



Coralismo, etnicidad y nacionalismo en Galicia*

Las manifestaciones de la música popular no han gozado por parte de la investigación académica de toda la atención a que por su trascendencia social se hacían acreedoras, soslayando de este modo aspectos del hecho musical que conforman el centro de interés de una investigación socialmente pertinente. Abordamos el estudio del coralismo popular en Galicia, desde sus orígenes hasta la Guerra Civil, con el objetivo de ofrecer un primer marco de aproximación sintético pero al mismo tiempo suficiente, de sus grandes líneas evolutivas, sin perder de vista las implicaciones del fenómeno dentro de su entorno político, social y cultural. De entre éstas, destacan sobremanera aquellas que tienen que ver con el coralismo como forma de sociabilidad y de afirmación de identidades colectivas, especialmente las que se refieren a los conceptos de etnia y nación, en el contexto de los movimientos de reivindicación cultural y política de los nacionalismos peninsulares, por lo que estas implicaciones serán aquí objeto de especial atención.

1. Cuestiones metodológicas, historiografía y fuentes

Al abordar una síntesis de la evolución del fenómeno coralístico en Galicia en relación con su medio social, para el período que media entre las dos Repúblicas, nos planteamos dos objetivos básicos. El primero de ellos era, dada la ausencia de trabajos anteriores sobre esta materia, elaborar partiendo de los datos bibliográficos y documentales a nuestro alcance, un cuadro historiográfico al uso que ofreciese una panorámica suficiente, una guía con la que poder emprender trabajos ulteriores que validasen, y en su caso precisasen o enmendasen, este marco hipotético provisional. El segundo objetivo, era hacer una lectura sociológica de un fenómeno, el coralismo, cuya pro-

Researchers and academics have not given popular music the full attention it deserves, given its social importance, and have thus passed over issues which are central to a socially-pertinent study. This article is a synthesis of the popular choral movement in Galicia from its origins to the Civil War, and aims to provide an initial framework for its study, but at the same time one which examines its most significant courses of development in sufficient detail so as not to lose sight of the greater implications of this phenomenon in its political, social and cultural environment. Among its most important implications are those concerning the choral movement as a manner of sociability and an affirmation of collective identities, especially those relating to ethnicity and race, in the context of the cultural and political movements of Peninsula nationalism, which are subject to special attention.

yección social desborda con mucho aquellos aspectos que la historiografía tradicional considera como hechos históricos significativos, es decir aquellos que giran en torno a los conceptos de obra y autor; nos interesaba estudiar los vínculos más o menos explícitos que se establecen entre las opciones ideológicas de la Galicia de la Restauración y la variada tipología que nos muestran estas agrupaciones corales y, de un modo especial, la operatividad de estos vínculos en cuanto a la formación y reforzamiento de una conciencia de galleguidad hasta la Guerra Civil. Cada uno de estos objetivos topaba con impedimentos serios, derivados tanto de las características de un material documental disperso y muy desigual, como de la necesaria puesta a punto de herramientas conceptuales adecuadas, especialmente en el caso de la aproximación sociológica.

Las peculiaridades que presenta el coralismo popular como manifestación musical *en y de* la sociedad, frente a la música de gran tradición que era, al menos hasta la época de la difusión

* Este trabajo constituye un desarrollo y actualización de la comunicación "El coralismo en Galicia: 1870-1930", presentada por el autor al *II Simposio internacional sobre asociaciones corales y musicales en España*. Barcelona, 1996.

masiva, patrimonio cultural de una élite, demandaban una reorientación metodológica; de hecho, estas consideraciones se hallan implícitas en los estudios dedicados a este fenómeno, y por extensión, a la música popular en su acepción más amplia, y explican la carencia de un *corpus* historiográfico en un campo que ha ocupado hasta las últimas décadas un lugar secundario, cuando no marginal, dentro de la musicología. Las razones de ello tienen que ver por una parte, con la propia naturaleza de los datos a partir de los cuales podemos aproximarnos a este nivel de la práctica musical, y por otra, con los paradigmas de investigación de los musicólogos, con sus métodos y objetivos. Aunque en rigor, unas y otras dependen en última instancia de los segundos, ya que los datos sólo pueden ser ponderados y elaborados desde la existencia de paradigmas previos; de modo que entre el "dato" y su constitución en "hecho" histórico, se establece siempre una estrecha relación dialéctica.

Cuando abordamos una aproximación a músicas populares, pronto nos damos cuenta de que el dato principal, la "obra", a partir de la que tejer una historiografía al uso, carece aquí de los rasgos definidos y claramente delineados de que goza en la música de gran tradición. A diferencia de la música de tradición culta, donde "El concepto de obra y no el de acontecimiento constituye la categoría central de la historia de la música, cuyo objeto —para expresarlo en términos aristotélicos— es la poiesis, y no la praxis, la acción social"¹, en la música popular, aunque contemos con la partitura original de autor, que no siempre sucede, la obra vive en multitud de versiones y arreglos circunstanciales para diferentes grupos e instrumentaciones, cuya carta de naturaleza es tal que incluso en ocasiones llegan a desplazar en autoridad al modelo original. Nos vemos obligados pues a calibrar la pertinencia del valor de las obras en sí, y en consecuencia, el papel que los compositores puedan desempeñar como ejes de

la trama historiográfica; papel éste que de modo más o menos explícito, la literatura musicológica referida a la música de gran tradición, les otorgaba.

Una de las consecuencias de esta precarización del papel del compositor, es que los datos, material imprescindible de la ciencia histórica, ayunos del eje conductor que proporciona la biografía, aparecen ahora dispersos en multitud de posibles relaciones con el fenómeno estudiado. Esta dispersión no solo física, sino también temática, se ve agravada por el hecho de que la música popular carece del nivel de institucionalización formal de que sí goza la música de gran tradición: archivos, academias, tradición normativa, etc., lo que no quiere decir que no se desarrolle en marcos institucionalizados, entendidos éstos como cualquier asociación de individuos legitimada socialmente. De hecho, como han mostrado los trabajos elaborados en este campo, la sustitución del autor por la institución como sujeto de la historia, es una estrategia ineludible para llegar a una historiografía posible del fenómeno coralístico popular, si se quiere pasar de la anécdota biográfica al establecimiento de hipótesis históricas. La carencia de un sólido *corpus* historiográfico, que resultase de la investigación académica en este campo, nos obliga a trabajar con una maraña de informaciones que, en función de la fuente, son muy desiguales en cuanto a su valor y fiabilidad y que por lo tanto, deben ser cuidadosamente ponderadas en un segundo nivel de análisis: el que atiende a la relación de la misma fuente con el fenómeno estudiado. Ante este panorama, el historiador se ve obligado continuamente a rediseñar sus estrategias de búsqueda y selección, si no quiere desesperar en el intento, abrumado por un afán holístico en última instancia paralizante.

La reorientación metodológica que se produjo tras la II Guerra Mundial, ha llevado a un enfrentamiento entre la tradición historiográfica que parte del concepto de obra y de su status de originalidad, como núcleo central de su relato, y la

¹ Carl Dalhaus, *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa, 1997; p. 13.

corriente crítica, para la que son la función y la *praxis* social de la música las que deben constituir los ejes de toda investigación; un enfrentamiento que refleja a nivel historiográfico lo que no es sino una crisis a nivel estético en torno a la consideración tradicional de la autonomía de la obra de arte², y que necesariamente, ha de conmover las bases mismas de un paradigma historiográfico ahormado en el formalismo³. Una aproximación a la música popular desde el aparato conceptual de una historiografía clásica, que trabaja fundamentalmente a partir de los conceptos de obra y autor, arrojaría resultados necesariamente magros. La obras que constituyen el repertorio popular, en tanto que resultados procesuales no son susceptibles de un análisis formal al modo que pueda serlo un cuarteto con número de opus de un catálogo concreto; aunque ciertamente los análisis estructurales no siempre resultan inútiles del todo, según para qué. Por otra parte, si como sostiene Dalhaus: "Existe una máxima pocas veces formulada pero permanentemente puesta en práctica, según la cual una obra musical «pertenece a la historia» por ser nueva desde el punto de vista cualitativo"⁴, entonces es claro que el repertorio del coralismo popular, en la medida en que no tiene en la originalidad su valor central, debe quedar fuera de "la historia", condenado por el prejuicio de la historiografía formalista a una suerte de limbo histórico, y arrastrando con él a todo lo que lo rodea, a una zona de silencio.

Si más que de la obra, se trata aquí de las realizaciones, de la *praxis* de esa obra; si el lugar eje del compositor en la trama historiográfica es ocupado por instituciones y estructuras; si, finalmente, la autonomía de la obra de arte queda comprometida y el sujeto histórico diluido en la vida social, entonces es claro que una historiografía de la recepción tendrá claras ventajas sobre una historiografía de las obras; otra cosa es que

sea difícil percibir en su totalidad como ha de ser esta historiografía, pero no por ello debemos renunciar a este objetivo, que es propio de la sociología y la historia social de la música: "descubrir los usos y las funciones de la música en la sociedad con el fin de comprender por qué y para quién se crea, por qué y para quién se interpreta, y a quién puede servir"⁵. Subyace bajo el conflicto metodológico, un conflicto teórico que por sus muchas y complejas implicaciones no podemos –ni pretendemos– resolver aquí; entre ellas habría que tener en cuenta la tensión en el seno de la obra de arte entre inmanencia e historicidad, el papel otorgado al arte en la construcción de los relatos históricos –una crítica de la "filosofía de la historia del arte"–, las relaciones de poder que se establecen entre los distintos niveles culturales –corolario, aunque con importantes matices, de las relaciones entre clases– y su legitimación desde el discurso académico...; en última instancia, lo que se cuestiona es la vigencia del mismo concepto de "arte" y la necesidad de su redefinición, algo que ya se viene produciendo a nivel teórico⁶ y que más tarde o más temprano acabará por repercutir en el trabajo de los historiadores, por incómodo que ello pueda resultar.

Los trabajos desarrollados hasta la fecha en torno al fenómeno del coralismo en España, van poniendo al descubierto las estrechas relaciones que éste mantiene con su marco político, social y cultural, así como las peculiaridades que presenta en cuanto a características y evolución en los diferentes territorios del Estado⁷. Desde sus

⁵ Ivo Supicic, "Sociología musical e historia social de la música". *Papers*: Revista de Sociología. n.º 29, 1988; p. 83.

⁶ Umberto Eco, *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca, 1970; pp. 157–164.

⁷ Jacinto Torres. "El origen de los orfeones y sociedades corales en España". *Cuadernos de Música*, n.º 2, 1982; pp. 70–91. Jon Bagües, "El coralismo en España en el s. XIX". *Actas del Congreso Internacional: España en la música de Occidente (ACIEMO)*, vol. 2. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987; pp. 173–198. Joaquina Labajo. *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España: Valladolid, 1890–1923*. Valladolid: Dipt. Provincial de Valladolid, 1987. Jaume Carbonell, "Las sociedades corales en Cataluña". *Revista de Musicología*. Vol. XIV, n.º 1–2, 1991; pp. 1113–23. María Nagore, "Orígenes del movimiento coral en Bilbao". *Revista de Musicología*. Vol. XIV, n.º 1–2, 1991; pp. 125–134. María Nagore, "La música coral en España

² Carl Dalhaus, *Fundamentos...*; pp. 11–28.

³ Francisca Pérez Carreño, "El formalismo y el desarrollo de la historia del arte". En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. 2. Madrid: Visor, 1996; pp. 189–194.

⁴ Carl Dalhaus, *Fundamentos...*; p. 21

diferentes ángulos de aproximación, estos trabajos y los que necesariamente les han de seguir, permiten ir tejiendo la urdimbre de un movimiento de tan múltiples facetas como es el que nos ocupa. Para el caso gallego, el total vacío historiográfico nos obligó a recurrir de primera mano a monografías y escritos de la época referidos a orfeones, corales y *coros gallegos* y ocasionalmente, a las fuentes documentales base. Básicamente estas informaciones se pueden agrupar en cuatro grupos:

En primer lugar, las publicaciones periódicas: diarios, semanarios o de otro tipo, que a menudo se hacen eco de las actividades de estos grupos. Dentro de ellas, hay que destacar aquellos de clara vocación regionalista, como *A Monteiro*⁸, semanario lucense íntegramente en gallego, que se editó entre 1889–1890, donde las referencias al fenómeno orfeonístico aparecen a menudo impregnadas de un comprensible talante reivindi-

en el siglo XIX". En Emilio Casares y Celsa Alonso (eds.), *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995; pp. 425–462. Son también interesantes tanto por la diversidad de los enfoques como por su actualidad las "Actas del Simposio «Sociétés musicales et chantantes en Espagne (XIX^e–XX^e–siècles)»", *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, n° 20, 1994. Incluyen: Jean-Louis Guereña, "Présentation"; pp. 34–37. Gérard Brey, "Sur les orphéons en Espagne en général et à Valladolid en particulier. Commentaires à propos du livre de Joaquina Labajo Valdés"; pp. 38–46. Marie-Claude Lécuyer, "Musique et sociabilité bourgeoise en Espagne au milieu du XIX^e siècle"; pp. 48–56. Manuel Morales, "Societades musicales y cantantes en Andalucía (1843–1913)"; pp. 57–67. Jaume Carbonell, "Los coros de Clavé. Un ejemplo de música en sociedad"; pp. 68–78. Élisée Trenc Ballester, "La Renai-xença et l'implantation du chant choral a Lérida"; pp. 79–93. Ángel Duarte, "Republicanism and canto coral in the Reus de finales del siglo XIX"; pp. 94–109. Jean-Louis Guereña, "Les orphéons socialistes et leur répertoire au début du XX^e siècle"; pp. 112–127. Michael Ralle, "L'orphéonisme socialiste dans la zone de Bilbao (1890–1910)"; pp. 128–140. Asimismo, y dando continuidad a aquel encuentro: *Actas del II simposio internacional sobre asociaciones corales y musicales en España*. Barcelona, 1996 (actas en curso de publicación por: Universidad de Barcelona–Oikos Tau). En ambos casos las comunicaciones de los participantes inciden de un modo especial en el fenómeno del coralismo como forma de sociabilidad. Recientemente, J. Labajo, ha vuelto a ocuparse del tema, aportando una bibliografía actualizada sobre el mismo: Joaquina Labajo, "O coralismo: unha dinámica social de plural significado". *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial Galego. Música*. Vol. 2. Santiago: Museo do Pobo Galego, 1998; pp. 293–321.

⁸ *A Monteiro. Semanario de intereses rexionales e literatura*. Lugo: 1889–1890. Edic. facsímil, Santiago: Xunta de Galicia, 1989.

cativo y triunfalista. Para la aproximación a algunas facetas del coralismo gallego como la de los *coros gallegos*, nos hemos centrado en *A Nosa Terra*⁹, que fue en su segunda etapa (1917–1936) órgano del nacionalismo militante encarnado en las *Irmandades da Fala* y posteriormente, en el Partido Galleguista¹⁰. Otras informaciones más puntuales deben ser también tenidas en cuenta para conocer datos de los primeros momentos; así, la *Ilustración Cantábrica* publicó un artículo de Varela Silvari que proporciona, junto a una visión de los orígenes del movimiento coral gallego, información útil sobre las primeras agrupaciones, sus funciones y repertorios¹¹. Por su parte la *Revista Gallega*, dirigida por Galo Salinas, órgano oficioso del regionalismo liberal de Murguía, "unha das publicacións culturais e políticas máis importantes do século XIX en Galicia. É a que mellor representa a conciencia do Rexurdimento e do Rexionalismo"¹², recogió en sus páginas numerosas informaciones referidas a los avatares de las agrupaciones corales¹³.

Un segundo grupo lo forman las monografías escritas en la época. Los primeros estudios de mayores pretensiones de los que tengo noticia, se deben a uno de los más esforzados precursores de la investigación en torno a la música gallega: Indalecio Varela Lenzano, cuyos trabajos, aunque poco sistemáticos en cuanto a resultados, constituyen la fuente más fiable del momento¹⁴. Fruto

⁹ *A Nosa Terra. Idearium das Irmandades da Fala*. A Coruña (1917–1936). Ed. facsímil, Coruña: Ed. EDMAN, 1988.

¹⁰ César Antonio Molina, *Prensa literaria en Galicia (1809–1920)*. Vigo: Xerais, 1989; pp. 162–165.

¹¹ José M^a Varela Silvari, "Los orfeones de Galicia". *Ilustración Cantábrica. Revista decenal ilustrada*. (Dir. Manuel Murguía). T. 4, n° 5. Madrid (18.2.1882).

¹² César Antonio Molina, *Prensa literaria... op. cit.*; p. 114.

¹³ Hemos seguido el vaciado realizado por Benjamín Mosquera, "Revista Gallega (1898–1907) un ejemplo del tratamiento de la información musical en una publicación de ámbito local". En *ACIEMO*. Vol. 2. Madrid: 1987; pp. 443–455.

¹⁴ Indalecio Varela Lenzano (1856–1940), estudió música y participó en diversas actividades artísticas y culturales en la ciudad de Lugo, donde residió la mayor parte de su vida. Fue uno de los pioneros de la investigación musicológica gallega, crítico musical y un observador muy cercano al fenómeno coralístico y a la música gallega en general, dada la estrecha amistad y parentesco político que le unía a Juan Montes. Sus numerosos escritos sobre la historia

de su interés por todo lo relacionado con la música gallega, publica en 1893, *Las sociedades corales gallegas*¹⁵, y más tarde en 1904, en Buenos Aires, *Los orfeones españoles en la República Argentina*¹⁶, donde además de ocuparse de éstos, traza una breve historia del movimiento coral en España y más concretamente en Galicia. Ya en nuestro siglo, Filgueira Valverde dedica un corto espacio a este asunto en 1942, dando noticia de algunas de las primeras sociedades¹⁷. Durante los últimos años han sido varias las aportaciones de diversos autores, quienes en trabajos sobre personajes o aspectos varios del pasado musical gallego, recogen informaciones que ayudan a tejer la compleja trama del fenómeno coral en el período que estudiamos, dentro del marco más amplio de la música popular¹⁸.

Un tercer grupo lo conforman las "crónicas" de sociedades concretas, que con motivo de alguna efemérides señalada de la sociedad, se vienen publicando en las últimas tres o cuatro décadas. La información que proporcionan es frecuentemente anecdótica y de un comprensible localismo; pero lo cierto es que en muchos casos son la única fuente para conocer los orígenes de sociedades corales, que carecieron en principio de registros y libros de actas, por lo que las informaciones orales que recogen, tomadas de socios de edad o hijos de fundadores, son muy de tener en cuenta. Además, a juzgar por aquellas que

y otros aspectos de la música gallega merecieron por su comedido rigor —dentro del habitual tono apologético de la época— la aprobación del escrupuloso Filgueira Valverde (José Filgueira, "Introducción y notas bibliográficas". En Casto Sampedro, *Cancionero Musical de Galicia*. A Coruña: Fund. Barrié de la Maza, 1982. Reed. facsímil de la ed. de 1942; pp. 33-34). Sobre la figura y obra de Varela Lenzano, vid. Juan B. Varela, *Juan Montes. Un músico gallego*. A Coruña: Dipt. de A Coruña, 1990; pp. 511-518. Del mismo autor: "Varela Lenzano, José María" *Gran Enciclopedia Gallega*. Vol. 29; pp. 242-243.

¹⁵ Indalecio Varela, *Las sociedades corales gallegas*. Lugo: Tip. A. Villamarín, 1893.

¹⁶ Indalecio Varela, *Los orfeones españoles en la República Argentina. Su pasado presente y porvenir*. Buenos Aires: Robles y Cia, 1904.

¹⁷ José Filgueira, "Introducción..."; op. cit. pp. 35-36.

¹⁸ Luis Costa, "La música popular". En *Galicia-Antropología. Marineros. Creación Estética*. Vol. XXV. A Coruña: Hércules, 1998; pp. 404-431, donde trazamos una visión sintética del tema, con las referencias bibliográficas pertinentes.

hemos consultado, proporcionan interesante información sobre certámenes, repertorio, directores y otras vicisitudes de la asociación, características que, cuando se repiten constantemente, podemos generalizar a la espera de investigaciones más numerosas que permitan matizar el panorama¹⁹. Otras fuentes como libros de memorias e historias y estudios locales, se muestran también útiles para nuestro propósito²⁰, además de las monografías sobre autores concretos que aportan datos de sus relaciones, a menudo frecuentes, con el coralismo.

Un cuarto bloque viene dado por las fuentes documentales directas, que en el caso de la actividad coral se pueden encontrar en los archivos de las propias sociedades —cuando éstas aún perviven—, y en archivos oficiales de diversa titularidad en razón de la naturaleza de la sociedad en cuestión y de sus relaciones con las instituciones. Para los fines que nos proponemos estos materiales resultan en buena medida secundarios, lo que no impide que hayan de ser abordados con la minuciosidad debida en los correspondientes trabajos de base; para nosotros basta ahora con una cata selectiva en aquellas agrupaciones más significativas, que cuentan además con documentación publicada.

2. Orígenes y evolución del coralismo popular en Galicia

Como resultado del desarrollo económico, los procesos de urbanización y el afianzamiento del liberalismo, a partir de mediados del siglo XIX, se

¹⁹ Algunas de estas monografías detallan la evolución de importantes agrupaciones: VV. AA., *Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra, 50 aniversario*. Pontevedra: Dipt. de Pontevedra, 1975. VV. AA., *Coral de Ruada, Brillantísimo historial artístico*. Ourense: La Región, 1962. VV. AA., *Coral de Ruada, 75º aniversario*. Ourense: Caixa Ourense, 1996. Enrique Bande, *El Orfeón Unión Orensana, Génesis, desarrollo y actualidad*. Ourense: Gómez y Gómez, 1989.

²⁰ En esta línea se encuentran fuentes como: José Trapero Pardo, *Lugo: cien años de vida local*. Lugo: Círculo de las Artes, 1969. Isidoro Guede, *La música en Orense*. Ourense: Caixa Ourense, 1996. Prudencio Landín, *De mi viejo carnet*. Pontevedra, 1948. Mariña Iglesias, J.C. *Coros y bandas de música de Vigo*. Vigo: Cardenoso, 1994.

asiste en España a la dinamización creciente de la vida civil. Ello tiene su reflejo en un amplio movimiento asociativo de carácter recreativo y cultural que se plasma en la fundación de liceos, casinos, círculos, ateneos y sociedades culturales de toda clase los cuales, cada uno a su manera, articulan las formas de la sociabilidad burguesa y promueven en su seno los valores culturales de esta clase social, presentados como modelos de conducta. Uno de sus campos de acción predilectos lo constituye la gestión del ocio, que incluía actividades musicales²¹. A modo de ejemplo, los estatutos del Liceo de Santiago, fundado en 1847, declaran que el fin de la Sociedad es “proporcionar útiles y agradables diversiones y cultivar al mismo tiempo la literatura y las bellas artes”²² proporcionando así “entretenimiento honesto” a sus miembros, a los que se les exige además una correcta conducta pública. La música, como decimos, ocupa desde los primeros momentos un lugar destacado dentro de las actividades desarrolladas, bien mediante la programación de conciertos, o bien formando grupos musicales entre los socios, de los que el orfeón será el más representativo. El Circo de Artesanos de A Coruña, por ejemplo, fundado en 1847, contó desde su fundación con una sección de música bajo la supervisión de Canuto Berea, personaje sobradamente conocido de la vida musical coruñesa y aun gallega. Es habitual pues que las sociedades corales nazcan más o menos vinculadas a estas sociedades; pero también se da el caso inverso: el de una sociedad coral que termina por generar alrededor de sí otras actividades, constituyéndose en núcleo de una entidad de mayor proyección.

No es fácil, a la vista de los pocos datos disponibles, establecer las fechas exactas de las primeras sociedades corales en Galicia, fuese porque a menudo sus comienzos eran informales y por tanto de difícil documentación, o porque a menudo los datos referidos a una misma sociedad

difieren según la fuente de que se eche mano. Aunque existieron algunos precedentes tempranos de inspiración claveriana, como la *Sociedad Coral Euterpe* de Lugo (1863)²³, la mayoría de las sociedades más destacadas nacen al amparo de las formas de la sociabilidad burguesa a que venimos de referirnos. Si hemos de dar crédito al testimonio de Varela Silvari, el verdadero *factotum*, de los orfeones gallegos sería –además de él mismo– el mindoniense Pascual Veiga Iglesias (1842–1906) quien en 1865 crea el orfeón de la sociedad coruñesa “La Fraternidad Juvenil”. La actividad de Veiga, que dirigiría posteriormente el orfeón del “Liceo Brigantino” de la misma ciudad, se plasmó en la fundación de cuatro notables orfeones en la ciudad herculina: *Orfeón Coruñés* (1875), *Brigantino* (1877), *El Eco* (fundado con el nombre de *Nuevo Orfeón* en 1882) y *Coruñés n.º 4* (1889). Cierta o no lo que dice Varela Silvari, el caso es que efectivamente es a partir de la década de los 70 cuando se documentan la mayoría de los orfeones más significados del XIX en Galicia²⁴: en Mondoñedo el *Pacheco* (1880) y el *Mindoniense* (1882); en Santiago el *Eslava* (1882); en Pontevedra: *El Pontevedrés* (1877), *El Crepúsculo* (1883), y *Los Amigos* (1883); en Ourense: la *Coral Eslava* y el *Orfeón Orensano* (1870) y luego, la *Unión Orensana* (1879); en Lugo: *Orfeón Lucense* (1879, a partir de 1887, *Orfeón Gallego*); en Vigo el *Vigués* (1882) y la sociedad *La Oliva* (1885). En fechas paralelas se forman en la emigración americana agrupaciones que alcanzaron en algunos casos una gran trascendencia social, como fueron la *Sociedad Coral Ecos de Galicia* (c. 1872) de La Habana, el *Orfeón Gallego* de Buenos Aires (1890), o el *Orfeón Gallego Primitivo* (desgajado del anterior, 1896). También los centros gallegos peninsulares contaban con agrupaciones de este tipo, como es el caso del *Orfeón del Centro Gallego de Madrid*, que Veiga dirigía en 1896. En el caso

²¹ Marie-Claude Lécuyer, “Musique et sociabilité bourgeoise...” op. cit.; p. 53.

²² Xosé Ramón Barreiro, *Galicia-Historia. Hª contemporánea. Enseñanza y cultura*. Vol. VI. A Coruña: Hércules, 1991; p. 444.

²³ Jon Bagües, “El coralismo...” op. cit.; p. 188.

²⁴ Ofrecemos un listado selectivo de los primeros cronológicamente hablando. Puede completarse en Joaquina Labajo, *Aproximación al fenómeno...* op. cit.; pp. 92–94 y en Luis Costa “A música popular” op. cit.; p. 416.

de los orfeones vinculados a asociaciones obreras, Joaquina Labajo cita varios casos en Galicia como el *Obrero* de Lugo, mencionado por Varela Silvari (1882), y otros ligados al Partido Socialista en fechas posteriores: Ourense (1901), Pontevedra (1914), Porriño (1904) o Vigo (1904)²⁵. Otros, como el *Republicano* de Vigo (1905)²⁶, evidencian también con su nombre, una vinculación ideológica expresa.

El período áureo del orfeonismo gallego se abre en 1880 con el certamen de Pontevedra, al que acuden cuatro de los orfeones de mayor renombre con sus carismáticos directores-compositores al frente; en los años siguientes, orfeones gallegos obtienen un notable reconocimiento en certámenes estatales: *El Eco* de A Coruña en Madrid en 1887, 1888 y 1892²⁷, y en Barcelona en 1888, el *Coruñés n° 4* en 1889 en la Exposición Universal de París, el *Orfeón Gallego* en Santander en 1890 y en 1892 en Bilbao²⁸, la *Unión Orensana* en Santander en 1892 y en 1894 en Segovia²⁹, por citar sólo algunos de los de mayor relieve. En 1890, se celebra un magno certamen musical en A Coruña, que incluía numerosos premios de ejecución e interpretación para bandas de música y masas corales, y que bien puede marcar el punto álgido del fenómeno orfeonístico en Galicia. El repertorio de estas agrupaciones comprendía obras tópicas del género de autores españoles y extranjeros, como Thomas, L. de Rillé, Raventós, Eslava, Monasterio..., junto con piezas inspiradas en la música tradicional gallega, convenientemente arregladas a voces por autores del país, que frecuentemente eran los mismos directores. A tenor de las constantes denuncias de Lenzano la formación técnica de los orfeonistas debió de ser bastante deficiente desde un punto de vista técnico, ya que muy pocos leían música, lo que

habría de suponer un serio problema cuando llegó el momento de encarar nuevas líneas estéticas³⁰. Por otra parte, las masas corales resultaban escasas de miembros para interpretar ciertas obras habituales en los certámenes.

Por una cuestión de cronología y diferencias en el marco social, no parece posible derivar el caso gallego del de los coros Clavé en Cataluña, más en un momento en el que el mensaje social claveriano había sido ya neutralizado en el entorno del coralismo popular, desplazado por otras representaciones de carácter etnicitario más útiles al catalanismo de cualquier signo. Aunque ello no implica que efectivamente la obra práctica de Clavé, que no tanto la intención obrerista e internacionalista que la había animado, no fuese tomada en Galicia como un referente seguir, lo cierto es que ni existía en Galicia una clase proletaria comparable en número y concienciación obrera, a la que existía en Barcelona, ni el ambiente social de las mayores ciudades de Galicia, podía compararse con el que se daba en la capital catalana. Los paralelos tanto formales como cronológicos, hay que buscarlos más bien en la cornisa norte de la península, especialmente en País Vasco y Asturias. Surgido con fuerza en el marco político, social y cultural de la Restauración, radicado en el medio urbano de pequeñas ciudades y villas, y condicionado además por la práctica inexistencia de una clase obrera, en el sentido estricto de la expresión, fue el orfeonismo gallego un producto eminentemente pequeño y medio burgués, marcado por un fuerte sentido localista, solo compensado, por una creciente conciencia étnica gallega en su seno. En la medida —escasa— en que hubo un orfeonismo obrero, éste al igual que en el caso de otras partes del Estado, fue incapaz de generar una cultura musical propia, limitándose a reproducir pautas interpretativas y repertorios de la cultura bur-

²⁵ Joaquina Labajo, *Aproximación al fenómeno orfeonístico...* op. cit.; pp. 156–8.

²⁶ José Luis Calle, *Aires da Terra. La poesía musical de Galicia*. Madrid: ed. del autor, 1993; p. 36.

²⁷ Indalecio Varela, *Los orfeones españoles...* op. cit.; p. 29.

²⁸ Juan B. Varela, *Juan Montes...* op. cit.; pp. 226–242.

²⁹ Enrique Bande, *El Orfeón Unión Orensana...* op. cit.; p. 16.

³⁰ Indalecio Varela, *Las sociedades corales...* De hecho el autor dedica medio libro a exponer nuevos métodos pedagógicos tomados de autores franceses como Choron, Wilhem, y Dessane haciendo elección el autor por el último, que describe con detalle y recomendación para su implantación masiva en Galicia.

guesa, con la única excepción de la eventual inclusión de himnos revolucionarios³¹.

El papel desempeñado a varios niveles directa o indirectamente por la Iglesia española en el movimiento orfeónico del último cuarto del XIX, tuvo una honda repercusión³². En Galicia, como era de esperar en un país donde la Iglesia venía ejerciendo un casi monopolio en cuanto a docencia musical, este papel puede considerarse como determinante en muchas ciudades, ya que será del seno de las capillas catedralicias o de los seminarios, de donde salgan muchos de los directores de estas masas corales, incluidos algunos de los más reconocidos directores-compositores, como lo muestran los casos de Juan Montes (1840–1899) y Pascual Veiga³³. A nivel formal, la influencia de los modelos de la música religiosa en la conformación de un lenguaje propio del repertorio orfeónico, se deja notar en el caso de la tradición del villancico gallego cultivado por la “escuela” de Mondoñedo, donde Veiga recibió su formación; presentan estos villancicos “*melodías de ámbito corto, simétricas, diatónicas, ceñidas por esquemas rítmicos reiterados, con los silencios como elementos expresivos*”³⁴, a lo que podríamos añadir el uso sistemático de la progresión y de ritmos emparentados con la música tradicional del país, como el de la *muiñeira*. También cupo a estos primeros orfeones un destacado papel en la formación, ciertamente precaria, de un teatro lírico en lengua gallega, a través del género de la *escena orfeónica*, representación teatral puesta en música al modo de la zarzuela, de la que el primer ejemplo documentado es *Gallegos ¡A Nosa Terra!*, con música de Pascual Veiga y texto de Francisco M^a de la Iglesia y datado en 1879; a esta obra seguirían otras en la misma línea formal, que tuvieron

amplia difusión y contribuyeron a llenar el panorama de un teatro musical de muy escasas producciones autóctonas³⁵.

Hacia 1900 se percibe en la sociedad española el agotamiento del espejismo de normalidad que proveía el tinglado caciquil de la Restauración. El optimismo social que nutría tanto al progresismo liberal como al débil internacionalismo obrero en España, deja paso a un crítico revisionismo regeneracionista, que dejará honda impronta a través de los autores del “98”; la búsqueda de nuevos valores para la vida social tendrá su reflejo lógicamente en las manifestaciones culturales, y mayormente, en aquellas especialmente vinculadas a las formas de sociabilidad. Por otra parte, fenómenos como el desarrollo creciente de los deportes de masas o la re-ruralización del ocio, incidirán también a la baja en la proyección social de los orfeones decimonónicos, forzándolos a la elaboración de nuevas propuestas. En 1893, Varela Lenzano se quejaba de la existencia lánguida e intermitente de las masas corales gallegas: “*muerto Montes, relegado Veiga al dulce far niente de la vida burocrática y voluntariamente proscrito Chané, los primeros orfeones gallegos desaparecen por ley de necesidad*”³⁶. Algunos artículos de prensa parecen apuntar en la misma dirección, tal y como señala la *Revista Gallega* a propósito de un certamen celebrado en Pontevedra en 1904, en el que toma pie para quejarse de:

“la decadencia notable que han experimentado las sociedades corales en Galicia... Nos permitimos aconsejar ya desde ahora que del programa [de fiestas] se eliminen los *certámenes musicales*. Aparte de que las más de las veces resultan una soberana lata (perdónennos los entusiastas y los artistas) son números que no resultan. Cuestan mucho dinero y no traen más resultados prácticos que disgustos y resquemores”³⁷.

En ese contexto de crisis, la aparición de los

³¹ Joaquina Labajo, *Pianos, voces y panderetas*. Madrid: Endymión, 1988; pp. 155–166.

³² Joaquina Labajo, *Aproximación al fenómeno orfeonístico...* op. cit.; pp. 72–76.

³³ Luis Costa, “As bases do nacionalismo musical galego no entorno da música relixiosa”. *Galicia fai dous mil anos. O feto diferencial galego*. Música, vol. 2. Santiago: Museo do Pobo Galego, 1998; pp. 260–263.

³⁴ Carlos Villanueva, *Los villancicos gallegos*. A Coruña: Fund. Barrié de la Maza, 1994; p. 160.

³⁵ Xoán Manuel Carreira, “El nacionalismo operístico en Galicia”, *Revista de Musicología*. Vol. X, nº 2, 1987; pp. 667–683.

³⁶ Indalecio Varela, *Los orfeones españoles...* op. cit.; p. 35.

³⁷ *Revista Gallega*, nº 493 (28.8.1904).

coros gallegos supuso un revulsivo dentro del panorama de la música coral popular. Su programa de partida está bien claro en el precursor y modelo de todos ellos: el coro *Aires da Terra*, fundado por el pontevedrés Perfecto Feijoo en 1883. Para él, el modelo de *coro gallego* lo forman: "el gaitero, tamborilero, bombo y ocho o diez 'mozos' a los que pueden unirse dos o cuatro 'rapazas' que sirvan para formar dos o cuatro parejas de baile..."³⁸. A su imagen y semejanza, y tras la disolución del coro de Feijoo en 1914, nacen otros como fueron: *Toxos e Froles* (Ferrol, 1915), *Cantigas da Terra* (A Coruña, 1916), *Foliadas e Cantigas* (Pontevedra, 1916), *Agarimos da Terra* (Mondariz, 1916), *Cantigas e Aturuxos* (Lugo, 1917), *Agrupación Artística de Pontevedra* (1917), *Agrupación Artística de Vigo* (1918), *De Ruada* (Ourense, 1919), *Cantigas e Agarimos* (Santiago, 1923) *Airiños da Ulla* (A Estrada, 1923). Por su repertorio, tomado directamente del mundo tradicional y fidedignamente reproducido, modelos interpretativos, y número de miembros, poco tienen que ver con los orfeones, frente a los que en un principio se presentan como reacción de cuño purista. Pero a partir de la década de los 20 es frecuente que *coros gallegos* y orfeones confluyan en agrupaciones híbridas, donde los números de música tradicional reproducida tal cual, se alternan con recreaciones armonizadas y obras de autor inspiradas en aires tradicionales. Es el caso de *De Ruada* de Ourense, cuyos estatutos aclaran que esta sociedad:

"tendrá como finalidad el cultivo y divulgación del canto y música gallega y, si se considerara conveniente, de toda música coral. Sus actividades abarcarán, además, la danza gallega y toda clase de instrumentos de Galicia y todo cuanto sea complementario a su cultivo y ejecución"³⁹.

En esta línea integradora, *De Ruada* popularizó las *estampas gallegas*, que continúan la tradi-

ción del *cuadro escénico* de Feijoo, representaciones costumbristas de la vida campesina que integran música, texto y baile, y que la agrupación orensana divulgaría con gran éxito, apoyada en una sólida operación empresarial.

El eclecticismo fue la salida preferente a la crisis estética que a mediados de la década de los 20 se vive en el seno de unos *coros gallegos*, divididos entre mantenerse en un folklorismo a ultranza o aceptar piezas de tradición culta o semi-culta dentro de su repertorio, con lo que ello conlleva en cuanto a cambios en la exigencia técnica y modelos interpretativos. Nuevas agrupaciones como *Saudade* de A Coruña, o la evolución de los ya existentes nos ilustran sobre estas readaptaciones; es el caso de *Toxos e Froles* de Ferrol, que en 1922 bajo la dirección de Gregorio Baudot, rompe con la tradición feijoista, para encarar un modelo cultista⁴⁰. Por su parte *Saudade*, creado en 1925, realiza ese ideal de folklore debidamente pulido pero conservando lo que se juzga como genuino; incluye orquesta como acompañamiento y la puesta en escena es muy cuidada en decorados, luces y escenografía. Los cantos son interpretados o bien al modo tradicional o bien en arreglos para cuatro voces con acompañamiento orquestal.

Por su parte, los orfeones decimonónicos van a reorientar su línea estética, bien ahondando en la tendencia folklorística que, aunque en menor medida, estaba ya presente en su repertorio desde los inicios, bien participando de la estética de cuño historicista que se impone al calor de la reforma de la música religiosa y la estética pedrelliana, y que tenía en el *Orfeò Catalá* dirigido por Millet, uno de sus mejores exponentes⁴¹. En este contexto la fundación en 1925 de la *Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra*, supone un hito importante en la evolución del coralismo gallego. La *Polifónica* nace con la intención de popularizar

⁴⁰ Laura Tato, *Teatro e nacionalismo*. Santiago: Laivento, 1995; pp. 30-42.

⁴¹ Pere Artís, "El Orfeò Catalá". *Actas del II simposio internacional sobre asociaciones corales y musicales en España*. Barcelona, 1996 (actas en prensa).

³⁸ José Luis Calle, *Aires da Terra...* op. cit.; p. 123.

³⁹ *Estatutos de la Coral De Ruada*. Ourense: Sanmartín, 1984. Art. 2.

esas “obras tan conocidas de viejos y modernos maestros, obras ingenuas, de pura inspiración y sabia forma”⁴², y un vistazo a su repertorio y estrenos, demuestra que estos objetivos de inspiración cecilianista se persiguieron tenazmente, programando junto a la música culta, desde el Medievo hasta el s. XX, las habituales armonizaciones sobre aires populares gallegos, realizadas ahora dentro de ese nuevo código estético. Es éste un nuevo marco donde el certamen competitivo desaparece en favor del concierto y la música religiosa, en el que no tienen cabida la mixtificación de baile y teatro que se daba en las *escenas orfeónicas* y luego en las *estampas gallegas*. En la línea estética de la *Polifónica* de Pontevedra surgen otras agrupaciones similares como la *Coral Polifónica* de Ourense (1929) o más tardíamente la *Polifónica Lucense* (c. 1940) y en mayor o menor medida, los orfeones del XIX se adaptaron a la nueva circunstancia, modificando su repertorio e integrando voces femeninas en su plantilla, como sucede en 1928 con la histórica *Unión Orensana*.

3. La música coral en el marco de regionalismo y nacionalismo

Las manifestaciones de la música popular van a tener un importante papel en la elaboración de un imaginario simbólico representativo que, partiendo de una honda pero confusa percepción del hecho diferencial, cuajase en fórmulas concretas adecuadas a su uso a nivel masivo bajo las formas de la sociabilidad contemporánea. Admitiendo que: “La etnicidad es una característica de identidad humana adquirida y usada al alcance del participante para ser empleada en un encuentro y sujeta a presentación, inhibición, manipulación y explotación”⁴³ y por tanto

⁴² Antón Losada, “La misión de la Sociedad Coral Polifónica”. En *Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra...*: p. 18 (reproducción del discurso original de 1926).

⁴³ Stanford M. Lyman & William A. Douglass, “Etnicidad: estrategias en el manejo de la impresión individual y colectiva”. En *Migración etnicidad y etnonacionalismo*. Bilbao: Univ. del País Vasco, 1994; p. 39.

que, como toda construcción simbólica, es un acto de voluntarismo de carácter procesual, más o menos oculto bajo la retórica de la legitimidad, ello no merma un ápice su eficacia como sostén de sentimientos identitarios capaces de hacerse “objetivos” y plenamente operativos mediante su plena aceptación social. En una cultura política donde, “La nación logra instituirse como unidad sociocultural substituyendo la comunidad natural de sangre, de origen étnico, por la comunidad de símbolos socialmente creados y concreados”⁴⁴ y donde tanto los Estados constituidos, como los grupos culturales que aspiran a serlo, toman conciencia de la trascendencia que las formas de la cultura masiva van a tener en la articulación de identidades colectivas a través de aquella comunidad de símbolos, es claro que el arte de masas está llamado a tener un papel principal en todo proceso de construcción nacional. Como ha señalado Martin Stokes, la música, y especialmente la música popular, se ve plenamente involucrada en estos procesos, “Music is intensely involved in the propagation of dominant classifications, and has been a tool in the hands of new states in the developing world, or rather, of those classes which have the highest stake in these new social formations”⁴⁵.

El desarrollo pujante del coralismo popular en Galicia a través de los orfeones de los años 80 del siglo pasado, coincide en el tiempo con la maduración de un movimiento cultural y político, conocido con el nombre de regionalismo. Se trata de un movimiento de reivindicación de los intereses generales de Galicia, heredero del provincialismo de mediados de siglo que, al igual que en el caso del contemporáneo catalanismo de Almirall, aspira a ser interclasista y a conseguir un peso específico de la *región* en la elaboración de la política del estado. El regionalismo gallego integrará varias tendencias ideológicas –federalistas, tradicionalistas y liberales– unidas por la idea común

⁴⁴ Josetxo Beriain, “La construcción de la identidad colectiva en las sociedades modernas”, en Josetxo Beriain y Patxi Lanceros (comps.) *Identidades culturales*. Bilbao: Univ. de Deusto, 1996; p. 23.

⁴⁵ Martin Stokes, “Introduction”. En Martin Stokes (ed.) *Ethnicity, Identity and Music*. Oxford–New York: Berg Publishers, 1994; p. 10.

de que: "Galicia como tal, ten dereito á rexeneración dos seus riscos culturais e lingüísticos propios, e sobre todo, a unha autonomía política"⁴⁶ y estará vigente hasta 1916, en que es superado por los planteamientos más ambiciosos y definidos del nacionalismo políticamente entendido. Dada su debilidad política y el hecho de tratarse de un fenómeno minoritario en el que, como en otros muchos lugares del continente, "un grupo organizado de hombres cultos comenzó a ganar a sus conciudadanos para la nueva causa de la identidad nacional"⁴⁷, el regionalismo se apoyó prioritariamente en la acción cultural, de la que los Juegos Florales de 1861, en los que la música ocupó también su espacio⁴⁸, fueron un primer hito destacado.

Como era de esperar la actividad de coros y orfeones fue objeto de atención de los autores y la prensa ligados al regionalismo, y parece lógico que la *intelligentsia* regionalista debió de ejercer alguna acción directa sobre ellos en la medida en que convivían en los mismos espacios de sociabilidad urbana. No obstante hay que hablar y matizar esta influencia, dada la debilidad numérica de la militancia regionalista. En un editorial de 1900, la *Revista Gallega* hace un llamamiento expreso para "reorganizar los certámenes musicales y hacer que la música gallega, tenga en ellos un puesto de honor, y si hubiera quien concediese un buen premio a la mejor zarzuela u ópera toda ella con música regional y letra gallega, haría un verdadero servicio a esta tierra"⁴⁹; de donde se deduce que la música del país, a pesar de ser una parte importante del repertorio de los orfeones, ocupaba en cuanto a consideración "artística" un lugar secundario. Si observamos la lista de composiciones con las que un orfeón, que podemos tomar como representativo, como es la *Unión*

Orensana, obtuvo galardones en los certámenes de Galicia a los que acude entre 1889 y 1924, vemos que tan solo una de las composiciones mencionadas, es de un autor gallego⁵⁰. Ciertamente algunos orfeones como el *Gallego* de Lugo, o el *Coruñés*, contaban con algunas obras emblemáticas sobre aires tradicionales en su repertorio, debidas a sus respectivos maestros directores, y que estas obras se difundieron ampliamente a otras agrupaciones, pero la verdad es que en ningún caso eran —a juzgar por el catálogo de Montes⁵¹— muy numerosas, ni la mayoría de los orfeones contaban con autores tan cualificados. En 1890 y con motivo del éxito del *Orfeón Gallego* en el certamen de Santander de ese mismo año, el periódico regionalista *A Monteira*, que ya había publicado con anterioridad algunos artículos apoyando la labor de los orfeones gallegos, dedica un número monográfico a la agrupación de Lugo y a su director, Juan Montes, que incluye entre otras colaboraciones, una reseña biográfica y varios poemas laudatorios, obra de poetas del país⁵².

La formación en 1916 de las *Irmandades da Fala* supone la maduración de un proyecto político nacionalista que conducirá, en 1931, a la creación del Partido Galleguista; pero a la espera de las condiciones propicias, las *Irmandades* se lanzaron a la acción cultural a través de la creación de grupos de coros y danzas, excursiones y fiestas de exaltación de lo gallego. A este mayor compromiso político corresponde una reorientación estética que llevó a los líderes galleguistas a rechazar a unos orfeones considerados como agrupaciones ridículas y pasadas de moda⁵³ y a volcarse en favor de los *coros gallegos*; en palabras de Federico Zamora:

"Mais ao vir o rexurdimento en Galicia dunha cousa tiña que vir o complemento, e o compre-

⁴⁶ Justo G. Beramendi y Xosé Manuel Núñez, *O Nacionalismo Galego*. Vigo: A Nosa Terra, 1995; p. 59.

⁴⁷ Miroslav Hroch, "La construcción de la identidad nacional: del grupo étnico a la nación moderna". *Revista de Occidente*; nº 161, 1994; p. 55.

⁴⁸ José López-Calo, "Músicos y compositores". *Enciclopedia Temática de Galicia*. Vol. VI. Barcelona: Nauta, 1988; p. 57.

⁴⁹ *Revista Gallega*, Año VI, nº 273 (3.6.1900).

⁵⁰ La obra es *A festa do Patrón*, de Varela, con la que gana un segundo premio en el certamen de 1889 en Pontevedra (vid. Enrique Bande, *El Orfeón Unión Orensana...*).

⁵¹ Unas 10 obras, según el catálogo más completo. (Vid. Juan B. Varela, *Juan Montes...* op. cit.; pp. 589-616).

⁵² *A Monteira*. nº 50, (13.9.1890).

⁵³ *A Nosa Terra*, nº 241 (Oct. de 1927).

mento foi a creación d'ises benfeitores coros galegos, aos que hai que lles rendir un tributo d'admiración; a nosa musica popular, o noso Foklore foi recollido tan enxebremente polos coros... por iso e aínda que non fixeran mais labor qu'ista habrían feito un ben a Galicia.. Os coros para millor levar a cabo a súa obra patriótica deben començar por galeguizarse..."⁵⁴.

De modo que no era raro encontrar a destacados galleguistas como Antón Vilar Ponte presidiendo al coro *Cantigas da Terra* de A Coruña, ni que autores como el mismo Ponte y Leandro Carré escribiesen textos teatrales para las representaciones de estos coros, o que se entablase una estrecha relación entre *Toxos e Froles* de Ferrol y la *Irmandade* nacionalista allí creada por Xaime Quintanilla. La influencia de las *Irmandades* en los coros gallegos alcanza a una supervisión estética directa en casos como *Saudade*, de cuya junta directiva formaron parte en sus inicios destacados miembros galleguistas y cuya reorientación dentro de un folklorismo evolucionado, una música "de categoría que sendo esencialmente galega, sexa ó mesmo tempo de universal aceptación", animaron calurosamente.

La relación del galleguismo conservador con la *Polifónica* pontevedresa, nos muestra otro caso de plasmación de una ideología –política, social y cultural– en realizaciones musicales a nivel popular. Desde su fundación bajo la presidencia de Antón Losada Diéguez, mentor de la corriente tradicionalista dentro del galleguismo y miembro destacado del grupo *Nós*, la orientación estética de la *Polifónica* responde al reflejo de posiciones culturalistas, en las que se rechaza cualquier afán reivindicativo a nivel de la praxis:

"La nueva juventud rehuye el trato de las actividades políticas que tanto llamaban a los jóvenes de otros tiempos, y refugia sus entusiasmos en toda labor de cultura. Se tiene la intuición de que esa nueva forma es el medio más eficaz de recoger el

inmenso poder germinador que vibra en el alma del país, y la única manera de dar emoción a la obra de renovar una sociedad deshecha"⁵⁵.

Por otra parte, y como hemos señalado en otro trabajo reciente, la línea estética tanto de esta Sociedad como de las que siguieron sus pasos, no se entiende al margen de la influencia de las formulaciones pedrellianas, los movimientos de reforma de la música religiosa o el propio relato historiográfico de la música gallega que, desde el entorno eclesiástico próximo al galleguismo tradicionalista, se venía proporcionando⁵⁶. Tras la muerte de Losada Diéguez en 1929, las estrechas relaciones con el núcleo del galleguismo pontevedrés se mantuvieron durante los años siguientes, de modo que Alfonso R. Castelao, líder destacado del Partido Galleguista, ocuparía la presidencia de la *Polifónica* hasta 1932.

4. Las sociedades corales como marcadores sociales y étnicos

Al margen de las finalidades estrictamente estéticas o recreativas expresadas en sus estatutos, las sociedades corales desarrollaron funciones sociales sin cuyo análisis, por somero que sea, no es posible hacerse idea cabal de su auténtica relevancia. Entre éstas ocupa un lugar destacado el de facilitar el etiquetaje social mediante su pertenencia a una sociedad coral. En la medida en que la existencia de orfeones y corales estaba ligada a las formas de la sociabilidad burguesa del XIX –liceos, casinos, círculos...– la condición de orfeonista estaba vedada a aquellas personas que, ya fuese por su situación económica o desempeño laboral o bien porque rechazasen los valores culturales de esta clase, no podían ser admitidas en la "buena sociedad". Artesanos, pequeños comer-

⁵⁴ *A Nosa Terra*, nº 197, (Feb. de 1924).

⁵⁵ Antón Losada, "La misión de la Sociedad..."; op. cit. p. 17.

⁵⁶ Luis Costa, "As Bases do nacionalismo..." op. cit.; pp. 275–276.

ciantes, profesionales y funcionarios nutrían las filas de los orfeones en una Galicia donde la clase proletaria era muy poco numerosa, y donde ciudades y villas, vivían una existencia prácticamente alienada culturalmente hablando, respecto del mundo campesino que las rodeaba. Por arriba el límite lo marcaba la élite política del sistema de la Restauración: cargos políticos, hidalgos y alta burguesía. Varela Lenzano ilustró muy gráficamente el estatus social de los orfeonistas, al quejarse del criterio selectivo de estas sociedades, que cometieron el "*grave error de empequeñecer las filas de los asociados, no aportando el concurso de la masas obreras*", mientras que por el otro lado, la élite social tenía a menoscabo de su posición el participar en estos asuntos, a no ser en puestos honorarios; de modo que si a un linajudo alcalde le diese por cantar en un orfeón "*entonces aquellas jocosas manifestaciones afectarían, atribuyendo al representante de la autoridad un lamentable trastorno de sus funciones cerebrales*"⁵⁷.

En el caso de los coros gallegos podía haber más permisividad, pues mientras que el primero de ellos, *Aires da Terra*, fue constituido por personajes de la mejor sociedad pontevedresa, otros, como *Toxos e Froles* de Ferrol, estaba formado por obreros industriales y su promotor, Manuel Lorenzo, era forjador del arsenal. En todo caso la naturaleza de su repertorio favorecía una cierta apertura social hacia abajo, algo que convendría determinar con detenimiento y estadísticas.

Junto con las funciones de etiquetaje, los orfeones desarrollaron, una importante acción socializadora y enculturadora. En un momento histórico dominado por la fe en la instrucción generalizada como camino para el progreso técnico y moral de la humanidad, el orfeón simboliza la colectividad en acción organizada para un fin, metáfora de una sociedad aconflictual regida por los principios del orden, la jerarquía y la división del trabajo, tan caros a la clase burguesa. Así lo expresaba Varela Silvari en 1882:

"Galicia ha sabido realizar el ideal constantemente proclamado por moralistas y legisladores, que consiste en agrupar los diferentes elementos personales de una región, para educarlos a pequeña escala. Inclinarlos al bien por medio del cultivo de la inteligencia, que rechaza el vicio y ennoblece el espíritu, hacerlos cultos, sociales y afectuosos..."⁵⁸.

Por otra parte, las actuaciones ante públicos masivos en concurrencias certámenes contribuyeron a la difusión tanto de estos conceptos ideacionales como de los modelos formales emanados de la música de gran tradición, de la que derivaba su repertorio, así como de las pautas de representación del concierto de tradición burguesa; con ello, los orfeones participan activamente en la conformación de la *middle-culture* de una población urbana en crecimiento y por lo tanto, en pleno proceso de creación de una cultura popular de tipo masivo, diferenciada de la tradicional cultura rural. Añadamos aquí, que a partir de la difusión del sonido grabado y especialmente a partir de los años 60 ya de nuestro siglo en un movimiento de *feed-back*, estos modelos interpretativos del coralismo urbano influirían a su vez poderosamente sobre la propia música tradicional de la que, con anterioridad, se había alimentado generosamente.

Finalmente, de entre las funciones sociales del coralismo popular nos interesan especialmente las representativas. A un primer nivel, la sociedad coral representaba a la localidad allá donde fuese, desatándose entre las distintas agrupaciones un competitivo espíritu de emulación, azuzado en reñidos certámenes. Las diferencias por apreciaciones en el fallo de los jurados daba lugar a auténticas batallas en la prensa, y los multitudinarios recibimientos que se prodigaban al orfeón triunfante cuando volvía de un viaje exitoso, muestran un grado de identificación tal, sólo comparable al que a partir de los años 20 y 30 va a lograr el fútbol.

A un plano más amplio, fuera de Galicia el

⁵⁷ Indalecio Varela, *Las Sociedades Corales...* op. cit.; pp. 35 y 14.

⁵⁸ José M^a Varela, "Los orfeones gallegos"

orfeón se convertía ante todo en el símbolo del país. Que existe una estrecha relación entre los orfeones de la Restauración y los movimientos de reivindicación cultural y política que se desarrollan dentro del Estado español, es un hecho que ha sido ya ampliamente constatado⁵⁹. En el caso gallego, este simbolismo se percibe con claridad en la prensa de la época referida a los orfeones de la Galicia territorial; pero donde se delinea con más nitidez es, como no podía ser de otro modo, en las comunidades gallegas en América. Allí el orfeón de naturales de Galicia se constituye en centro de sociabilidad, instrucción y beneficencia de los gallegos trasterrados, y en ocasiones, en núcleo de poderosos *centros gallegos* en cuyo seno cuaja una conciencia etnicitaria que tendría una honda influencia cultural y política en la propia Galicia territorial. Es el caso de la *Sociedad Coral Ecos de Galicia* respecto del Centro Gallego de La Habana (1879), o el de los orfeones bonaerenses en relación con los sucesivos *Centros Gallegos* de aquella ciudad, como explícitamente se deja ver en los estatutos del *Orfeón Gallego Primitivo* (1896) de la capital del Plata:

“Su objeto, es sostener y estimular el espíritu de región; fomentará la afición e instrucción musical entre sus asociados, como así mismo la instrucción literaria en general, estableciendo, cuando los recursos se lo permitan, biblioteca y salón de lectura; y proporcionarles, finalmente, toda clase de recreo y distracciones lícitas, como conciertos, bailes, representaciones teatrales, etc. Esta sociedad se considera, además, obligada a prestar su concurso, toda vez que le sea solicitado, para fiestas con fines patrióticos y benéficos”⁶⁰.

Algunas de las piezas que conformaban el repertorio orfeonístico, obra de sus carismáticos directores, lograron alcanzar un estatus de repre-

sentatividad étnica tal, que quedaron para la mayoría de los gallegos instruidos como la más genuina expresión de la galleguidad; para la posteridad, Pascual Veiga es sencillamente el autor de la *Alborada* y el *Himno Gallego*, y Juan Montes el de *Negra Sombra*, balada para voz y piano ampliamente difundida en versiones para coro o banda de música. Para la cultura escrita, ellos marcan el arranque de un nacionalismo musical gallego con caracteres diferenciados, y el primer eslabón del gran relato historiográfico que la intelectualidad galleguista comienza a tejer en el mismo XIX, y que llega hasta nuestros días. En el caso de las músicas desterritorializadas de los emigrantes, su carga etnicitaria le viene conferida no sólo por la integración de elementos folklóricos en esquemas formales tomados de la gran tradición y oportunamente simplificados, cosa que por supuesto también se da en la Galicia territorial, sino de un modo muy especial, por los contextos de representación de estas obras dentro de festivales y fiestas de exaltación étnica, constituyendo un caso paradigmático de reforzamiento de la etnicidad por situacionalidad⁶¹.

Como ha observado Joaquina Labajo⁶², la devaluación del reconocimiento artístico del orfeón modernista, que se encuentra en estrecha relación con la difusión de los conceptos estéticos tomados de la crítica formalista a que nos hemos referido al inicio de este trabajo, va a forzar a éstos a una reconducción dentro de repertorios bien más localizados territorialmente, bien de aspiraciones universalistas, integrados en la gran tradición, o bien a soluciones eclécticas, de las que ya hemos señalado casos concretos en Galicia. Si para los orfeones del XIX era todavía la localidad un referente identitario en pugna con la conciencia de “galleguidad” común a todos ellos, en el caso de los *coros gallegos* del XX, ésta desplaza notoriamente a aquella a un segundo plano, como muestran ya de por sí los nombres de unas

⁵⁹ Joaquina Labajo, “Aproximación al fenómeno orfeonístico...” pp. 67-72. María Nagore, “La música coral en España...”; 445-448.

⁶⁰ Luis Costa, “La música de la Galicia Exterior” *Catálogo da Exposición «Galicia, Terra Única». A Galicia exterior*. Vigo. s.l.: Xunta de Galicia, 1997; p. 82.

⁶¹ Josep Martí “Música y Etnicidad: una introducción a la problemática”. *TRANS*. nº 2. Revista electrónica <<http://www2.uji.es/trans/trans2/Marti.html>> 1996; pp. 5-6

⁶² Joaquina Labajo, “O coralismo: unha dinámica...”; op. cit. p. 306

y otras agrupaciones, o los respectivos repertorios. Por ello los *coros gallegos*, y los tradicionales orfeones en la medida en que se "re-galleguizasen" siguiendo una línea tradicionalista, gozaron del apoyo directo del nacionalismo de los años 20, en tanto que ofrecían una alternativa diferenciada y netamente "gallega" al cosmopolitismo del orfeón del XIX; a través de *A Nosa Terra* podemos observar el seguimiento atento que desde el nacionalismo se hacía de la actividad de los *coros*, cuyas actuaciones, reseñadas bajo el epígrafe de "Festas Galegas", solían terminar cantando el público el himno gallego y dando vivas al país. Esta apuesta por el folklorismo no puede ser ajena a la propia estrategia política del nacionalismo, que tras los magros resultados prácticos de la fase regionalista, realiza un gran esfuerzo por dejar de ser un movimiento de élites urbanas, abocado una y otra vez, al fracaso electoral; lo que sólo podía lograrse recabando el apoyo de las masas campesinas.

Las reorientaciones que se producen en el seno de las manifestaciones de la música coral popular a partir de mediados de los años 20, están además estrechamente relacionadas con la evolución de las dos conciencias nacionales que conviven en Galicia, y aún en el seno del mismo galleguismo, entendido éste como un sentimiento etnicitario común⁶³. Así, la *Irmandade* de A Coruña, que desde una óptica progresista lideraba los planteamientos más políticamente consecuentes de lo que habría de ser la autodeterminación de Galicia, no solo siguió favoreciendo la actividad de los *coros gallegos*, sino que además trató de velar para que la neutralización del mensaje político a que se vieron forzados por la acción de la dictadura primoriverista, no termi-

nase por convertirlos en un mero espectáculo de variedades donde lo "español" compartiese escenario con los aspectos más pintorescos, e incluso grotescos a los ojos urbanos, de la cultura tradicional del país⁶⁴; en ese sentido promovió una reelaboración en clave cultista de las formas musicales y teatrales que practicaban los *coros*, que salvaguardase su vigencia y con ellos, la de la conciencia que representaban. Por su parte, el galleguismo tradicionalista que optaba por fórmulas menos comprometidas políticamente, apoyó su acción cultural en aquellas manifestaciones del coralismo que, por sus repertorios y modelos de representación, encarnaban una conciencia nacional de contornos más imprecisos, desdibujada bajo el manto integrador del sentimiento etnicitario. El modelo de las *sociedades polifónicas*, poderosamente influido por la difusión de la estética ceciliana, permitía conjugar a la vez un folklorismo conservador continuador de la tradición orfeónica del XIX, con la asunción de un repertorio de "altura" tomado de la tradición histórica de la música occidental. Ello suponía, además de la redención del sentimiento de inferioridad que sufre toda cultura marginada respecto de la "gran cultura", mediante su integración –por lo menos a nivel musical– en la gran corriente musical de la tradición culta europea, la afirmación, so capa de unas mayores exigencias técnicas, de una alternativa elitista, más acorde con los genuinos valores de la burguesía, sobre las veleidades popularizantes de unos *coros*, que por otra parte, habían derivado hacia posiciones de compromiso incompatibles con una concepción pretendidamente autónoma de la obra de arte.

⁶³ Justo G. Beramendi, "Conciencia étnica e conciencias nacionais en Galicia", *Galicia fai dous mil anos. O feito diferenca Galego. Historia*, Vol 2. Santiago: Museo do Pobo Galego, 1998.

⁶⁴ *A Nosa Terra*, nº 206, (Dic. de 1924).