

A renovación dos Coros Populares: unha cuestión identitaria

Laura Tato Fontaíña
(Universidade da Coruña)

Os Coros Populares galegos teñen a súa orixe e modelo no coro Aires d'a Terra creado polo farmacéutico pontevedrés Perfecto Feijoo en 1883 (Calle 1993), coincidindo cronoloxicamente coa fundación, na Coruña, da Sociedad del Folklore Gallego. No programa da súa primeira actuación, a agrupación declaraba que o seu labor consistía en recoller a música popular, directamente ou de arquivos, depurala e interpretala tal e como a interpretaba o pobo:

La Agrupación Aires d'a Terra aspira a ser fiel intérprete de la musica clásica popular gallega, rica en bellezas de pocos conocidas, por lo tanto, de pocos admiradas. Para ello ha recogido de las distintas comarcas de la región, ya examinando archivos, ya estudiando atentamente cuanto por tradición ha llegado a nuestros días, aquellos cantos que han merecido ser considerados como más típicos y netos, después de realizada unha escrupulosa labor de depuración consagrada a despojar sus melodías, rebosantes de ingenuidad primitiva, de los elementos extraños que, en el transcurso de los tiempos, las bastardearan. (Calle 1993: 149).

Aínda que tradicionalmente se vén considerando que o coro ferrolán Toxos e Froles, que se presentou ao público en 1915, foi o primeiro en seguir os pasos de Feijoo, o certo é que hai noticias de que en 1913, en Ribadavia, xa estaba funcionando o coro ¡Viva o Ribeiro! (Anónimo 1913). Fose como for, o caso é que 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 cal a achaban; para outros, iso era pura arqueoloxía e cumpría que, unha vez recollida, fose traballada polos compositores do momento. Para os primeiros, a auténtica esencia da identidade musical galega non debía ser modificada porque iso significaría deturpala; para os segundos, se a música tradicional non era reelaborada e actualizada, ficaba condenada á desaparición. En realidade, as actividades dos coros populares preocupaban aos seus coetáneos en todas as súas dimensións: musical, estética, dramática e mesmo metodolóxica.

Como mostra das polémicas que provocaba a falta de criterios de selección na recollida da música, podemos citar as advertencias que se fixeron ao ferrolán Toxos e Froles, en 1917, desde as páxinas de *Galicia*, voceiro da Irmandade da Fala local:

Nosco [sic], admiradores do Coro, ollamos con grande agarimo os seus proyeutos. Pro temos que facerlle algunhas advertencias d'irmáns, extensivas a todol-os coros galegos. A sua labore ten de sere mui escolleita. É perciso que s'estude seriamente o folk-lore populare e non s'ademita, de boas a pirmeiras, todas cantas cantigas andan nos beizos do pobo. Algunhas non son com'as teñen recollidas. Outras non pertencen ás comarcas con cuyo nome aparecen. Outras non son enxebremente galegas. [...] A mais pasa outra cousa. Os coros tomaron como costume o cantare os alalás en masa e con acompañamento de gaita e tamboril. Y-eso non è típico. Tod'o mundo sabe qu'o alalá è para cantare por un solista e que non ten acompañamento algún. (Anónimo 1917a).

O anónimo redactor de *Galicia* baseaba as súas recomendacións na documentada opinión do folclorista Ramón Arana, mais a agrupación musical non gustou nada da crítica e contestou un tanto alporizadamente nun escrito que foi publicado no nº 4 do mesmo boletín. A publicación galeguista decidiu rematar a cuestión reafirmándose na súa opinión e lamentando que non se quixese atender ás recomendacións dos especialistas:

Por hospitalidade acollimos as cuartillas, publicadas no noso derradeiro número, que firmaba 'Un de Toxos'. Despréndese de no que n'elas dícese que tíñamos razón: que non saben por onde andan, que teñen necesidade d'unha dirección intelixente, que non contan con mais folk-loristas ¡qu'os carboeiros da Capela! E qu'o millor que pódese faguere d'ise xeito e non faguer nada. Verbas cuáseque tomadas á letra do dito pol-o firmante. (A Redución 1918).

Comentarios e recriminacións, feitas con maior ou menor delicadeza, podemos achalas en publicacións de todo tipo case desde a aparición dos coros. Vexamos unha das moitas advertencia que, neste caso en Ourense, se lles facía sobre a utilización indiscriminada, e sen xeito, do aturuxo:

Todos habremos observado que cuando los coros están cantando una obra de efecto, y en el mismo momento de mas culminancia [sic] del pasaje, sale una voz, gruesa forzada, lanzando al espacio un remoquete —que no dudo que para el que lo lanza sea una gracia y hasta para el mismo director que le “da la entrada”-, pero que aun, aquí mismo, en Galicia produce un efecto detestable entre las personas de buen gusto y sentimientos artísticos esa gratuidad del recuerdo de nuestras costumbres por lo intempestiva y chavacana. (Un orfeonista viejo 1921).

Tampouco había demasiada lóxica na proliferación dos coros, porque a maior parte das veces as novas agrupacións eran o resultado de escisións producidas por motivos puramente persoais, alleos por completo á 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. [...] Eisí non se vai a ningunha parte; ou, ende mal, vaise camiño do ridículo e do derradeiro descreto. (Anónimo 1917b).

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 facendo tanto a respecto da música como do teatro, mais ese mesmo éxito obrigaba os intelectuais a

realizaren unha reflexión sobre a necesidade de os orientaren e, se for necesario, de os renovaren. 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 cincuenta 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 sómente podó decír 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 amosarlalá ô mundo pra faguer universal e mais da humanidade a nosa Galicia. (Castelao 1986: 54).

En novembro dese mesmo ano, un deses coros ucranianos realizou unha xira por Galiza polo que o seu espectáculo puido ser valorado polos responsábeis das agrupacións galegas. En Ferrol, Xaime Quintanilla deixaba constancia escrita, na súa sección "Divagaciones" de *El Correo Gallego*, de que probabelmente fose ese o camiño que debían seguir os coros galegos:

Y he aquí la enseñanza que obtenemos de la audición del Coro Ucraniano: la de que nuestros cantos gallegos podrán hacerse páginas soberanamente bellas. (Quintanilla 1921).

Nesa altura Xaime Quintanilla presidía o coro Toxos e Froles e non dubidou en tentar levar á práctica as súas ideas. Para o facer contaba coa colaboración do director e compositor Gregorio Baudot. Até ese momento o coro estivera constituído por quince homes, incluídos instrumentistas, aos que se engadiran cinco voces femininas a finais de 1920. Este grupo estaba dirixido polo gaiteiro fundador, Manuel Lorenzo, e cantaba única e exclusivamente temas recollidos directamente do pobo. O secretario de Toxos e Froles, Lois Amor Soto, nas Actas da entidade, describía a reestruturación que estaban tentando realizar Quintanilla e Baudot coas seguintes palabras:

Proponen la formación de un Coro que sin dejar de llevar el título de 'Toxos e Froles', pueda dedicarse a ejecutar grandes obras gallegas, y, sirviendo de

base el actual, ampliarlo en mas numerosos elementos. [...] Debe subsistir la Sección de Cantos con gaita integrada por los coristas actuales, y que de ser baja alguno, se agregue a ella uno de los nuevos. (Amor 1921: 225).

Parece que o que pretendía o mestre Baudot era contar cun número suficiente de voces que lle permitise interpretar pezas de autor, de música culta, aínda que tivese toda a base popular que se quixer. Para iso estableceu un período de probas para todos aqueles e aquelas que quixesen ingresar no Coro e redactou un regulamento que foi aprobado en Xunta Xeral o 19 de outubro de 1922. A nova estrutura do coro foi moi celebrada no xornal vigués *Galicia*:

Actualmente el coro se compone de diez niños, diez niñas, veinte señoritas y setenta y dos hombres. Este numeroso y admirable conjunto de voces, distribuído en ocho cuerdas, entre las que destaca una notabilísima soprano, ejecutará poemas sinfónicos de motivos enxebres. (Anónimo 1922).

De menos de vinte coristas, pasaran a ser máis de cen. Porén, o entusiasmo non era compartido por todos, xa que, a partir dese momento, os Libros de Actas de Toxos e Froles rexistran unha serie de tensións e incidentes, tanto dos coristas como dos directivos, con Gregorio Baudot, que culminarían coa marcha deste e do propio Xaime Quintanilla. O fracaso deste proxecto podería ser interpretado como resistencia por parte dos coristas máis vellos ás innovacións que lles restaban protagonismo, mais probabelmente respondese á vella polémica de se os coros debían limitarse, ou non, a interpretar a música que recollían do pobo. Polémica que se ía manter viva até a sublevación fascista de 1936.

Avisos contra a tendencia a se transformar en orfeóns aparecían con regularidade na prensa. Desde as páxinas de *La Voz de Galicia*, advertíase diso ao coro coruñés Cántigas da Terra:

Las canciones populares que dejó oír, levantaron tempestades de aplausos. En este género, de sincera reconstitución folklórica, de pureza en las melodías e interpretación fiel de los acentos del pueblo, es sin duda 'Cántigas da Terra' uno de los mejores coros regionales. Y malo será que se lo desnaturalice convirtiéndolo poco a poco en un orfeón. Como tal orfeón sería, hoy por hoy, medianejo y vulgar, lo que dentro de su carácter típico, sencillo y sin rebuscamientos resulta excelente. Decimos esto a propósito de dos obras que a cuatro voces – con alardes de boca cerrada –, pedal y pianísimos orfeónicos–

cantó luego la simpática agrupación con varia fortuna. El maestro Sr. Farto, que salió a dirigir el final, completó la sensación de que se trataba de una masa coral, y eso ya no nos gustó tanto, por lo mismo que tenemos al coro por algo muy popular y muy enxebre. (Anónimo 1919).

Poderíamos multiplicar as citas deste teor, mais imos rematar exemplificando a cuestión cunha voz que se manifesta desde dentro dun coro, a de C. López Otero, membro do lucense Cántigas da Mariña, que se suma aos partidarios de que só debían interpretar a música popular tal cal a recollían:

Os coros galegos [...] endexamais deben convertirse en orfeós, nen admitir no seu repertorio outras obras que ás dos temas populares dreitamente escolleitos i-armonizados o mais sinxelamente posibre, pra non dañar a sua inxenuidá i-a sua frescura. (López 1924).

A esta polémica xa vella, engadiuse, a partir de 1923, o feito de que a ditadura do Xeneral Primo de Rivera (1923-1930) transformara os Coros Populares na única manifestación pública permitida 'do galego', polo que para os intelectuais nacionalistas se fixo máis urxente que nunca esixírenlles 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 comezaba a cansar o público. As directivas intentaban evitar este cansazo con métodos tan peregrinos como a modificación dos traxes tradicionais ou a incorporación de parellas de nenos no corpo de danza, de tal forma que a fins de 1924, despois dun ano de Ditadura, a degradación dalgúns coros era absolutamente evidente. Federico Zamora denunciaba esta situación recompilando certas choqueiradas habituais neles: o gusto por se transformaren en números de revista, por levaren obras en español no repertorio, pola explotación de nenos en ridículos números de canto e baile, e por levaren ao absurdo a competitividade caendo no grotesco por mor da orixinalidade (brincos goiescos de pasta branca, rizos de andaluza, panos de percal na roupa...):

Non se pode negar -é isto está dito milleiros de veces- que os Coros fixeron nos seus comezos unha fonda labor galeguista...

Hoxe temos en Galicia unhas vinte Coros que non deixarán labor galeguizante algunha, e para que chegue a coñecemento d'aquelas xentes certas cousas que fixeron algúns d'eles vou referir algúns casos concretos que falan ben ás craras da labor que fan.

Comezaron os Coros co-a monomanía de ser dar a coñecer en Madrid, [...] e ao ir aló a maioría d'eles non fixeron outra labor mais outa que o pôrnos en ridículo con cada representación que daban e houbo algún Coro que no seu afán de facer mais que os outros chegou a argallar no cativo estanque do Retiro -nada menos que unhas Caneiros- e para facer a festa mais enxebre chegaron a ir bebendo un mal viño en tiestos de prantas, porque eran de barro e non había cuncas; os comentarios folgan.

Outros Coros no desexo de cantar pezas mais ou menos orfeónicas non dubidaron en perdel-o tempo en ensaiar obras en castelán...

Outro Coro para lle dar sen dúbida mais amenidade ao espectáculo faille cantar a un rapaciño de unhas 10 anos unha especie de jotás baturras, que lle sentan que da xenio oubilas.

E xa non falemos da presentación; hai Coros nos que as rapazas saen con panos de percal estampados na cabeza de còres que nunca foron usados na nosa terra, outros nos que tamén as rapazas locen unhas magníficas pendientes goiescos de pasta branca e aínda non vin á unha rapaza que non saía co-as patillas... moi rizadiñas por certo.

Dos homes que direi eu, cuáseque todos gardan unha informidade [sic] da que lles pode ter envexa o ejército alemán...

¿Costará tanto facer un Coro Galego en vez de moitos coros que se convertiron en número de Varietés?" (Zamora 1924).

Federico Zamora probabelmente tivese toda a razón, mais había unha realidade que non se podía obviar: o éxito dos coros entre o público popular. En palabras de Xosé Lesta Meis:

Eu non sei si o haber moitos non será a morte de todos. Poida que si. Pero o caso é que cada vez que un se presenta a xente vai a velo como a cousa millor. Onte no Teatro Rosalía Castro donde cantou 'Saudade' non cabía a xente.

Despois de vendidas total-as butacas puxeronse sillas por donde se poido, e aínda quedaron moitos sin se poder sentar. Eu tuven que sacar unha silla das da miña fila, porque estaban tan xuntas que non había modo de se poder sentar sin que os [sic] esmagasemos a outros. E iso que se venderon a tres pesetas. Fai ben tempo que non vin o teatro tan cheo de xente.

Cos coros dáse unha cousa moi notable e consoladora pra nós. Vai a xente a eles como a unha gran romaxe. A fatos. Pero é a xente do que chamamos pobo. A xente das aldeas. Veñen pais, fillos, mozos e vellos. Veñen aeito. Creo que o día que canta un coro hai moitas casas que quedan baldeiras. Isto proba que ó pobo gústalle os coros e que os coros recollen as cousas que o pobo leva na i-alma. [...]

O renacemento da nosa terra deberálle moito os coros. Como eles sigan así, cada día ha de ser mais o amor as nosas cousas. Deixemos a un lado a preparación musical. Fan o que poden e poden moito. (Lesta Meis 1924).

O problema da función dos coros, do seu papel dentro da cultura galega e, sobre todo, da dexeneración para a que alancaban eran cuestións que preocupaban tanto aos homes de teatro como aos músicos. Ademais, as ansias de protagonismo, e quizais tamén a desidia e o oportunismo dos directivos, levaran os Coros galegos a unha situación inadmisíbel para o nacionalismo, porque tanto participaban nunha homenaxe a Manuel Curros como nos actos de propaganda política máis españolista. Evidentemente, a represión e o control político da Ditadura non foran alleos a este cambio de rumbo. Era urxente, por tanto, que mudasen tanto no sentido ideolóxico como no artístico, e así, desde as páxinas de *A Nosa Terra*, aconsellaban:

Faise necesario evolucionar n'un senso mais moderno e mais artístico. Os festivais tal como os celebra 'Cántigas' fanse grandemente pesados e monótonos. Ao noso xeito de ver debe darlles mais teatralidade, ourentandoos n'un senso mais culto. Ese modo de presentarse todos en roda e cantar un alalá despois de outro estaría moi ben para o comezo da autuación dos coros pero agora xa hai que lles dar outra modalidade... (Anónimo 1925a).

A respecto da renovación dramática, Antón Vilar Ponte, nun artigo de decembro de 1923 titulado "El teatro que necesitamos", 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 entusiasmo 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 muetren en sus programas como complementaria de su labor "folklorica". 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 1923).

O nacionalismo, xa que logo, non podía manterse impasíbel perante o aceleramento do proceso dexenerativo en que entraran os coros coa Ditadura, proceso 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. Este era o caso, entre outros, do coruñés Cántigas da Terra, cuxo presidente, Eladio Rodríguez González, se incorporara á Hermandad Gallega creada por Primo de Rivera para contrarrestar a influencia das Irmandades da Fala. As consecuencias disto non tardaron en se facer evidentes: na actuación de decembro de 1923, Cántigas da Terra suprimiu do programa o Himno Galego, que era de obriga como cerramento dos festivais:

Como o coro non cantou o Hino, como o facia sempre nos seus festivás, unha grande parte do púbrico pediullo, sen conquistar ver satisfeitos os seus desexos. (Anónimo 1924a).

Ao pouco tempo, o mesmo coro protagonizou outro episodio que resulta moi ilustrativo acerca do ambiente de temor en que se realizaban os actos galeguistas, como se a xente non soubese a que se ater a respecto do que ía ser permitido ou sancionado. Produciuse co gallo da homenaxe aos mortos ilustres que anualmente se celebraba na Coruña:

E así conmemorouse este ano este acto xeneroso e patriótico, que algún ano voltarase a celebrar con toda a solemnidade que debe ter e que tivo outras veces [líña censurada]

Houbo unha nota cómica e ridícula que deu o coro 'Cántigas da Terra'. Ao se enterar pol-a prensa local de que iba ser a Irmandade quen organizaba o acto, anticipouse a celebralo pol-a súa conta, cando os outros anos o fixera xuntamente co'as demais entidades, indo ao cemeterio o domingo anterior e anunciando que non levaría o estandarte nin habería cantos. ¡Eso chámase ser prudentes e comedidos!

Como despois organizou o Circo o acto do 16, tiveron que voltar porque senón quedaban mal co Circo. Así que este ano Cantares de la Tierra, fixo o homenaxe por partida dobre. ¡Hainos patriotas! (Anónimo 1924b).

Cántigas da Terra fora creado por homes da propia Irmandade da Coruña, así que estas renuncias tiñan que doer moito aos redactores d'*A Nosa Terra*. De todos os xeitos, probabelmente non fose o coro coruñés o único en protagonizar episodios deste teor.

Nun intento de reconducilos por vieiros máis axeitados, non só en cuestións dramáticas, senón dunha forma global, que atinxía todas as súas actividades, o musicólogo Xesús Bal Gay publicou, en 1924, o pequeno volume titulado *Hacia el ballet gallego*. Nas "Palabras Iniciales" con que abre o libro, o autor aclara:

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 1924a: 16).

Despois de realizar un percorrido polos motivos líricos galegos (ambiente, costumes, paisaxe, música, bailes...) indica as causas que motivaron a aparición dos Coros e os obxectivos para que foran creados:

La dehiscencia de ese fruto succulento que es nuestro arte popular, latido del ser ya vivo y necesitado de exterior, se cumplió con la formación de los organismos, hoy tan en auge, llamados Coros Gallegos, que vinieron al mundo, como todo instrumento a servicio del arte popular, para fijar dicho arte y difundirlo en necesaria medida. Pero también para proporcionarle una veste universal y artística. (Bal y Gay 1924a: 38).

A partir de aquí, Xesus Bal analiza como, devagariño, estes coros foran desvirtuando o seu papel por mor de que a proliferación antinatural do número destas agrupacións, unido á falta de coñecementos musicais dos seus compoñentes, os levara a unha competencia absurda. Nesta competencia pretendían interpretar obras orfeónicas que, compostas para unha masa coral integrada por oitenta ou cen voces, resultaban ridículas interpretadas por vinte ou vinte e cinco; tamén recollían moitas cancións supostamente populares sen se preocuparen de comprobar e depurar a súa procedencia, confundindo – asegura Bal – *grosería con virginidad*. A estas *desgracias*, engadíase o hieratismo e a uniformidade na presentación: entraban no escenario como se fosen de romaría,

mais inmediatamente formaban o círculo propio das masa corais e, coa maior rixidez, cantaban tanto un alalá como unha regueifa.

As críticas de Bal acentúanse cando comenta os elementos plásticos. Con criterios de coreógrafo, o músico afirma que resultan absurdas as montaxes de decorados e a vestimenta tradicional, se o que se vai facer é cantar en roda; ou que se interprete baixo a mesma intensa iluminación unha alborada, unha ruada ou un canto de sega. Tamén comenta, por exemplo, o mal efecto que produce o aturuxo lanzado a destempo e cando non procede, e mais a uniformidade do vestiario. Por último, como modelos que deberían seguir os coros, Bal propón os Teatros de Arte e os grupos de ballet:

Teatros de Arte y ballets: arquetipos que para el futuro Coro serán la vena caudalosa de una vida ancha y profunda si, además, se halla conscientemente saturado del espíritu gallego. (Bal y Gay 1924a: 89).

E para aclarar que tipo de espectáculo, na súa opinión, sería o máis adecuado para alcanzar a total realización deses proxectos, especifica:

El modo de espectáculo por ahora más accesible y que nos puede hacer llegar al ballet, pasado el tiempo, es el de cierta especie de cuadros o escenas cortas a base de música y plástica que nos han ofrecido los teatros de arte de que antes hablé. El argumento para tales escenas puede nacer facilmente de la misma letra de nuestras canciones populares -y hasta de su música. (Bal y Gay 1924a: 91).

Tanto as propostas de Xesús Bal como as de Antón Vilar Ponte van obter unha resposta moi dispar dentro dos coros: uns levarán a escena 'estampas costumistas' e outros optarán por combinaren o teatro e a música na vella fórmula da zarzuela. Pouco sabemos a respecto das denominadas 'estampas', que iniciaron a súa andaina polos escenarios galegos na presentación do coro Saudade, da Coruña, en decembro de 1924, co 'cadro de costumes' titulado *A Espadela*, con libreto de Leandro Carré e música de Mauricio Farto. A combinación de baile e canto, a variedade de traxes e os decorados de Camilo Diaz Baliño conseguiron espertar a admiración da crítica que considerou achado o novo camiño que deberían seguir os coros (Anónimo 1925b).

A partir deste momento, os críticos e comentaristas de prensa comezaron a louvar esa nova forma de se presentaren algúns coros e a relacionar as 'estampas' coas propostas de Xesús Bal. O músico lucense rexeitou tal parentesco: "He visto con relativa sorpresa, que se quiere hacer del coro coruñés 'Saudade' el manantial ideológico de mi libro" (Bal y Gay 1924b). Esta queixa non debeu ser atendida por ninguén, pois cando o coro vigués Queixumes dos Pinos, estreou a zarzuela *Unha noite no muiño*, a prensa volveu relacionar estoutra obra de Leandro Carré Alvarellos co libro *Hacia el ballet gallego*. Entón o musicólogo estalou en ira e remitiu ao xornal vigués *El Pueblo Gallego*, unha carta ao director, Ramón Fernández Mato, que reproducimos na súa totalidade porque recolle, non só a indignación do mozo, senón tamén a pequena historia do seu desencontro cos coros populares:

Mi querido y admirado amigo: en el número de este periódico, que usted tan dignamente dirige, correspondiente al día 23 del actual, se reproduce, con motivo del estreno de una zarzuela gallega un artículo que a propósito de mi libro *Hacia el ballet gallego* se publicó en *A Nosa Terra*, hace ya unos cuantos meses, artículo tan injusto — por lo que en él había de encomiástico para mi — como lleno de inexactitudes.

En mi "Auto-marginal", publicada en *El Pueblo Gallego* el 24 de julio, aclaré — creí que terminantemente — ciertas cosas que se querían enturbiar. Por ello pudiera holgar estas aclaraciones de hoy; pero puede suceder que muchos que hayan leído el número del 23 no hayan visto siquiera mis anteriores rectificaciones.

No hace mucho decía yo que el tópico era nuestra mayor rémora. Pero me olvidé de otra poderosísima: la monopolización de las ideas. Un estimable escritor lo ha dicho en esas mismas columnas: cuando en Galicia surge una idea, antes de tratar de conocer su contenido se mira de quien viene. En mi caso, como cuando publiqué *Hacia el ballet gallego* no tenía yo enemigos en esta tierra, mi idea no ha sido rechazada. Pero ocurrió otra suerte peor. Se la pretende ver del brazo, y muchas veces a retaguardia, de ciertos monopolizadores del galleguismo. Y quiero que conste, de una vez para siempre, que no admito confusionismos de ese linaje. No puedo consentir, por honradez intelectual y por congruencia lógica, que se quieran hacer coincidir mis ideas con las de aquellos contra quienes va, en varios momentos, mi libro. Yo no he hablado de zarzuelas, ni de coros con orquesta, que es lo

que ahora hacen ciertas entidades quizá más nefastas que las primitivas. A los señores que sostengan la coincidencia de mi ensayo con las actuaciones de esos coros, no podré menos que extenderle certificado de analfabetos, a no ser que reconozcan la miopía de su egotismo. Si cuando mi libro veía la luz hubieran surgido ideas análogas yo lo hubiera reconocido jubilosamente, pues mi trabajo no se encamina, como el de muchos, a erigirme un pedestal, sino a labrárselo, muy humilde y amorosamente, a Galicia, por algo – ya no se creará paradoja ¿verdad? – no pertenezco a ningún rebaño galleguista. Por todo lo dicho aquí, se comprenderá mi natural repugnancia a verme confundido con determinadas tendencias y a que esa confusión se manifieste, no sé si tendenciosamente, con motivo del estreno de una zarzuela gallega. (Bal y Gay 1925)

O caso é que o coro Queixumes dos Pinos presentaba a peza de Leandro Carré como “zarzuela”, a pesar de que o autor prefería chamarlle “estampa ou cadro de costumes”. Evidentemente, ao identificaren as propostas de Bal coa vella fórmula da zarzuela, os críticos demostraban ou ben que non leran o libro ou ben que a súa cultura dramática e musical era absolutamente escasa. De todos os xeitos, no propio título da obra de Bal estaba o xerme da confusión, aínda que na carta o musicólogo rexeitara a posibilidade dun ballet galego:

Tal como están las cosas, no me extrañaría ya ver anunciado un ballet gallego. ¡Es tan de los artistas gallegos la falta de respeto, para el arte mismo! Contra zarzuelas y ballets, yo pedí espectáculos a base de canto popular, de danza, -lo mas pura posible- de escenografía un pòco esquemática, en fin, todo dado con la máxima sencillez y la mínima literatura. Pero, por lo visto, además de contar con grandes dramaturgos, tenemos músicos capaces de escribir una partitura de orquesta. Esto si que ya es el colmo o de la desaprensión o de la estupidez de esos intelectuales nuestros. (Bal y Gay 1925).

As alusións directas de Xesús Bal a Leandro Carré non podían quedar sen resposta e, efectivamente, o escritor coruñés contestou inmediatamente lembrando que as súas “estampas” eran anteriores á publicación do libro do lucense:

Asombroume a carta publicada no número 599 de *El Pueblo Gallego* e firmada por Jesus Bal. Asombroume porque non vexo que houbera ofensa

algunha para ele [...] nin vexo por qué ha de vir o Sr. Bal combatiendo tan sañuda e inxustamente ó autor da obra, que son eu. [...]

É necesario recomendar estudo, atención, arte, a cantos pretenden presentar calquera das manifestacións artísticas galegas no escenario d’un teatro. Inda que o Sr. Bal non o seipa, teño predicado eu moito tamén encol d’esto (véxase a miña conferencia “A moderna orientación do teatro galego”, Abril 1923, e “Algo sobre arte dramático” *A Nosa Terra*, Febreiro e Agosto de 1922); mais non pretendo quitarlle a ele a gloria de ser o primeiro que escribiu un libríño tratando estas cuestións. Pra min eso é secundario, o primordial é que se fagan as cousas como deben de se facer, e por eso eu, aindo atopando ben e util o libro de Bal, en vez de me adicar a escribir ensayos como o seu, puxen todo o meu interés en facer algo prático no senso que eu, xa d’antigo, entendía que debía de se facer. E o meu ensaio, que non foi palabrado senón acción, levouse ao Teatro Rosalia, da Cruña, en 10 de Nadal de 1924, como agora se estrenará outro semellante en Vigo.

Houbo xornaes que, tendenciosamente, mirando de quien venían las obras, cando apareceu o libro de Bal, e sen ter en conta que as miñas “escenas”, musicadas pol-o mestre Farto, foran trazadas, ensaiadas e postas en escena denantes que o tal libríño aparecera nas librerías (nas da Cruña aínda hoxe se non atopan), dixeron que *A Alborada*, *A Espadela* e *Unha palillada en Camariñas* eran o primeiro froito do ensaio de Bal. E mais eu non dixen ren. [...]

Non fun nin son enemigo do Sr. Bal pois non teño motivos para elo. O Sr. Bal debe ser moi novo aínda pois xa teme aos enemigos que lle estorban a sua gloria, e inda que non hai motivos para que os tema, inventaos ¡Vaia por Deus!

E perdóneme Sr. Bal que dende a miña insignificancia de homildísimo literato galego me atreva a enfrontarme coa sua Grandeza... (Carré 1926).

Perante esta resposta de Leandro Carré Alvarellos, a carraxe de Bal Gay aumentou e, coa falta de delicadeza propia da mocidade, entrou na aldraxe acusando ao vello rexionalista de ser o literato que máis emporcara o teatro galego:

En mi ensayo y en artículos sueltos se puede ver en qué bajo concepto tengo el teatro gallego. Hay dentro de él algunos casos consoladores, pero

contadísimos. Para la reforma de los Coros -si, señor: yo siempre hablé de ellos- pensé en hombres casi inéditos -al menos en el teatro- que pudiesen traer ¡por fin! una noble visión de nuestra tierra. Cómo voy admitir, entonces, la coincidencia de la labor de 'Saudade' y de 'Queixumes dos Pinos' con mi pensamiento, cuando precisamente el autor que les suministra materia escénica es uno de los que más empequeñecieron y ensuciaron nuestra posible dramática? (Bal 1926).

Xoán M. Carreira (2003) interpreta esta polémica, sobre todo o último dos artigos citados, como parte dun conflito entre Bal Gal e as Irmandades, ou entre Bal e Mauricio Farto, conflito que imaxina iniciado a raíz da publicación de *Hacia el ballet gallego*:

Pero simultaneamente a sus pretensiones utópicas, *Hacia el ballet gallego* es un fuerte varapalo a los espectáculos promocionados por las Irmandades da Fala. De ahí que la polémica sobre el libro se extendiera hasta la primavera de 1926 en diversas publicaciones gallegas, principalmente *A Nosa Terra*, *El Faro de Vigo* y *El Pueblo Gallego*. Mauricio Farto, uno de los padres de los coros gallegos y director de las agrupaciones 'Saudade' y 'Queixumes dos Pinos', ambas de A Coruña, fue uno de los principales blancos de los dardos envenenados de Bal y Gay, especialmente concentrados en el artículo "En torno al ballet gallego" publicado en *El Pueblo Gallego* el 15 de enero de 1926, en el cual dedica a Ramón Fernández Mato, libretista de Farto, el siguiente comentario: "¡Hace falta ser... dramaturgo gallego!". (Carreira 2003: 181).

Neste texto, Xoán Carreira parece acreditar en que Ramón Fernández Mato, director do xornal *El Pueblo Gallego*, a quen Bal dirixe a súa carta, era o libretista de Mauricio Farto, mais isto non é exacto: o libretista foi Leandro Carré. E tamén revela certa confusión entre o coro vigués Queixumes dos Pinos, que estreou a zarzuela causante da polémica, e o coro coruñés do mesmo nome, que por esa altura xa non existía porque fora transformado en Saudade¹. O libro de Bal Gal *Hacia el ballet gallego* fora moi ben acollido nas páxinas de *A Nosa Terra*, o voceiro das

1 En xuño de 1924, o coro Queixumes dos Pinos, da Coruña, celebrou unha asemblea en que renovou os cargos directivos e cambiou o nome da entidade polo de Saudade. Probablemente neste proceso influíu a ruptura producida entre a Irmandade da Fala local e o coro Cántigas da Terra. (Tato Fontaíña 1996: 213).

Irmandades da Fala, e recibíronno con tanta ledicia que lle atribuían a inspiración de calquera cambio positivo nos coros; desta atribución indiscriminada procede a indignación de Bal Gay. Mais non se debe esquecer que as Irmandades non tiñan un modelo único de coro popular, pois nelas confluían homes con estéticas tan opostas como a de Vicente Risco e a de Leandro Carré.

O conflito de Xesús Bal con Leandro Carré e Mauricio Farto hai que o encadrar no marco das polémicas que nesa altura están a desenvolver os integrantes da xeración das Vanguardas coas xeracións anteriores, cos homes das Irmandades e cos do Grupo Nós. En concreto, neses mesmos días, estaba desenvolvéndose outra polémica sobre o teatro que iniciara Evaristo Correa Calderón e que continuou Rafael Dieste nas mesmas páxinas do xornal vigués *El Pueblo Gallego* (Tato Fontaíña 1997: 166-176). De todos os xeitos, o carraxento enfado do Xesús Bal foi transitorio e non impediu que, cando recolleu con Eduardo Torner as pezas que acabarían constituíndo o *Cancionero gallego*, utilizase os arquivos dos coros populares, aos que expresou o seu agradecemento, anos máis tarde, no prólogo da publicación (Torner/Bal y Gal 1973).

A medida que a Ditadura se acercaba ao seu final, 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, como vimos antes, 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.

A perda de público fixo reaccionar algúns coros, e o ferrolán Toxos e Froles solicitou a axuda de Antón Vilar 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 remedo 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 1935).

Este intento foi *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 de mesmo xénero que existían no repertorio galego. Mais o coruñés trabucábase, o que pretendía Villar Ponte era que os coros representasen *folk-dramas*, pezas de que levaba falando xa anos e a que chegara despois de coñecer o teatro irlandés:

Los asuntos temáticos para nuestro teatro considero lógicos 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. [...] Por el camino del fol-drama – a la manera del que se cultiva en Irlanda- creemos, pues, que debe irse para llegar a algo serio. (Villar Ponte 1927).

Por esta razón Antón Villar Ponte e Plácido R. Castro, tradutores de Yeats ao galego, dedicaron o volume *Dous Folk-dramas: Catuxa de Houlihan. O país da saudade* aos Coros Populares. No Prólogo, Antón Vilar Ponte recoñecía que, nesa altura, nin sequera as propostas do Conservatorio Nacional de Arte Galega² valían xa, e recoñecía que quizais non fosen os textos seleccionados os máis atractivos nin os mellores da dramaturxia irlandesa, mais consideraba –igual

2 Pode verse un resumo das diversas propostas de renovación que para o teatro se estiveron a probar desde 1919 a 1936 en Tato Fontaíña (2007).

que Plácido R. Castro— que eran os máis representativos e os máis acaídos como modelos para os dramaturgos galegos. Serviran para liberar o teatro irlandés das mesmas servidumes de que era necesario liberar o teatro galego.

Que, a pesar de todas estas polémicas e indicacións, os coros populares non conseguisen realizar a tan arelada renovación estética hai que o atribuír ás circunstancias sociopolíticas, isto é, á actuación da ditadura do Xeneral Primo de Rivera (1923-1930), que potenciou o elemento folclórico no seu sentido máis populacheiro, do que se serviu para mostrar a diferenza dentro da ‘unidade’ de España. E cando, durante a II República, os propios coros solicitaron axuda para se renovar e actualizar, o fracaso foi provocado pola sublevación fascista de 1936.

Referencias bibliográficas

- AMOR SOTO, L. (1921): *Libro de Actas I* (Ferrol: Arquivo do Real Coro Toxos e Froles).
- ANÓNIMO (1913): “De Ribadavia. O coro ‘¡Viva o Ribeiro!’”, *La Voz de Galicia* (28-07-13).
- ANÓNIMO (1917a): “Os Coros Galegos”, *Galicia. Boletín rexionalista* (13-12-17), 1.
- ANÓNIMO (1917b): “Teñamos xeito e bó tento. Os coros galegos” *A Nosa Terra*, nº 31, 20 de setembro.
- ANÓNIMO (1919): “Cántigas da Terra. Una fiesta galega”, *La Voz de Galicia* (13.03.19).
- ANÓNIMO (1922): “Música gallega. El coro ‘Toxos e Froles’ de Ferrol”, *Galicia* (25-10-22).
- ANÓNIMO (1924a): “Festas galegas. Cántigas da Terra”, *A Nosa Terra* (01-01-24), 196.
- ANÓNIMO (1924b): “O homenaxe a os mortos ilustres”, *A Nosa Terra* (01-04-24), 199.

- ANONIMO (1925a): "Festas Galegas", *A Nosa Terra* (01-01-25).
- ANONIMO (1925b): "Saudade", *A Nosa Terra* (01-01-25).
- A REDAUCIÓN (1918): "A Un de Toxos", *Galicia. Boletín rexionalista* (13-01-18), 5.
- BAL Y GAL, Xesús (1924a): *Hacia el ballet gallego* (Lugo: Ed. Ronsel).
- BAL Y GAL, Jesús (1924b): "Marginales. Auto-marginal", *El Pueblo Gallego* (04-07-24).
- BAL, Xesús (1925): "En torno al ballet gallego. Una carta aclaratoria de Jesús Bal", *El Pueblo Gallego* (31-12-25).
- BAL, Xesús (1926): "En torno al ballet gallego. Lector:", *El Pueblo Gallego* (15-01-26).
- CALLE, José Luis (1993): *Aires d'a Terra. La poesía musical de Galicia* (Pontevedra: Gráficas Duher).
- CARRÉ, Leandro (1926): "En torno del ballet gallego. Mais aclaraciós", *El Pueblo Gallego* (06-01-26).
- CARRÉ, Leandro (1936): "Una zarzuela gallega", *El Pueblo Gallego* (01-01-36).
- CARREIRA, Xoán M. (2003): "El extraño caso de Dr. Bal y de Mr. Gay", en *Xornadas sobre Bal y Gay. Actas das xornadas realizadas pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Lugo os días 9 e 10 de maio de 2003*: 177-187 (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia).
- CASTELAO (1986): *Diario. Viaxe a Francia, Bélxica e Alemaña 1921*, Edición facsimilar do orixinal no Museo de Pontevedra (Pontevedra: Deputación Provincial).
- CORREO CALDERÓN, Evaristo (1925): "A Cultura Popular", *El Pueblo Gallego* (08-11-25).
- LESTA MEIS, José (1924): "Aquí pra entre nós. Saudade", *El Pueblo Gallego* (18-12-24).
- LOPEZ OTERO, C. (1924): "Os Coros Galegos", *A Nosa Terra* (01-10-24).

- QUINTANILLA, J. (1921): "El Concierto de anoche", *El Correo Gallego* (19-11-21).
- TATO FONTAÍÑA, Laura (1996): *O teatro galego e os coros populares (1915-1931)*, Tese de doutoramento defendida na Universidade da Coruña en novembro de 1996.
- TATO FONTAÍÑA, Laura (1997): *Teatro galego (1915-1931)* (Compostela, Laiovento).
- TATO FONTAÍÑA, Laura (2007): "A literatura dramática galega. Primeira xeira. Diáspora e exilio" en M. Vieites (coord.): *Literatura dramática. Unha introdución histórica*: 561-586 (Vigo: Galaxia).
- TORNES, E. M. / Bal y Gay, Jesús (1973): *Cancionero Gallego. Tomo II: textos literarios y notas al tomo I* (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza).
- UN ORFEONISTA VIEJO (1921): "Los coros gallegos. Atendamos a la estética", *La Región* (01-09-21).
- VILLAR PONTE, A. (1923): "El Teatro que necesitamos", *Galicia* (18-12-23).
- VILLAR PONTE, A. (1927): "Sobre las orientaciones de nuestro teatro", *El Pueblo Gallego* (12-03-27).
- VILLAR PONTE, A. (1935): "Ante los requerimientos de un coro popular", *El Pueblo Gallego* (07-06-35).
- YEATS (1935): *Dous Folk-dramas: Catuxa de Houlihan. O país da saudade*. Tradución de Antón Villar Ponte e Plácido Castro (Compostela: Editorial Nós).
- ZAMORA, Federico (1924): "Os Coros Galegos", *A Nosa Terra* (01-12-24), 206.