcha Real	—	—	—	—
Himno de Riego / Marcha de Cádiz	1	3	4	7,2
Himnos esquerdistas (UHP etc.)	1	—	1	1,8
Himno arxentino	1	2	3	5,4
Música «española» (pasodobres, zarzuelas etc.)	3	11	14	25,4
Música folclórica galega	11	11	22	40
Música arxentina	7	8	15	27,2
Pasodobres de ambiente local galego / dedicados ás entidades	2	8	10	18,2
Número total de veladas	25	30	55	

Fonte: Elaboración propia a partir do periódico *Galicia*, 1931-1932

entre os anos 1924 e 1929 —é dicir, até o intre da súa escisión en dúas pólas. Os materiais culturais exclusiva ou predominantemente galegos, promovidos sobre todo polos sectores nacionalistas (meirande presenza do Himno galego, da música folclórica e do teatro na lingua de noso) aumentaban a súa frecuencia de xeito significativo (cadro 4). Doutra banda, era apreciable a case desaparición da presenza da Marcha Real, a meirande frecuencia dos himnos republicanos e o importante aumento porcentual, mesmo se se mantén en niveis baixos (13,3% das veladas), dos himnos obreiristas.

As tendencias referidas para as asociacións que xiraban na órbita da FSG con sede na rúa Belgrano, en mans do sector pro-nacionalista, acentuáronse durante os anos trinta,

Cadro 6
Distribución temática dos elementos incluídos nas veladas festivas
das asociacións dos concellos de Teo e Vedra en Bos Aires, 1929-1936

Elementos incluídos	Nº de veladas que os inclúen	Porcen-Taxe
Alborada de Veiga	5	25%
Himno galego	2	10%
Marcha Real	—	—
Himno de Riego / Marcha de Cádiz	4	20%
Himnos esquerdistas (UHP etc.)	1	5%
Himno arxentino	2	10%
Música «española» (pasodobres, zarzuelas)	5	25%
Música folclórica galega	5	25%
Música arxentina	5	25%
Pasodobres de ambiente local galego / dedicados ás entidades	4	20%
Número de veladas	20	100%

Fonte: Elaboración propia a partir de *Unión de Teo y Vedra*, 1929-1936

de vulgarmos polos datos que podemos ofrecer para o bienio 1931-1932 (cadro 5). Máis do 40% das sociedades incluían nas súas veladas o Himno galego, nunha proporción case seis veces superior á presenza do Himno de Riego. Igualmente, as execucións de música folclórica galega, sempre segundo os programas publicados, sobardan desta vez a pasodobres, xotas aragonesas e flamenco.

O devandito proceso de *regaleguización* apreciábase tamén en núcleos societarios comarcais situados fóra da FSG e do influxo directo dos galeguistas. Era o caso das activas asociacións de tendencia republicano-agrarista dos concellos de Teo e Vedra en Bos Aires (cadro 6). Malia non integrárense en ningunha das Federacións de Sociedades Galegas, pódese deducir da análise dos contidos das súas veladas festivas entre 1930 e 1936 que a penetración de referentes culturais galegos tamén avanzaba fóra dos ambientes máis influídos polo galeguismo político. Os símbolos formais de meirande significado galeguista diminúen notabelmente neste grupo, como é o caso do Himno galego e mais da *Alborada* de Veiga. A *regaleguización* era, sobre todo, informal.

III.

Dende comezos da década dos trinta e ao longo de case tres décadas, Bos Aires asistiu á aparición dunha serie de masas corais con características diferentes ás dos orfeóns xurdidos tres décadas denantes. Os casos mellor coñecidos amosan así unha presenza moi maioritaria de pezas galegas e en galego, e as mesmas agrupacións poñen en evidencia nos seus percorridos, ámbitos de actuación, compoñentes e directores a influencia do galeguismo político, ideal que algúns coros adoptaron como bandeira. Dun punto de vista musical, dividíanse en corais e polifónicas: as primeiras cultivaban o repertorio *enxebre*, cun tratamento harmónico básico, herdeiro en parte da estética creada polo coro galego *Aires d'a Terra* logo da súa xeira triunfal pola Arxentina. As segundas tamén incluían obras académicas de certa fasquía, polo xeral non galegas, nas que imperaba a polifonía e o contrapunto. Na estética dos coros sobranceaban agora os traxes típicos enxebrezantes, agás no caso do director, e nas súas interpretacións cantábase a capella, ou con acompañamento dun pandeiro de peito, unha pandeireta e/ou un gaiteiro. *Aturuxos* e prácticas vocais espontáneas eran recorrentes.²⁹

O primeiro destes novos coros foi *Lembranzas d'Ultreya*, fundado en 1932. Actuou con grande éxito no teatro Solís de Montevideo no ano 1934 e mais no teatro Maravillas de Bos Aires ao ano seguinte.³⁰ O seu repertorio incluía o Himno galego e pezas como *O Consolo*, *Nos caneiros*, *Romance de Don Sancho* ou *O quer que lle quer* —composto por Mauricio Farto, director do coro coruñés *Cántigas da Terra*—;³¹ algunhas desas pezas, como *Nos caneiros*, eran da autoría do seu primeiro director, o tudense Manoel Prieto Marcos (1905-1945), chegado ao país no 1928 como integrante pola

²⁹ Vid. N. P. Cirio: «Galeguidade, españolidade e arxentinidade. A música como territorio sonoro», en *Maruxa Boga, Recordando a Galicia*, Santiago de Compostela, A Central Folque, 2017, 98-137.

³⁰ A maioría dos datos sobre este coro e os que seguen proveñen de A. Vilanova Rodríguez: *Los gallegos en la Argentina*, Bos Aires, Ediciones Galicia, 1966, vol. II, 1424-1429.

³¹ Vid., por exemplo, *Galicia* [Ga], Bos Aires, 9-10-1932, 23-10-1932, 6-11-1932.



Coro Ultreya, 1934

súa vez da Sociedade Nazionalista Pondal, organización arredista existente dende 1930.³² Varias das actuacións desta masa coral foron parte dos esforzos da colectividade galega de Bos Aires para apoiar ao Seminario de Estudos Galegos e mais a construción da Residencia de Estudantes na Universidade de Santiago de Compostela.³³ No 1936, e logo de sufrir unha escisión e asumir a súa presidencia o galeguista Victoriano Martínez Baqueiro, mudou o seu nome polo de Agrupación Artística e Cultural *Ultreya*, asumindo a súa dirección o músico e compositor de Entre Ríos, fillo de vasco e galega, Isidro B. Maiztegui Pereiro. Tamén o poeta e musicólogo galeguista Emilio Pita, dende a dirección artística da agrupación, contribuíu á fusión de *Lembranzas d'Ultreya* no 1939 coa Casa de Galicia e o Grupo Galeguista de Bos Aires (delegación do Partido Galeguista na cidade), que tivo como resultado a constitución da nova Casa de Galicia, baixo a presidencia de Ramón Rey Baltar até 1942, cando algúns membros de *Ultreya*

³² Prieto Marcos dirixira o coro da nova Casa de Galicia, que pasou despois a se denominar *Lembranzas d' Ultreya*, *Saudades* (1932) e *Os Rumorosos* (1933). Algúns títulos das súas pezas foron «Romaxes», «Cantarella», «Ruada», as tres con letras del mesmo; «Muiñeira do tío Chuco», con letra tamén propia; «Alalá do peixeiro», «Alalá do Namorado», «Romancelo» e «Mariñada de Sada»; harmonizou igualmente varias pezas tradicionais e compuxo outras para canto e piano, amais de catro cantigas para a obra teatral do tamén militante arredista Ricardo Flores, *Nai e Filla*. Cfr. Vilanova Rodríguez, *Los gallegos*, vol. II, p. 1311. Cfr. igualmente a edición dos seus poemas e cantos, *Versos en gama de gaita*, Bos Aires, Eds. das Mocidades Galegas, 1943.

³³ Vid. Ga, 11-9-1932, 1-1-1933.



Os Rumorosos, teatro Colón, Bos Aires. Posiblemente dirixido por González Moreno

e do Grupo Galeguista saíron da institución e se integraron na nova Irmandade Galega, presidida por Alfonso R. Castelao.

Case ao mesmo tempo nacían *Os Rumorosos* o 23 de abril de 1933, coral polifónica do Centro Betanzos de Bos Aires, cuxo primeiro director foi tamén Prieto Marcos. Sucedeuno na dirección até 1944 o prestixioso músico e compositor italiano José Coralini, dedicado á docencia e mais á dirección de coros en varias escolas de adultos de Bos Aires, até 1944. O seu interese pola música galega era case antropolóxico, pois sostíña que «la música gallega aún no ha emigrado y está en estado puro, original. Los coros deben ser el vehículo para su difusión, pero para que esta música tenga aceptación en la sociedad argentina es necesario adaptarla al medio local sin que pierda su esencia y hacerla circular fuera de los ámbitos gallegos»³⁴. De feito, a súa versión do poema rosaliano *Negra Sombra* acadou grandes cotas de perfección lírico-expresiva.

A partir de 1946, e durante os trinta anos seguintes, ocupou a dirección de *Os Rumorosos* o betanceiro e futuro promotor da Asociación Galega de Compositores Carlos López García-Picos, chegado a Bos Aires no 1939 e integrado no coro catro anos despois.³⁵ Baixo a súa dirección, *Os Rumorosos* ofreceron concertos tanto no marco da colectividade galega —por exemplo a homenaxe tributada o 28 de agosto de 1948 a

³⁴ Citado en G. S. Pistocchi Pereira: *Carlos López García Picos «O Chapa». Recuerdos y apuntes para transitar su biografía*, Bos Aires, Centro Betanzos / Ediciones, 2013, p. 65.

³⁵ García-Picos dirixiu ademais o coro polifónico do Centro Galego de Bos Aires, creado na década de 1970.

Castelao polo Centro Betanzos— como fóra dela, xa que actuaron en teatros coma o Colón, Coliseo e Avenida, amais de nas universidades de Bos Aires e La Plata e en varias provincias. Foi igualmente Carlos López quen dirixiu en xaneiro de 1950 os coros que, diante do panteón do Centro Galego no cemiterio porteño da Chacarita, despediron cos seus cantos o cadaleito de Castelao. O sentimento galeguista da coral púxose unha vez máis de manifesto en 1953, cando se negou a participar nos actos do Día de Galicia porque no programa oficial do mesmo o Himno galego só figuraba como *canción Os Pinos*, o que para o Centro Betanzos significaba que o acto deturpaba «cada uno de los símbolos patrios gallegos».³⁶ O coro, en todo caso, sempre estivo integrado por amadores: López García-Picos era un mestre en harmonizar as obras que escollía e adaptalas ás posibilidades vocais dos integrantes do coro, malia estes adoito careceren de coñecementos musicais ou de canto.³⁷

Durante a guerra civil española, e como reflexo en parte tanto do ambiente de mobilización en prol da República que percorría as sociedades galegas de Bos Aires como da mitificación de Rosalía de Castro na diáspora emigrante, naceu o coro *Rosalía de Castro* (1937), co nome inicial de Hispano-Argentino e baixo a dirección de Antonio Maceira, co gallo dun xantar no Centro Betanzos na honra do cónsul xeral da República española na Arxentina, Basco Garzón. Adoptou o seu nome definitivo logo de instalarse na Casa de Galicia. Máis tarde vencellouse ao Centro Pontevedrés.³⁸

Porén, foi quizais *Terra Nosa* a máis salientábel destas novas agrupacións corais. Fundada en 1946 por Antón Comesaña, foi apadriñada dende os seus comezos polo Centro Orensano de Bos Aires,³⁹ institución moi influída polos galeguistas e exiliados, e á que se incorporou de xeito formal a partir de 1951. Era un conxunto coral mixto formado por afeccionados, que debutou de maneira oficial o 1º de outubro de 1947 no porteño cine-teatro Atlantic, cun programa nidiamente galego. Ao longo da súa traxectoria actuou en tribunas como o Teatro del Pueblo (1948, 1950), a Asociación Cristiana de Jóvenes (1948), o teatro Argentino (1948, 1949) ou o Club Estudiantes de La Plata, o Club Atlético Independiente de Avellaneda (1949, 1950, 1953),⁴⁰ amais dos teatros

³⁶ Pistocchi Pereira: *Carlos López García Picos*, 85.

³⁷ Vid. Pistocchi Pereira: *Carlos López García Picos*; igualmente, *Betanzos, una fecunda historia*, Bos Aires, Centro Betanzos, 2007, 269-272.

³⁸ Vid. Vilanova Rodríguez, *Los gallegos*, vol. II, p. 1426.

³⁹ Xa no 1947 o centro provincial editou o folleto *Repinicos de gaita*, que incluía 19 pezas, todas elas galegas ou en galego, dende o Himno galego e a balada *Despedida do emigrante* até muiñeiras, alalás e *O Consolo* (con música de Egidio Paz Herme e letra de Manuel Castro López), pasando por cantigas, alalás e outras composicións. Unha gran cantidade de materiais sobre *Terra Nosa*, na que se inclúen programas de actuacións, correspondencia e notas de prensa, atópanse resgardados no arquivo do Centro Galicia de Bos Aires, cuxo acceso foi facilitado xentilmente aos autores pola institución e mais pola súa bibliotecaria, Marta Villar.

⁴⁰ Resulta de interese o texto do programa da actuación da coral nesa institución deportiva en agosto de 1949, onde salientaba que a presenza do coro «en los medios culturales y artísticos argentinos, ha servido para exponer en todo su bello contenido la muestra exquisita de la música gallega, tan expresivamente situada para ser captada, con honda sensibilidad, por los públicos y muy especialmente por el nuestro, íntimamente ligado por lazos afectivos, con ese espiritual y hermoso pedazo de suelo hispánico, que es Galicia.» Cfr. Programa do concerto da Coral *Terra Nosa* do Centro Orensano de Bos Aires, Club Atlético Independiente, 6-VIII-1949 (Arquivo Centro Galicia de Bos Aires).

Avenida (1950), La Máscara (1951) e Colón (Santa Fe), así como na inauguración do teatro Castelaio do *Centro Gallego* da capital arxentina e múltiples audicións de radio. Na altura de 1953 constaba o seu repertorio de 26 pezas galegas e cinco crioulas. Ás veces, como co gallo da velada organizada polo Centro Orensano o Día de Galicia de 1948 no teatro Gran Rex, actuou ensablada con outros coros, como os xa mencionados *Os Rumorosos*. Era, en calquera caso, un número obrigado de todos os actos patrióticos da colectividade galaica. Entre 1946 e 1952 foi o seu director o xa mentado Isidro Maiztegui,⁴¹ e con el colleitou grandes éxitos, grazas en boa parte á calidade das súas execucións, pois o obxectivo fundacional da coral era «parangonarse con las mejores que oímos en persona y a través de la radio y el disco, desde lejanos países de primera línea lírica». Arelaba por iso «dar el salto de los coros regionales —muy meritorios, pero propios de la infancia coral— a las grandes polifónicas, que acusan una mayoría de edad lírica, más seria, más culta, más responsable y más ilustre»⁴². Tratábase, pois, dun retorno ao punto de partida dos primeiros orfeóns: as corais polifónicas habían ser unha mostra da modernidade e prestixio da colectividade e do país de orixe. Mais, a diferenza daqueles, era agora unha estilización culta da música galega, e non da xenericamente *española*, a que se ofrecía ao público. Creábase deste xeito un produto estético propiamente nacional, contribuíndo así ao «mejor y más extenso conocimiento de la cultura en general de nuestra tierra Galicia, en la seguridad de que cuanto mejor se le conozca, se le respetará más»⁴³. De feito, no programa da súa presentación no Hemiciclo Musical da Asociación Cristiana de Jóvenes en xullo de 1948, precedida por unha palestra de Castelaio sobre a arte popular galega, insistía no seu propósito de «presentarse en los medios culturales y artísticos argentinos» para ofrecerlles «una muestra de calidad de música gallega, que por su hermosura, constituirá una sorpresa verdaderamente agradable para quienes no la conocen»⁴⁴.

Sen dúbida, tanto baixo a dirección de Maiztegui como do seu derradeiro director, José A. Gallo, esta agrupación interpretou de forma maioritaria un rico repertorio da música tradicional galega, que se sumaba ás cancións arxentinas. Entre 1938 e 1960, un recuento das pezas do seu repertorio con base nos programas de 27 actuacións conclúe que 38 dun total de 45 (84,4%) eran galegas, igual que o 88,4% das pezas executadas (168 contra 22 do folclore arxentino). En 1950 gravou coa discográfica RCA Victor un disco con 13 pezas corais, todas elas galegas, presentado ao público dous anos despois.⁴⁵ Desapareceu en 1962.

⁴¹ Cfr. A. Comesaña: «El nuevo director de la coral del C. O., Isidro B. Maiztegui», *Opinión Gallega* [OG], Bos Aires, 9-11-1946.

⁴² A. Comesaña: «Lembranza», OG, 10-1-1947.

⁴³ A. Comesaña: «Coral gallega 'Terra Nosa'. Nuestra presentación oficial», OG, 27-9-1947.

⁴⁴ *Programa de la Conferencia y Concierto Coral Gallego en Homenaje al Día de Galicia, Asociación Cristiana de Jóvenes*, 22-VII-1948. Sobre o discurso de Castelaio e a actuación de Terra Nosa, véxase tamén «Un gran concierto de la Coral 'Terra Nosa' en la Asoc. Cristiana de Jóvenes», OG, 14-8-1948.

⁴⁵ «Grabó disco la Coral 'Terra Nosa'», OG, 115, outubro 1950; «Presentó su primer álbum de canciones la Coral 'Terra Nosa'», OG, abril 1952.



Coro Terra Nosa do Centro Orensano co tenor José Caamaño no programa *La Voz de Galicia*, apadrinado por Eduardo Blanco-Amor, Radio Antártida, Bos Aires, 9 de xullo de 1953

Outros grupos corais seguiron o trazo marcado polas corais galeguistas de Bos Aires na posguerra. Así, *Brétemas e Raiolas*, vencellado ao Centro Coruñés, foi fundado o 11 de xuño de 1953, dirixido nun comezo por Cesáreo Rodríguez, ao que sucedeu Julio Anta, quen denantes fundara o coro *Residentes de Vigo*. Espallou a música galega por diversos teatros e escenarios porteños e doutras cidades argentinas e uruguaias, así como nas ondas das radios porteñas. Uns anos despois esgazou a agrupación *Breogán*, dirixida por Cesáreo Rodríguez. O coro *Arrieiros de Mos*, dirixido polo mestre Antonio Maceira, naceu en 1959. Finalmente, no *Centro Gallego de Avellaneda* xurdiu o coro *Pascual Veiga*.⁴⁶ Todos eles marcaban a fin dunha etapa: a da harmonización en clave culta, por parte de compositores e músicos con formación académica e ligados ao movemento galeguista, da tradición musical herdada de Galicia e reinterpretada de xeito comenente para prestixiar a colectividade inmigrante e a súa terra de orixe perante os ollos da sociedade argentina, dos inmigrantes e dos seus descendentes. O que os orfeóns de finais do século XIX levaran a cabo, en boa parte, con pezas e composicións españolas e europeas, seguido da fase na que inzaron grupos *enxebriantes* de diferentes tonalidades durante as tres primeiras décadas do século XX, que ao seu xeito *regaleguizaran* centos de festas locais para

⁴⁶ Cf. Vilanova Rodríguez: *Los gallegos*, vol. II, p. 1426-1428; Pistocchi Pereira: *Carlos López García Picos*, 107.



Coro Galego Brétemas e Raiolas, Mar de Ajó (Bos Aires), 12 de outubro de 1958. Foto Marcos

inmigrantes do común. A fusión de ambas as dúas tradicións chegaría a partir dos anos trinta do século XX e estivo moi ligada á actuación das elites galeguistas. A súa influencia non se deixou sentir, certamente, en todos os ámbitos institucionais da colectividade galega. Mais, no eido da música, o seu contributo para a renovación da imaxe de Galicia na Arxentina foi substancial.

O traxe galego dos primeiros coros

Belén Sáenz-Chas Díaz

Conservadora do Museo do Pobo Galego

Os primeiros coros galegos, necesitados dun vestiario típico, recoñecible e uniformado para as súas escenografías, desempeñaron un papel fundamental na consolidación da imaxe icónica dunha indumentaria galega propia e identitaria, un modelo de tipismo que aínda perdura hoxe en día. E para crear ese vestiario, os coros inspiráronse na imaxe idealizada da indumentaria galega que establecera o folclorismo do século XIX.

O folclore, un concepto erudito creado por W.J. Thoms en 1846, foi un dos grandes intereses da intelectualidade europea do século XIX. En termos xerais, o folclore é a disciplina centrada no estudo da cultura popular e dos costumes dos pobos, ocupándose de aspectos como a literatura oral, a música, o baile, as crenzas, o traxe ou as institucións consuetudinarias. Ao redor do folclore xorde o que denominamos *folclorismo*, un fenómeno social que se pode «definir de maneira moi xeral como aquel conxunto de actitudes que implican unha valoración socialmente positiva deste legado cultural que denominamos *folclore*» (Martí 324). É dicir, o folclorismo componse de todas aquelas accións (estudo, conservación, recreación, protección, promoción, recuperación etc.) que se executan ao redor do folclore.

O folclorismo galego do século XIX condénsase no Rexurdimento, un movemento de recuperación literaria, lingüística e cultural, intimamente ligado aos grupos políticos galeguistas, especialmente ao Rexionalismo. A súa ideoloxía céntrase na lexítima reivindicación de Galicia como nación con historia, lingua, territorio, cultura e conciencia colectiva de seu. Ademais da defensa da lingua e do rexurdimento literario, o interese da intelectualidade vaise centrar en dous aspectos fundamentais: a historia, tomando conciencia dun pasado común que foi forxando o carácter galego, e a recuperación das tradicións e costumes populares, é dicir, as manifestacións culturais da clase labrega, á que consideraban depositaria da auténtica tradición e do modo de vida e de ser que definen a idiosincrasia xenuinamente galega.

O folclorismo galego encádrase na vertente do folclorismo literario romántico, vinculado a unha visión poética da tradición. Unha tradición entendida como algo inmutable e inalterable que só pertence ao pasado e que debe ser aceptada e respectada con veneración. Un concepto de tradición que por aquel entón tiña todo o sentido, pois marcaba a idea da permanencia dunha comunidade no tempo e daba fundamento histórico á nova realidade nacional. O obxecto dos estudos folclóricos será esa tradición pretérita, sacrosanta, pura e incontaminada, que non só non se pode modificar, senón que hai que

protexer e reverenciar. E todo isto impregnado polo sentimento de perda da identidade étnica por mor dunha modernidade unificadora consecuencia da progresiva industrialización e dos avances tecnolóxicos. Baixo estas premisas é como o Rexionalismo converte certos elementos dos costumes populares, como a música (en concreto a gaita), o baile (a muiñeira) e o traxe, en símbolos nacionais, dotados de carácter identitario.

As accións do folclorismo terán como obxectivo principal o de conservar estes tres elementos identitarios tomados das tradicións rurais: a música, o baile e o traxe. Estas accións irán dirixidas a intentar parar o tempo así como a loitar contra a modernidade, que corrompe e destrúe a tradición, coa finalidade de protexer o folclore, manténdoo puro e incontaminado.

No que se refire á indumentaria, o folclorismo retomará a creación cultural da existencia dun traxe diferencial, único, uniforme e invariable para cada territorio que se orixinou no pensamento ilustrado do século XVIII. O costumismo pictórico e narrativo vai consolidar a imaxe icónica do traxe, creando tipos rexionais, provinciais ou comarcais. A pintura costumista, da que Dionisio Fierros é o seu máximo expoñente, debuxará estes tipos desde unha perspectiva totalmente idealizada da sociedade rural, retratada unicamente en escenas de carácter lúdico como feiras, festas e romarías nas que o traxe, xunto co baile e a música, serán os verdadeiros protagonistas. Pola súa parte, os chamados *artigos ou cadros de costumes*, pequenos relatos publicados en xornais, semanarios e publicacións por entregas, describirán os tipos galegos detallando as características da súa roupa e doutros aspectos pintorescos e representativos da súa vida cotiá; todo cunha clara intención moralizante: a exaltación das virtudes da clase labrega fronte á decadencia das xentes das vilas e cidades. *Los españoles pintados por si mismos* ou *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas* son claro exemplo deste tipo de relatos, que moitas veces ían acompañados de imaxes, gravados e cromolitografías.

A burguesía, a nova clase social emerxente do século XIX, será a principal consumidora deste costumismo romántico. Son as familias burguesas as que len os semanarios de relatos pintorescos e as que colgan nos seus salóns as estampas e cadros con escenas amables da vida rural, nas que quedan excluídas as duras condicións de vida e de traballo da clase labrega e mariñeira. Paradoxalmente, este xeito de percibir a sociedade rural galega do século XIX, a través da deturpada, idealizada e romántica mirada burguesa, segue estando presente en boa parte da sociedade e no folclorismo do século XIX.

Na acción do folclorismo para a recuperación e protección da indumentaria, as mulleres fidalgas, e sobre todo as burguesas, van ser as protagonistas. Seguramente esta sexa a razón pola cal a indumentaria foi considerada sempre un asunto doméstico, pertencente ao universo feminino, ao que non se lle deu a importancia histórica e antropolóxica que ten. A acción levada a cabo por elas é sinxela: «vestir de galega». E para construíla precisan recuperar, confeccionar, vestir e recrear a indumentaria da clase labrega, a indumentaria entendida como tradicional e elevada a símbolo nacional. Porque esa acción de vestirse de galega era valorada, non coma un disfrace, termo que consideraban pexorativo, senón coma un acto patriótico no que a roupa, descontextualizada do ámbito rural ao que pertencía, adquire unha nova dimensión, un novo significado: o da tradición e a identidade.



Pintos, J. (1908). Retrato do coro Aires da Terra de Pontevedra. Museo de Pontevedra

*Coro "Aires da Terra",
fundado por D. Perfecto Feijóo.*

Pero as mulleres burguesas vivían oprimidas por convencionalismos sociais que as obrigaban a representar o papel que tiñan asignado: o «anxo no fogar», un ser doméstico de natureza anxelical. O ideal de muller burguesa era a esposa e nai fermosa, sensible, afectuosa, decente, que controla as súas paixóns, fráxil e submisa. E todo nela, especialmente o xeito de vestir, debía reflectir a posición social do seu home. Cando se visten de galegas, non deixan de representar o seu papel e a roupa escollida estará acorde coa súa posición social: a súa vestimenta terá as pezas máis luxosas, feitas cos máis ricos tecidos, recargadas de adornos e bordados e enfeitadas coas mellores xoias. Sen pretendelo, acaban convertendo o traxe precisamente nun disface, nun artificio mediante o que se presenta unha cousa distinta de como é en realidade.

É neste contexto no que nacen os primeiros coros, que non son máis que outra acción do folclorismo para recuperar, protexer e divulgar o folclore.

Vestuario masculino e vestuario feminino

Non temos moitos datos sobre o proceso de construción do vestuario galego que empregaron os primeiros coros para a recreación do folclore enriba dun escenario. Unicamente contamos coas poucas referencias que achegan as fontes escritas recollidas nos arquivos das propias agrupacións, con algunha peza de indumentaria empregada nalgún dos coros e coas fotografías que mostran os grupos vestidos cos traxes para actuar. Sería necesario

un traballo de investigación pormenorizado para ter unha visión máis completa e documentada deste proceso.

O que si parece claro é que existen diferenzas entre a creación do traxe típico feminino e o masculino: para facer o traxe feminino, os coros contaban coas pezas da indumentaria recreada polas burguesas para vestirse de galegas; en cambio, para o masculino, apenas tiñan pezas de referencia, polo que tiveron que confeccionalas novas, como se desprende da documentación dos diferentes coros, que comezaron sendo exclusivamente masculinos. Xa Perfecto Feijoo dicía que el mesmo encargara e pagara os traxes dos integrantes do primeiro coro galego, *Aires d'a Terra*, fundado en Pontevedra en 1883. Tamén *Tóxos e Froles*, de Ferrol, tivo que confeccionar os traxes dos seus compoñentes: en 1914, un ano antes da súa presentación, fixeron unha recadación de cartos para «la compra de trajes y decorado», que saíu a concurso público «y entre las mejores figuró la Comercial de los Sres. Don Emiliano Jordán y Don M. Martín, quienes ejecutaron la obra conforme al pliego de condiciones y regalo de las fajas de todos los individuos» (Rodríguez 8 e 11). Outro coro que tivo que facer fronte á confección dos seus traxes foi *Cantigas e Aturuxos*, de Lugo, que, no punto terceiro da súa acta fundacional de 1915, resolvía «hacer a cuenta de la Congregación los trajes precisos para aquellos individuos del coro que no deseen costearlos de su pecunio particular» (González 13).

En todos os casos trátase de roupa feita, concibida e creada para as actuacións; de vestiario escénico, dun elemento máis do espectáculo. Pero iso non quere dicir que fose roupa totalmente inventada por eles, máis ben ao contrario, porque os primeiros coros non inventaron nada, senón que tomaron os seus referentes do folclorismo literario. E o máis próximo e acaído referente para crear o traxe de home era a roupa de gaitero, un personaxe que, xunto coa gaita, tamén se convertera en símbolo nacional e sobradamente idealizado polo folclorismo.

Deixando á marxe as mitificacións folclóricas, en Galicia temos testemuños documentais de gaiteros contratados por gremios e confrarías desde o século XV; incluso hai recollida a imaxe dun gaitero nun códice do convento das clarisas de Tui do ano 1569, onde aparece con mouteira, chaqueta e medias vermellas e calzón curto e ancho de cor branca. Nos arquivos parroquiais é habitual atopar alusións aos contratos para tocar nas festas patronais e nas romarías, tanto na misa coma na procesión e para amenizar o baile. Tamén era frecuente a súa presenza nas vodas e nas festas con que remataban os traballos de axuda mutua do ciclo do liño: nas fías, tascas e espadelas, onde se xuntaba toda a veciñanza, a casa beneficiada correspondía con comida e con festa a todas as persoas que participaran do traballo; e, cando era unha casa forte, pagaban a un gaitero.

Normalmente o oficio de gaitero, coma moitos outros traballos rurais, era exercido a tempo parcial por labregos como complemento á súa actividade agrícola, ou ben realizaban calquera outro oficio: por exemplo, o Vello Rilo, gaitero de Betanzos, era ferreiro. Evidentemente, a roupa que poñían para ir tocar a gaita non era a mesma que a que empregaban na súa vida cotiá. As altas mouteiras rematadas en pico e con bordados de cores, os chalecos coas costas adornadas, as chaquetas e calzóns a xogo con botóns de prata e remontas de veludo, as faixas bordadas e as polainas con borlas ou pompóns eran roupa para as actuacións. Constituían o traxe que identificaba o gaitero,



Sellier, J. (ca. 1900).
Retrato de gaitero e
tamborileiro. Museo do
Pobo Galego. Col.
Familia de la Riva

moitas veces a xogo co do tamborileiro e co do resto dos músicos da formación que ao longo do século XIX se foron sumando ao gaitero solista. Canto máis luxosa fose a roupa, máis sona tería o gaitero e máis contratos conseguiría. Canto máis rechamante, máis recoñecible sería o gaitero nas festas e romarías, onde era o centro de todas as miradas, a figura en que se concentraba o espectáculo.

O esquema do traxe masculino é practicamente igual en todos os coros: camisa branca, chaleco case sempre só e ás veces con chaqueta por riba, faixa na cintura, calzón curto que deixa ver as cirolas¹, polainas de pano e zapatos. A peza máis significativa é a montera, onde podemos observar algunhas variantes: hainas altas e baixas, con máis ou menos adornos e rematadas en borlas ou en enormes pompóns. Segundo Murguía distinguíanse por comarcas:

En los hombres la montera varía de figura, y las hay de varios tamaños y de diferentes hechuras. Empieza por el pequeño casquete sin adorno de ninguna clase, que usan en Padrón, sigue la montera de los *mariñanos* un poco más alta con presillas de terciopelo y motas de seda, semeando bastante á la de los toreros, vienen después las del centro de Galicia, que

¹ As cirolas eran os calzóns interiores que empregaban os homes labregos; feitas de liño na súa cor natural, tiñan maior lonxitude nas pernas que o calzón exterior, polo que eran visibles á altura do xeonllo. Nalgúns coros eran substituídas por *cirolas falsas*, un anaco de lenzo branco cosido na perna do calzón a modo de volante, simulando a parte visible das cirolas. No Museo do Pobo Galego gárdase un traxe da agrupación compostelá *Cantigas e Agarimos* con estas falsas cirolas, que pertencera a Manuel Pita Bonome, membro deste grupo polos anos 40 do século XX.



Anónimo (ca. 1910). Retrato dunha agrupación folclórica no claustro do edificio San Clemente, Santiago de Compostela. Museo do Pobo Galego. Col. Familia de la Riva

son más altas y las respuntan con sedas de colores, formando grecas y dibujos, sin que falten en ellas las plumas de gallo, de pavo real, y aun la rama de olivo. (Murguía 221)

A monteira, aínda que non exclusiva de Galicia, resulta ser a peza máis distintiva da indumentaria masculina, pois o resto de pezas de home (camisa, chaleco, chaqueta, faixa na cintura, calzón curto e polainas) son comúns a toda a indumentaria popular da Península Ibérica. O calzón curto, por exemplo, procede directamente do que era empregado no século XVIII, por todas as clases sociais segundo a moda do momento, e que xa se viña usando desde séculos atrás, cambiando a súa anchura e lonxitude dependendo dos gustos de cada época.

O folclorismo literario tamén será referente para a construción do traxe feminino. Pero neste caso as mulleres xa contaban coas pezas de roupa que recrearan as burguesas para vestirse de galegas no século XIX. Este fenómeno témolo documentado desde antigo, xa desde as primeiras fotografías: as cartas de visita². En Galicia hainas entre as décadas de 1860 e 1870 e nalgúñas delas vemos a mulleres vestidas ao estilo romántico, o que marcaba a moda internacional dese momento, cun dengue e un mantelo posto por riba, ou mesmo cunha mantela. Nas últimas décadas do século seguimos atopando este tipo de fotografías de mulleres vestidas con pezas soltas ou co traxe completo de galega; pero

² As cartas de visita foron un tipo de fotografía de pequeno tamaño patentado en París en 1854 polo fotógrafo Disdéri. Foi un procedemento fotográfico que facilitou a difusión da fotografía, pois permitía a realización de copias idénticas a partir dunha placa de cristal con oito tomas.

agora van sumarse tamén as labregas das casas máis ricas, as de mellor posición social, que van coller a roupa de arca, que pertencía ás súas nais e avoas, para retratarse con ela. Xa no século XX, as crónicas gráficas das revistas ilustradas, especialmente *Vida Gallega*, mostran as señoritas da boa sociedade vestindo o traxe de galega e participando en actos cívicos e relixiosos, festivais benéficos de caridade, inauguracións de eventos e monumentos, homenaxes a persoeiros da cultura galega e representando funcións teatrais e zarzuelas galegas, e chegouse incluso a formar agrupacións corais exclusivamente femininas que interpretaban temas do folclore galego nestas cerimoniais. A participación das mulleres neste tipo de actos, vestidas co traxe nacional, era quizais a única forma de dar visibilidade pública ao seu compromiso patriótico.

No traxe feminino dos coros encontramos máis variedade que no masculino, pero a base principal será o conxunto formado polo dengue e o mantelo a xogo; ás veces tamén pola mantela; e, outras, co mandil sobre o mantelo ou substituíndoo. Feitas de pano de la, con rodos de veludo ou de damasco e adornadas con agremáns bordados de abelorios de vidro, estas eran as pezas de máis valía que tiñan as labregas ricas e que vestían só nas ocasións especiais, como o día da voda ou os de festa grande. Era a roupa de máis valor e de máis estima, a que gardaban na arca para as xeracións futuras. Unha roupa elegante que se adaptaba perfectamente aos gustos das señoritas das cidades integrantes dos coros, que souberon adaptalas a un novo uso: lucilas enriba dun escenario.

Un dos aspectos importantes da indumentaria ao que van contribuír os primeiros coros é o de consolidar a roupa interior burguesa como parte esencial do «traxe galego». Como xa dixemos, as burguesas retratábanse coa roupa de galega por riba da súa roupa de moda internacional e, por suposto, por riba da súa roupa interior. Aínda vestidas de galegas, non van renunciar a personificar o ideal de muller burguesa, decente e recatada, e van querer deixar clara a súa posición social, diferenciándose das labregas. E o uso de roupa interior era un factor diferenciador fundamental entre as clases sociais. É así como calzas ou *pololos*, enaguas e camisas de lenzo fino adornadas con tiras bordadas e encaixes se incorporan ao traxe galego, ata tal punto que aínda hoxe se consideran parte fundamental deste.

Na roupa feminina, a maior variedade atopámola nos toucados. Algúns

Anónimo (ca. 1900). Retrato de Concepción Blanco-Cicerón vestida co traxe de galega no xardín da casa familiar na rúa compostelá da Senra. Museo do Pobo Galego. Fondo Blanco-Cicerón



coros, como *Toxos e Froles* en Ferrol e *Cantigas e Agarimos* en Santiago de Compostela, optan por levar cofia. As cofias foron pezas de uso común en todo Occidente durante séculos e, segundo as épocas, foron cambiando de forma, tipo de tecido e feitura; pero todas tiñan a mesma finalidade: a de recoller o cabelo. As cofias galegas teñen forma similar a unha bolsa feita de fina batista adornada con bordados e encaixes, na cal se recollía a trenza. Unha peza tamén moi idealizada pola literatura romántica:

La *cofia*, hermoso tocado de la cabeza no han logrado aun desterrarla las Rías bajas, montañas de Santiago y valles cercanos, como en la Maia y Padrón. Va sustituyéndose por el pañuelo; pero la campesina gallega pierde bastante en el cambio; pues siendo la cofia de encaje blanco, ceñida la frente con una cinta de seda de color vivo, y brillando ellas por la frescura de su tez, armoniza perfectamente con el blanco nevado de la cofia, y les da cierto aspecto agradable, á que no debían renunciar. (Murguía222)

É certo que, na segunda metade do século XIX, a cofia xa era considerada unha peza antiga, que comezaba a estar en desuso; pero non porque fose substituída polo pano da cabeza: a cofia galega era unha peza de prestixio que non todas as labregas podían ter, e as que a tiñan só a empregaban nas ocasións especiais. Para uso cotián, as labregas empregaban os panos da cabeza, que durante un tempo conviviron coa cofia, ata que esta se deixou de usar.

O pano da cabeza será o outro toucado que empreguen os coros. En *Aires d'a Terra* poñían na cabeza panos con longos flocos caendo a ambos os lados da cara. Estes panos así empregados só aparecen documentados no folclorismo e na indumentaria dos coros. O mesmo ocorre co xeito de colocar o pano das integrantes do *Coro De Ruada* de Ourense: un gran pano, posiblemente de busto, cubrindo a cabeza, cruzado na caluga sen atar e deixando caer os picos por diante sobre o peito. Así retrata Sorolla a unha galega, claramente unha integrante dun coro, no cadro de 1915, o mesmo que Díaz Baliño no cartel do propio *Coro De Ruada* de 1931.

Outras formas de toucado feminino, como rodear a cabeza cunha cinta de lazo anoadada na parte superior, que vemos en *Cántigas da Terra*, da Coruña, e *Cantigas da Mariña*, de Ribadeo, é claramente unha invención do folclorismo: a muller labrega sempre levaba a cabeza cuberta, pois levar o cabelo á vista fóra da casa era considerado de mulleres de mala reputación.

O resto do traxe feminino dos coros segue o mesmo esquema: sobre o busto vai o dengue, na meirande parte dos casos directamente sobre a camisa, agás en Santiago, onde levan o mantón de longos flocos sobre a camisa e por debaixo do dengue. A maioría dos coros van optar por prescindir do mantón, como xa fixera o disface burgués: lembremos que as burguesas poñían o dengue por riba do corpo do seu traxe, confeccionado segundo os gustos da moda internacional. Para o folclorismo literario, o mantón era o substituto do dengue:

A la *muiñeira* sustituye el *agarradiño*, grotesca parodia de la *polka* húngara y del *vals* germánico; á las sayas de grana y bayeta, el faldelin de estampado percal francés; al dengue el

mantón; á las trenzas la *moña* tamaño como un rosquete de pan, al villanesco zapato de cuero la botita de rusé³. (Pardo Bazán 128)



Martí, R. e M. Pujadas (1872). Traxe da provincia da Coruña. «Labradora de los alrededores de la capital». Cromolitografía da revista *La Mujer Española, Portuguesa y Americana*. Museo do Pobo Galego

Pero nas fotografías de labregas vestidas co dengue, vémolos con mantón por baixo, así que un non substituíu ao outro: simplemente, o dengue deixouse de usar, mentres que o mantón se mantivo en uso durante máis tempo.

De cintura para abaixo levaban o refaixo e, por riba del, o mantelo, normalmente adornado con agremán bordado a xogo co do dengue. Ás veces levaban tamén mandil, ben sobre o mantelo ou ben directamente sobre o refaixo. Nas pernas, medias finas, e nos pés, o zapato de corte salón con tacón, moi apropiado para o escenario.

Complementan e enriquecen o traxe as xoias, que case sempre son as da moda internacional de cada momento: colares de perlas, cadeas, pendentes, pulseiras, broches etc., máis propias da burguesía que da clase labrega. Entre as integrantes dos primeiros coros é máis habitual atopar colares de doas esféricas de varias voltas en lugar do sapo ou aderezo, a única xoia que adoitaban ter as labregas, a xogo cun par de pendentes. Peiteados e maquillaxe á moda rematan o conxunto, dándolles unha aparencia refinada que pouco ou nada ten que ver coa elegancia sobria que na realidade mostraban as labregas.

³ Probablemente D.^a Emilia refírese aquí ao calzado inglés fabricado pola marca Russell & Bromley, negocio que se iniciou en 1873 cando George Bromley casou coa neta de John Clifford Russell, quen xa viña fabricando zapatos desde 1820.

A idea da existencia dun traxe feminino singular propio de determinadas comarcas, que xa divulgara o folclorismo no século XIX, tamén vai arraigar nos primeiros coros; e deses traxes singulares destacaran dous: o de *muradana* e o de *marañana*, que aínda hoxe son considerados os traxes clásicos galegos. Murguía déixanos esta descrición do traxe de Muros:

Hay sin embargo comarcas, en que se conserva intacto un traje especial y privativo, como sucede en Muros cuyo rico y severo atavío tan apropiado es para que aquellas mujeres tenidas y con razón por las más bellas de Galicia, luzcan sus envidiadas perfecciones. No solo es en Muros, en donde se usa. La clase algo acomodada de los puertos de las Rías bajas, le viste con preferencia, pues les da cierta gracia y aire señorial, que les permite mezclarse en las grandes ciudades, sin que produzca extrañeza, con las qué más lujo gastan y andan, como suele decirse, á la última moda. En efecto, el traje de *muradana* es por su riqueza, por su severidad y elegancia digno de la proverbial hermosura de las que lo traen. Se compone de mantelo de paño sedán⁴, con ancha franja de terciopelo negro, que bordan con canutillo del mismo color. Por su abertura, so deje ver la rica saya de color claro. La chaqueta es de raso negro, y sobre el pecho cruzan el pañuelo de crespón de color claro y vivo, que atan sobre la cintura, y cuyas largas puntas caen hacia atrás. La mantilla es corta, de raso negro también (algunas veces de paño sedán) con franja de terciopelo negro, que en ocasiones bordan con canutillos para hacer juego con el mantelo. Siendo por lo regular estas mujeres, altas, de color blanco, rasgados ojos negros, y de cierta finura de facciones hartamente agradable, se comprenderá la gracia que semejante traje debe prestarles y cuanto no contribuirá á realzarlas. Los grandes pendientes de oro, y los preciosos aderezos y collares del mismo metal ó dorados, que dan varias vueltas al redor del cuello, completan su tocado. (Murguía 223)

Pola súa parte, Emilia Pardo Bazán fálanos do traxe propio das Mariñas:

Pero aún cuando presumen, con razón, las muradanas, por su elegante arreo, de llevarse la palma en Galicia, pienso que el traje clásico de *gallega* es el usado por las mujeres de mi país, las marañanas. Lucen estas dengue de escarlata orlado de negro terciopelo y sujeto atrás con plateado broche; el justillo de fuerte drogué⁵, se escota sobre la chambrá de lienzo con flojas mangas y puños de curiosa manera fruncidos; el soberbio mantelo no cede en riqueza a otro alguno y se ata atrás con cintas de seda de charros colorines; bajo la falda del mantelo se ve

⁴ O pano sedán aparece nomeado en varios textos e artigos do folclorismo do XIX e aínda hoxe en día se fala del sen saber moi ben a súa orixe e significado. Realmente, o pano sedán era un pano de altísima calidade fabricado na cidade francesa de Sedán durante o século XVIII e empregado polas clases sociais máis altas. As labregas galegas do século XIX empregaban pano común, ordinario ou *entrefino*, procedente da industria de la castelá, concretamente de Béjar (Salamanca), o mesmo pano que consumía o exército. Pero moitas fábricas peninsulares anunciaban os seus produtos como «panos ao estilo de Sedán» pola fama e calidade que tiñan os panos franceses, e quedou deste modo o nome de Sedán asociado aos panos de la de fabricación peninsular.

⁵ Entendo que se refire ao *grogúen* (do francés *gros grain*), un tipo de tecido de textura grosa con ligamento en tafetá acanalado, que hoxe se comercializa en forma de cinta para facer bastas ou para pendurar medallas militares e condecoracións civís. Antigamente, por ser un tecido moi resistente e lixeiramente ríxido, empregábase para todo tipo de pezas de vestir.

media cuarta de saya de grana y se entrevé un dedo de refajo de amarilla bayeta y el zapato de cuero con lazadas de galón azul; ciñe su cuello la gargantilla de filigrana y cubre sus hombros el pañuelo de blanca muselina, prólijamente rameado. (Pardo Bazán 127)



Mozas que formaron parte da visita da Coral De Ruada a América do Sur en 1931

A pesar destas dúas descrições, non exentas de grandes doses de idealización, os traxes femininos dos coros apenas van variar o esquema xa descrito, pois practicamente todos optarán pola utilización do dengue a xogo co mantelo e, ás veces, o mandil. Só *Toxos e Froles*, de Ferrol, e *Cántigas da Terra*, da Coruña, van vestir de *marinianas*, engadindo unha única peza ao conxunto do traxe: ese pano de branca muselina coidadosamente rameado ao que fai referencia Pardo Bazán, o chamado pano de *bobiné*. O seu nome provén da *bobbinet machine*⁶, unha máquina de bobinas que facía tule bordado mecanicamente, imitando o encaixe. O seu uso, fóra do disface burgués e dos coros ferrolán e coruñés, apenas está documentado, polo que parece ser unha peza engadida ao traxe polo folclorismo.

Para concluír, diremos que os primeiros coros son fillos do folclorismo do seu tempo, da idealización da vida labrega, da exaltación dos costumes populares, da idea da sacro-

⁶ Máquina inventada e patentada por John Heathcoat en 1808. O propio Heathcoat acuñou o termo *bobbinet* para distinguir o tule feito á máquina do encaixe de palillos sobre almofada feito á man.

santa tradición inmutable, do ideal de muller burguesa que aparece reflectido na súa indumentaria. Resulta anacrónico que as agrupacións do século XXI sigan percibindo a sociedade campesiña galega do século XIX a través da mirada do folclorismo romántico; que sigan na procura dunha tradición virxinal, pretérita, inalterable e incontaminada pola modernidade, de reliquias e obxectos inertes dun pasado fosilizado no tempo. É hora de que o folclorismo actual entenda a tradición como un proceso de transmisión activo, que vén do pasado cara ao presente e que se adapta aos tempos que vive. Unha tradición que está en constante renovación porque é unha creación colectiva do grupo social que a inventa e a sente como propia, e se modifica e cambia ao compás da sociedade á que pertence. Unha tradición que anda cos tempos.

Máis alarmante resulta aínda que o folclorismo actual siga perpetuando roles de xénero nos que a muller desempeña un papel puramente decorativo. O traxe feminino que hoxe se ve nos espectáculos folclóricos converteuse nun artificio cargado de luxo e ostentación, máis propio de princesas que das labregas ás que, se supón, queren representar. As mulleres visten o traxe coa finalidade de estaren guapas, pero cos criterios estéticos propios da burguesía decimonónica, mostrando unha muller delicada e fermosa, de cintura estreita e cadeiras anchas. Soben ao escenario lastradas por triplas enaguas e roupas pesadísimas que limitan os seus movementos, o que favorece a imposición dunha actitude submisa á hora de bailar. Elas son as portadoras da roupa cargada de agremáns bordados que é a que *loce* no escenario. Mentres, os homes, liberados da carga de quilos de roupa e do papel subordinado que a elas se lles asigna, son os que *se locen* no escenario. E xa é hora de ir mudando estas actitudes.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- González González, Ramón. *Coro Cantigas e Aturuxos. Repertorio lucense 1918*. Lugo: Ouvirmos, 2015.
- Martí Pérez, Josep. «A tradición vista a través do folclorismo». En *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego II. A música (vol. 2)*. Santiago: Museo do Pobo Galego, 1998. 323-350.
- Murguía, Manuel. *Historia de Galicia*. Lugo: Soto Freire, 1865.
- Pardo Bazán, Emilia. «La gallega». En *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas, pintadas por sí mismas*. Barcelona: Juan Pons, 1881. 123-128.
- Rodríguez de los Ríos, Juan José. *Real Coro Toxos e Froles (1914-2000)*. A Coruña: Deputación Provincial, 2002.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Bandrés Oto, Maribel. *El vestido y la moda*. Barcelona: Larouse Editorial, 1998.
- Calle García, José Luis. *Aires da terra. La poesía musical de Galicia*. Madrid: edición do autor, 1993.
- Costa Vázquez-Mariño, Luís. «O baile tradicional en Galicia: procesos de folclorización». *Boletín Auriense*. Nº 26. 1996: 213-232.
- Feijoo, Perfecto. «Una carta del fundador de los Coros gallegos». *Libro de Oro de la provincia de Pontevedra*. Vigo: [P.P.K.O.], 1931. 58.
- Fraguas Fraguas, Antonio. *El traje gallego*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1985.
- González Pérez, Clodio. *Historia do traxe galego*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Creación e Difusión Cultural, 2005.
- _____. *O traxe tradicional galego*. Vigo: Nigra Trea, 2014.
- Hoyos Sancho, Nieves de. *El traje regional de Galicia*. Santiago de Compostela: Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1971. [Cuadernos de Estudios Gallegos, anexo 19].
- Mariño Ferro, Xosé Ramón. *Antropoloxía de Galicia*. Vigo: Xerais, 2000.
- Naya Pérez, Juan. *El traje*. Vigo: Castrelos, 1964.
- Rodríguez Fernández, Francisco. *O traxe muradán*. A Coruña: edición do autor, 2011.
- Sáenz-Chas Díaz, Belén. «A colección de indumentaria do Museo do Pobo Galego». En *O diálogo creador. Deseño e tradición cultural*. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego, 2013. 16-23.
- _____. «Folclorización e estudos de indumentaria en Galicia». *Adra: revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego*. Santiago de Compostela. Nº 9. 2014: 41-55.
- _____. «A indumentaria en Galicia no século XIX». En *Con-fío en Galicia: vestir Galicia, vestir o mundo* [catálogo da exposición]. Santiago de Compostela: Cidade da Cultura, Museo Centro Gaiás, 2016. 259-276.
- Vega, Jesusa. «De la estampa a la fotografía: el traje regional y el simulacro de España». En *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*. Madrid: CSIC, 2005. 61-82.

