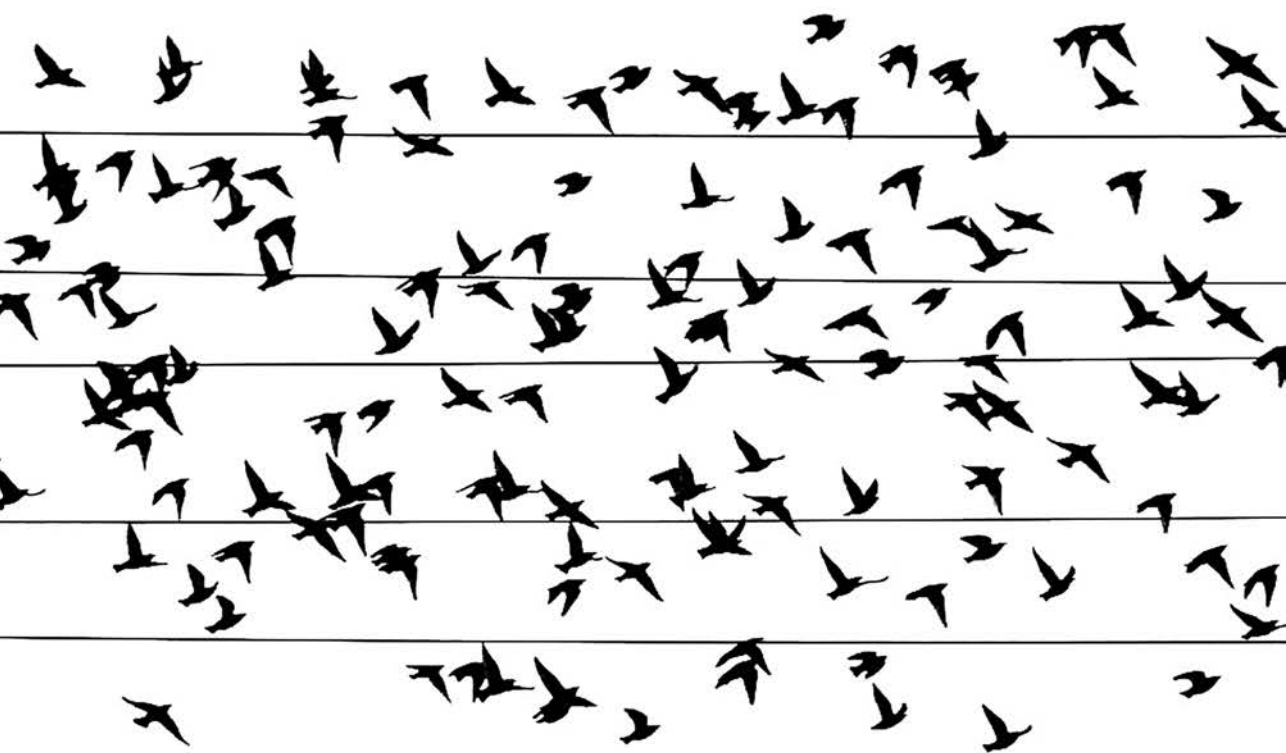


A MÚSICA REPRESALIADA

Unha foliada de memoria



Deputación de Pontevedra

Presidenta
Carmela Silva Rego

Deputada de Patrimonio documental e bibliográfico
María Ortega Iñarrea

A MÚSICA REPRESALIADA

Unha foliada de memoria

© Da edición: Deputación de Pontevedra
Servizo de Patrimonio documental e bibliográfico
Dirección: Ana Vicente Rivas

© Dos textos: Manuel Igrexas, Manuel Pazos Gómez, Xerardo F. Santomé,
Xavier Moreda García, Giovanna Moreda García, Alberte Pérez,
Javier Jurado Luque, Xosé Álvarez Castro, José Luís do Pico Orjais,
Ramom Pinheiro Almuinha, Moncho de Orçam, Luís Bará Torres,
Xosé Ramón Paz Antón, David Ferreiro Carballo, Javier Ares Espiño,
María del Carmen Lorenzo Vizcaíno, Samuel Diz, Aurora Marco,
Carme Vidal, Xavier Groba, Isabel Rei Samartim, Xulio Pardo de Neyra,
Xurxo Souto, Rosalía Castro Pérez e Montse Fajardo Pérez.

Fotografía de portada: José Luiz Oubiña
Deseño e maquetación: Dito & Feito Comunicación
Impresión: Ediciones MIC

ISBN: 978-84-8457-538-2
Depósito Legal: PO 234-2023



ÍNDICE

Memoria a coro	7
María Ortega Iñarrea	
Limiar.....	11
Xesús Froiz, promotor dos Dezas de Moneixas	16
Manuel Igrexas	
Manuel del Río Mandayo, un exemplo da barbarie fascista en Ordes....	22
Manuel Pazos Gómez	
O señor Constante era unha figura respectada, un home de ben	30
Xerardo F. Santomé Xavier Moreda Giovanna Moreda	
José Gómez Avelaira e os Gaiteiros de Xinzo da Costa.....	42
Alberte Pérez	
Urbano R. Moledo e a zarzuela galega	46
Javier Jurado Luque	
Asasinato de Raimundo Rodríguez Neira.....	56
Xosé Álvarez Castro	
Alexandre Bóveda e a Sociedad Coral Polifónica da Ponte Vedra. Historia dum silêncio	64
José Luís do Pico Orjais Ramom Pinheiro Almuinha	
Morte, silêncios e exílio interior em Cântigas da Terra. Apontamentos sobre a repressão franquista em torno do coro	78
Moncho do Orçam	
Higino Cambeses Carrera. Ler nas entrelinhas	100
José Luís do Pico Orjais	
Notas para unha alborada. A represión da música nesta banda da ría de Vigo.....	112
Luís Bará Torres	
Amador Rodríguez Solla, zapateiro e gaitero. O famoso «Tarzán» da fuga do penal de San Cristóbal.....	120
Xosé Ramón Paz Antón	

«Peza separada» Luis R. Brage Villar: música na prisión provincial de Ourense	130
David Ferreiro Carballo	
Carlos López García-Picos: a ruta do exilio Betanzos-Bos Aires.....	142
Javier Ares Espiño	
Jesús Dopico e Manuel Quiroga: a cara e a cruz do violín galego	154
M.^a del Carmen Lorenzo Vizcaíno	
A actividade musical de Sofía Novoa nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial	166
Samuel Diz	
María Valverde: dos grandes teatros europeos ao exilio uruguaio	178
Aurora Marco	
O exilio da violinista	200
Carme Vidal	
Jacinta Landa Vaz: a jardineira leal.....	212
José Luís do Pico Orjais	
Eduardo Martínez Torner e Jesús Bal y Gay: dous republicanos exiliados e o seu malogrado cancionero musical galego.....	222
Xavier Groba González	
Maria Otero e Evangelino Taboada. Uma história para a lembrança	232
Isabel Rei Samartim	
Freire Penelas ou o elo silenciado da tradición: e o pavor, fillo da preguiza e da represión	250
Xulio Pardo de Neyra	
Os silencios de Pucho Boedo.....	260
Xurxo Souto	
A canción galega en boca de mulleres galegas: desde os seus inicios no franquismo ata a Transición democrática.....	268
Rosalía Castro Pérez	
Epílogo: Escala de memoria.....	283
Montse Fajardo	
Tracks	299

■ Memoria a coro

Todo é culpa de Pucho. Foi nas segundas xornadas contra a impunidade cando Xurxo Souto nos puxo o vídeo da última actuación do Vello na TVG. E alí estaba, no ecuador dos anos oitenta, a voz dos Tamara quebrada pola emoción e os anos cantándolle, puño en alto, ao pai asasinado polo fascismo:

O probe do vello, cos anos cangado,
Ergueuse da pedra i o pau recadou;
Virou para os ceos, o puño pechado
E cara aos touzales rosmando marchou.
Canta sapo, canta!
Ti e eu somos dous,
E o sapo que o oía, repuxo: cro, cro!

A estampa imitaba a foto daquel irmán, tamén represaliado, que participara na manifestación obreira dun primeiro de maio republicano. E foi tan emocionante velo, que desde o departamento de Memoria Histórica pedímoslle a Xurxo Souto que repetise a charla por toda a provincia, en centros culturais e institutos, para que ningún perdesse a imaxe de Pucho, puño en alto, facendo memoria das vítimas do franquismo nos albores da televisión galega.

Pucho foi a nosa alborada. Logo Xurxo fixo un pasarrúas e acabamos de foliada. O valedor do *crooner* teimou en Cangas que era preciso homenaxear a toda esa xente gaiteira, bailadora ou relacionada de calquera xeito coa música que fora represaliada polo franquismo e, como tiña razón, non se nos ocorreu mellor forma de facelo que cunha festa. Foi así como marchamos a Moneixas para rachar con muiñeiras e xotas o silencio de décadas. Pero non tiñamos bastante. Xa naquela inesquecible xornada de xullo de 2022 na parroquia lalinense pensamos que non tiña sentido render homenaxe a Xesús Froiz, a Constante Moreda, a Cándida e Pastora Cordal, a José Gómez Avelaira, a Manuel del Río Mandayo ou a Pilar Naviera sen contar quen eran e cales foran as súas ideas e as súas loitas, esas que silenciara o franquismo a golpe de asasinato, cárcere e vexación; e por iso repartimos entre as persoas asistentes unha sinxela revista que é o xermolo do libro que agora tes nas túas mans. Porque naquel repertorio faltaban moitas estrofas: a de Jacinta Landa, a de María Valverde, a da Polifónica de Alexandre... e tantas e tantas outras que agora quixemos cantar a coro. E aínda que nunca un álbum de recompilación pode abranguer todos os *hits*, cremos que esta publicación si recolle boa parte da historia da música galega represaliada. Non coñecemos un traballo similar e por iso quixemos, desta volta, ir máis alá da provincia para intentar dar unha visión de país, coa esperanza de que as partituras inconclusas, os fíos dos que seguir tirando que atoparedes na súa lectura, sirvan de caxato co que percorrer futuros camiños de memoria.

En *A música represaliada* quixemos ademais, e coma sempre, non ficar só co drama do asasinato de Raimundo, o cárcere de Brage ou o exilio de Sofía Novoa, senón falar da resistencia que habitaba os cánticos do *Upo Mendi*, da memoria teimuda de Jacinta Landa Vaz ou da conta que deron da herdanza galegas como María Manuela. Porque, como se incide unha vez e outra nestas páxinas, o legado da música represaliada ficará para sempre con nós e seguirá a arrolarnos

no acubillo da pertenza, igual que as cancións de berce que cantaruxaban as avoas.

Non tería sido posible chegar ata aquí sen todas e cada unha das persoas que escribiron artigos baixo a batuta impagable de José Luis do Pico Orjais, e por iso queremos amosarlles o noso máis sincero agradecemento e gabar que fosen quen de converter un réquiem en alborada de gloria.

Entendemos que non tiña sentido a escrita desta particular partitura de memoria sen acompañala de banda sonora, e foi por iso que acompañamos os textos con cancións ás que se pode acceder a través do código QR incluído na publicación. Pero antes de mergullarvos nela quería pedirvos que, se non o coñecedes, visualicedes tamén vós o vídeo de Pucho¹. Estou segura de que sentiredes, coma nós, aquela emoción primeira, porque se nalgo coinciden memoria e música é na súa capacidade de tocar ese resorte íntimo que nos empurra a mover o mundo... Que así sexa, e que o futuro nos pille cantando!

María Ortega Iñarrea
Deputada de Memoria Histórica

¹ www.youtube.com/watch?v=UDIGPI7iqZE&ab_channel=xxxmariomcgxxx

■ Limiar

«**M**emoria histórica» é unha expresión que remite ao pasado, á elaboración dun relato de feitos que aconteceron hai anos e que precisan ser contados para que o tempo non os apague. Recordar o acontecido durante o franquismo supón honrar as súas vítimas, de igual maneira que sinalar a quen causou tanto sufrimento. Mais unha etiqueta tan eficaz coma a de «memoria histórica» pode levarnos a cometer o erro de pensar en pretérito, situándonos nun tempo cada vez máis afastado. Porén, sabemos que a represión franquista continúa vixente na actualidade, expresada nas decenas de miles de fosas aínda sen exhumar ou na necesidade que algunhas familias tiveron de promover unha querela internacional desde a Arxentina. A solidariedade coas vítimas lévanos a reafirmarnos no axioma de que as feridas non se pecharán en canto non se abran todas as fosas.

A memoria histórica ten o seu contrario na *damnatio memoriae*, un bulldózer terriblemente eficaz e unha práctica acostumada de ditaduras coma a de Franco. Destruír a disidencia e o seu legado para construír un novo relato. Cando as vítimas son científicos ou científicas, intelectuais, artistas... o acto criminal elimina ademais un rico caudal de ideas e creación, que condena a ese país que din defender á parálise.

Este libro pon o foco sobre un colectivo formado por homes e mulleres unidos polo seu amor á música, fora esta a súa profesión ou un simple divertimento; desde o ámbito da música folclórica, popular ou académica.

Enfrontármonos a un proxecto coma este obríganos a buscar resposta a algunhas preguntas elementais. Unha delas debería estar centrada en se a súa relación coa música influíu na represión deste colectivo. É incuestionable como, na maior parte dos casos, o detonante foi a militancia política, mais non debemos ignorar o feito de que a relevancia social asociada á práctica musical puidese resultar decisiva. Para algunhas das persoas protagonistas do noso libro, como Raimundo Rodríguez Neira, a brutalidade exercida sobre el só se explica polos cargos que na altura ocupaba, entre outros, o de subdirector da banda de Pontevedra. Na historia de Raimundo, músico era a vítima, músico o asasino e músico, igualmente, quen denunciou por escrito o asasinato.

A represión ten, en moitos casos, un marcado carácter exemplificativo. Atacar a alguén que ocupa unha posición moi respectada como, por exemplo, os mestres e as mestras, resulta un aviso eficaz para toda a comunidade. A morte do doutor Caamaño Cimadevila pode ter máis que ver coa cobiza doutros médicos competidores que co feito de ser masón ou de esquerdas. Aínda así, o asasinato dunha persoa de tanto éxito profesional e tan querida pola veciñanza permítelles aos represores lanzar un aviso demoledor: ninguén está a salvo de nós.

Na Galiza do rural, quen toca a gaita ou quen dirixe a banda son persoas singulares dentro dunha sociedade moi homoxénea, onde a maioría da poboación se dedica aos seus labores no campo ou no mar. As bandas de música son agrupacións autoxestionadas, organizadas arredor dunha academia, conservatorios populares dos cales saíron compositores do talle de Reveriano Soutullo ou Rogelio Groba.

Nas academias xuntábase alumnado que viña de casas aldeás de labranza, con habitantes da vila con oficios liberais coma os de xas-

traría, zapataría ou barbaría. Eran lugares perfectos para o intercambio de opinións, para o debate, para organizarse como colectivo. As sociedades de docentes de música que proliferan por todo o territorio galego (Ferrol, Vigo, A Coruña, Pontedeume, Pontevedra...) loitarán nos anos da Segunda República por regular os salarios do sector, ficando nalgunhas, como na cidade de Pontevedra, fóra delas profesionais de ideoloxía de dereitas.

Ana María Alvajar, Sofía Novoa ou María Valverde, como mulleres músicas, sofren a destrución do mundo que axudaron a construír, no que con moito esforzo foran acadando unha presenza pública, até entón impensable. A elas, ante o papel que o franquismo vai destinar á muller española, só lles resta abandonar a escena, adaptarse para sobrevivir ou viaxar cara a un exilio que supón, na práctica, comezar de novo.

A longa noite de pedra franquista esténdese, resulta obvio, a todo o período que vai desde 1936 até 1978, con políticas represoras sobre o feito diferencial do pobo galego, vasco e catalán; coa lexitimación dunha violencia machista de Estado; cunha educación nacionalcatólica que lastrou, xa en democracia, a xeración da Transición, vítima dun franquismo sociolóxico que perdurou no subconsciente colectivo.

En xullo de 1924, despois de que Avelino Cachafeiro gañara o concurso de gaita das festas do Apóstolo en Compostela, tivo un recibimento triunfal en Soutelo de Montes. Ao entrar na súa casa, o pai e a nai abrazárono con orgullo, na certeza de que estaban ante a consagración como Gaiteiro Maior do seu fillo. Na comitiva que acompañou naquel día a Avelino figuraba o seu amigo Castelao. A entrada do artista e político rianxeiro na casa do gaiteiro de Soutelo foi coma un acto de reafirmación ideolóxica do proxecto galeguista. Castelao díxolle de forma simbólica a Avelino: aquí estou ao teu servizo, ao servizo da cultura galega que ti representas, a que emana do pobo e nos define, musicalmente, como tal.

Coa chegada do franquismo, a música tradicional e tamén o resto das músicas puxéronse ao servizo do réxime, que as controlou, manipulou e utilizou para crear a ilusión dunha estética nacional do Estado novo por eles imaxinado.

Afortunadamente, incluso na escuridade máis absoluta, foron aparecendo luciñas que pouco a pouco iluminaron aquel desolador panorama. Nada que simbolice mellor a resistencia cultural dos galegos e galegas artistas que o pasodobre *Mondoñedo*, escrito por Higinio Cambeses en 1937 no cárcere de Monforte. Esta obra, dedicada ao oficial de prisións, leva no seu interior a melodía luminosa dun canto revolucionario republicano. Cambeses disparou contra o seu carcereiro, cunha arma cargada de poesía.

É por iso que non só poñemos o foco sobre a xente da música para recuperar a memoria dunhas biografías que relatan feitos terribles. Valoramos, sobre todo, o legado que estas persoas nos deixaron no exercicio do seu oficio, porque cada composición recuperada é unha luz acendida na escuridade franquista. Iso sabíao ben Cambeses, e tamén Jacinta Landa Vaz cando gravou o seu repertorio de cancións folclóricas no exilio para regalárllelo ás súas fillas. Sabíao ben María Elena Taboada cando media ducia de décadas despois de que o golpe de Estado esnaquizase a vida da súa familia, contemplou, emocionada, unha partitura que fora do arquivo musical do seu pai.

Dicía Atahualpa Yupanqui que o cantor non elabora, o cantor é un mensaxeiro de voces que lle chegan. Cando canta deixa de ser un, para converterse en multitude. Ese legado sonoro que foi construído con talento, mais tamén con dignidade e resistencia, forma parte da memoria histórica dun pobo, o galego, para quen a cultura –e sinaladamente a cultura musical– foi o formigón con que se alicerzou a nosa nacionalidade. Para os músicos e músicas protagonistas desta publicación, a nosa homenaxe e agradecemento.

Xesús Froiz, promotor dos Dezas de Moneixas

Manuel Igrexas
Profesor e investigador

Xesús Froiz.
Arquivo do
autor



«A laboura que perante dez anos veñen desenvolvendo Os Dezas en pro do rexurdimento da Terra nai, asoballada e escarnecida, nas xeiras que en teatros e festas de vilas e aldeas leva a cabo este grupo, verdadeira encarnación do sentir galego, cuxa rexa bandeira foi sempre o agarimo dos queridos irmáns (...)».

A sí se expresaba Xesús Froiz nun artigo de *A Nosa Terra* aparecido en setembro de 1935 e dirixido aos Grupos Galeguistas e á Federación de Mocidades Galeguistas. Presentáballes aos irmáns a proposta de facer unha homenaxe ao grupo de gaitas Os Dezas de Moneixas (Lalín) nunha festa que incluía a ofrenda dunha bandeira galega ao grupo. Suxería que fosen Castelao e Víctor Casas, moi admirados polos gaiteiros, os que fixesen a entrega. Xesús Froiz Gómez, o autor da proposta, levaba anos como promotor e animador dos Dezas, practicamente dende os seus inicios, logo do seu casamento con Asunción Portas en 1925 en Moneixas. Na parroquia naceron as súas fillas Olga e Asunción e o seu fillo Fernando.

Os Dezas tiveran os seus inicios uns anos antes da man do párroco de Moneixas, Andrés Cajide Varela, que tomara posesión en 1918 e dende ese momento convertérase en dinamizador da parroquia: foi o promotor e unha das persoas fundadoras do Sindicato Agrícola Católico de Catasós-Moneixas en 1920. Vogal da Unión Patriótica de Primo de Rivera, revitalizou a Adoración Nocturna e tamén foi coñecido polo seu integrismo católico, ao perseguir desde o púlpito o periódico agrarista e laico *Verdad y Justicia*.

O grupo de gaitas formouse a principios dos anos vinte, cando Cajide trouxo un mestre gaiteiro do Carballiño para ensinalos, seguindo o exemplo do veciño da parroquia da Xesta, Juan González, máis coñecido como Xan da Xesta, mestre gaiteiro de gran sona en toda a comarca. Iniciaron as súas actuacións en 1927 e en poucos meses adquiriron renome en todo o país. Participaron en festas e romarías por toda Galicia, e tamén amenizaron algunha proxección no Cinema Deza de Lalín. Esta primeira etapa dos de Moneixas remata en 1930 coa marcha a Cuba de José Benito González, o líder do grupo.

Xesús Froiz, nacido en Lalín un 25 de agosto de 1903, era fillo do xastre Gerardo Froiz, que tiña o seu establecemento na praza da Constitución, e de Aurea Gómez. Estudou no Seminario de Lugo, coma moitos rapaces sen recursos nesta época, pero abandonou o seminario por enfrontamentos coas autoridades eclesiásticas.

Volveu á súa vila e empezou a escribir artigos para a prensa nos periódicos vinculados ao movemento agrarista. Hai colaboracións súas en *La Zarpa*, o xornal ourensán dirixido por Basilio Álvarez, pero sobre todo no periódico local *Verdad y Justicia*, «Órgano de las Sociedades Agrarias del partido de Lalín», o quincenal fundado polos retornados cubanos Máximo López Carral, orixinario de Moneixas, e Xesús Iglesias Surribas. Nel aparecen os seus artigos asinados co pseudónimo *O cantor do bosque*. A colaboración con *Verdad y Justicia* custoulle as críticas de Antón Alonso Ríos desde Arxentina e tamén a excomunión do bispo de Lugo que prohibiu a «lectura e re-

tención» do periódico en toda a diocese, polo que Froiz foi coñecido como «arrenegado». Os seus poemas tamén se poden ler na revista da emigración cubana *Eco de Galicia*, onde apareceron composicións de forte contido social como «Galicia chora».

En 1928 fíxose cargo da correspondencia de *Faro de Vigo* en Lalín, co que colaborou ata finais de 1929, e desde onde divulgou as actuacións de Os Dezas, impulsou e promoveu a Laxeiro como pintor e realizou campañas a prol da consecución dun instituto de ensino medio para Lalín.

Colaborou coa agrupación republicana liderada por Manuel Ferreiro nas súas primeiras campañas en 1930. Coa proclamación da República foi nomeado garda municipal, posto en que permaneceu ata agosto de 1934, cando a nova corporación dominada polo Partido Radical cesou a todos os municipais nomeados por Ferreiro. Seguiu traballando na prensa local, foi o director da primeira etapa do periódico *La Nueva España*, impulsado por Celso Carrón, e despois formou parte da redacción de *Razón*, que dirixía o vello amigo retornado de Cuba, Xesús Iglesias Surribas. En *Razón* apareceron artigos e tamén algúns poemas, asinados esta vez co pseudónimo *Recaredo*.

Cando en setembro de 1934 se constituíu o Grupo Galeguista de Lalín, Froiz ingresou no Partido con vellos compañeiros como Celso Carrón, Xesús Iglesias Surribas, Laxeiro, Xesús Golmar... Ao ano seguinte atopamos as súas colaboracións en *A Nosa Terra*, con poemas e artigos.

Os Dezas, que retomaran o contacto co público a finais de 1933, volveron con algúns cambios da man de Xesús Froiz: participaron en homenaxes, actos cívicos e políticos (homenaxe a Loriga, homenaxe a Jesús María Santaló, despedida do SEG en Lalín...), pero sobre todo acompañando os mitins do Partido Galeguista, ao que se afiliaron todos os compoñentes do grupo en febreiro de 1935. Tamén formaron un cadro de declamación co que representaban obras galegas. Toda esta actividade dos gaiteiros foi difundida e apoiada polos ga-

leguistas lalinenses Manuel González e Fernando Goyanes, co seu artigo «Ánimo Dezas».

Os de Moneixas actuaron na reposición da corporación republicana de Lalín a finais de febreiro de 1936, logo da vitoria da Fronte Popular nas eleccións. A última actuación da que temos novas foi nas festas do Corpus de Melide no mes de xuño.

Ao producirse o golpe de Estado do 18 de xullo a de Froiz foi unha das primeiras detencións, pois o 4 de agosto encarcéranos na prisión de Lalín. Torturado, permaneceu no cárcere ata a madrugada do 9 de outubro, cando un grupo de falanxistas e gardas civís o sacaron da cadea xunto ao mestre de Vilagarcía de vacacións na comarca, Manuel Guillán Abalo. Coa desculpa dun traslado á prisión de Pontevedra, metéronos nunha camioneta. Da prisión de Silleda sacaron a Ramón Muíños Lorenzo, o presidente de Unión Obrera de Ponte. Ao pasar A Estrada, no quilómetro 23 da estrada Chapa-Carril, mandáronos baixar do vehículo e asasináronos aplicando a tristemente célebre «lei de fugas», xunto a Severino García Teijeiro, Juan Bacariza Sánchez e Domingo González Boullosa, que trouxeron de Pontevedra. Os cadáveres foron trasladados ao cemiterio estradense onde os soterraron, pero como en moitos casos de paseados, non consta en ningún rexistro a súa defunción.

Así remataba a proposta de Froiz para os nosos gaiteiros:

irmáns! ¡Ultreia! Adiante pol-"Os Dezas". Que cando nas súas xeirás sintan sobre si o doce agarimo da NOSA BANDEIRA noten tamén as bafaradas do quente alento de todos os galegos barudos e dese xeito sigan cada vegada con paso máis seguro, se cabe, estendendo pola Patria a nosa música, o noso canto e os nosos costumes.
¡Ei Terra!

Webgrafía

– Igrexas, Manuel: «Historias de Deza».

Dispoñible en: <https://historiasdedeza.wordpress.com>

Manuel del Río Mandayo, un exemplo da barbarie fascista en Ordes

Manuel Pazos Gómez
Investigador

O rexime ditatorial imposto nos días posteriores ao golpe de xullo de 1936 valeuse das máis variadas formas de represión. En diferentes publicacións referidas á comarca de Ordes, recóllense os nomes das vítimas mortais (fusiladas e paseadas) e listaxes de persoas encadeadas, desterradas, exiliadas ou que sufriron calquera medida represiva.

Nos días posteriores ao fatídico 18 de xullo, as cunetas das estradas que conducen á vila de Ordes aparecen ensanguentadas polos corpos dos homes asasinados. A primeira acta de defunción dunha vítima rexístrase o 14 de agosto; trátase de Rafael Andrés Castro López, residente e casado na Coruña. Cinco días despois aparece o cadáver de Francisco Mouriño Otero, tamén habitante da mesma cidade. Francisco era camareiro do café Méndez Núñez da localidade herculina.

A finais de agosto de 1936, o betanceiro Felipe Veiga Gómez, de 25 anos de idade, apareceu nas proximidades de Ordes co cranio «esnaquizado producido por disparo de arma de fogo» e un mes máis tarde un home sen identificar asasinado por «proxectís de arma de fogo» ao pé da estrada xeral que comunica A Coruña con Compostela.

Seguindo con esta sangría levada a cabo polas autoridades golpistas, no mes de outubro de 1936 atopáronse dous homes de Betanzos paseados na parroquia ordense de Parada. Trátase de Francisco Barreiro Permuy e de Germán López Pérez, persoas comprometidas con partidos e sindicatos da Fronte Popular. Un mes despois aparecería outro corpo sen vida, que nunca sería identificado, nunha gabia da estrada xeral.

Neste contexto de violencia, os fascistas de Ordes decidiron seguir os pasos dos seus camaradas ocupados en matar e abandonar as vítimas arredor da vila. Foi entón cando se conxuntaron as forzas militares e civís máis cruentas para pasear a Manuel del Río Mandayo a primeiros de outubro de 1936 ao pé do cemiterio de Boisaca (Santiago de Compostela).

Manuel del Río Mandayo, nado na parroquia orosá dos Ánxeles nos últimos días de novembro de 1908, experto carpinteiro, ebanista e gaiteiro afeccionado, tomou parte, moi discretamente, do Comité da Fronte Popular de Ordes que se formou para defender a República. Manuel pertenceu ás Xuventudes Socialistas e posteriormente ao PSOE, sendo o primeiro responsábel local da UXT (coi-damos que non é preciso clarificar nin mencionar as diferenzas do PSOE da Segunda República e o seu papel exercido no réxime do 78 e na actualidade).

Ningún tipo de violencia protagonizou Manuel eses días de resistencia, nin tan sequera foi detido cando os militares e falanxistas tomaron Ordes, mais o seu compromiso ideolóxico e cultural non pasou desapercibido para os militares, os membros da Falanxe e os matóns (con nomes e apelidos reproducidos en varias publicacións) que ían nacendo na vila de Ordes.

A primeiros do mes de outubro, Manuel del Río Mandayo, gaiteiro, festeiro, activista polas liberdades republicanas,



Manuel del
Río Mandayo.
Arquivo
Familia del
Río Regos

gran lector (na súa biblioteca gardaba obras de Voltaire, Ortega y Gasset ou Pondal), bo amigo, bo pai e bo marido, foi acompañado dende a súa casa por un matón falanxista ao cuartel de Ordes debido a que o garda civil José Pérez Pérez «quería facerlle algunhas preguntas». No cuartel sufriu interrogatorio e tortura a mans deste garda de triste recordo na vila. Manuel quedou no cárcere de Ordes para, ao día seguinte, nun dos poucos coches que existían na vila, o de Domingo Vieites, ser trasladado ao cuartel da Falanxe en Compostela; o resto do día Manuel permaneceu nas dependencias da Falanxe.

Mentres estaba detido, a súa muller Pilar Naveira Golán, con catro criaturas pequenas ao seu cargo, fixo o posíbel e o imposíbel para salvar a Manuel dunha morte anunciada. Arturo Pérez Loureiro, tenente coronel do exército golpista e alcalde provisorio de Ordes, desatendeu as súas peticións de clemencia. E sen máis explicacións nin comunicación ao xulgado, nin outro tipo de garantía xurídica para poder defenderse, Manuel foi asasinado polos falanxistas e matóns de Ordes na noite dese mesmo día. A estas alturas nin a súa familia sabe exactamente da súa sepultura, porque o muro do cemiterio era un paredón cheo de furados a rentes da foxa común onde soterraban a quen paseaban sen ningún tipo de remordementos.

Incomprensiblemente, por torpeza e descoordinación das autoridades militares, Manuel del Río Mandayo, unha vez que o asasinaron, foi posto en «busca e captura» para ser procesado por rebelión contra a patria. Paralelamente a este despropósito, unha vintena de ordenses que formaron parte da resistencia á sublevación (todos compañeiros e veciños de Manuel) estaban presos na cadea de Compostela, paradoxalmente procesados por «rebelión» (causa 230/36) co resultado de varias condenas a prisión e once fusilados en Boisaca en febreiro de 1937.

Porén, como deixou escrito Manuel Astray Rivas, os militares, falanxistas e matóns ordenses aínda non estaban contentos con todo isto, así que unha das súas diversións patrióticas era escoller familia-



Manuel
del Río
Mandayo e
descoñecida.
Arquivo
Familia del
Río Regos

res das vítimas mortais, de persoas encadeadas ou de simples simpatizantes da República para impoñerlles, entre burlas e brazo en alto, a obriga de desfilan polas rúas máis céntricas da vila e pola Alameda de Ordes, e ter que berrar de vez en cando o ¡Viva Franco! co seu inseparábel ¡Arriba España! Imitando militares e paramilitares, as persoas que desfilaban eran obrigadas a levar o pelo curto; denigraban, maioritariamente, as mulleres e algún home, rapándolles o pelo para que quedasen ben marcadas como escarnecemento ante a sociedade. O «delito» destas persoas humilladas era ser familiares de represaliadas ou seguir mantendo os ideais republicanos ante a nova ideoloxía patriótica franquista. Nesa condición de escollidas figuraban a nai e a irmá de Manuel del Río Mandayo e outras persoas da vila.

Dolores Mandayo Montero, nai, orixinaria de Oroso e casada con Ramón del Río Vázquez, que permaneceu agochado un tempo despois do golpe por medo ás aldraxes, foi miserabelmente rapada polos matóns e falanxistas. Tamén raparon a Maruja del Río Mandayo, irmá de Manuel que casaría con Antonio Castro del Río, home que, para máis inri, estaba vinculado á dereita máis rancia de Ordes. A Dolores Mandayo Montero chegoulle ao corpo e á alma que lle rapasen a súa longa cabeleira que soltaba en rebeldía republicana os días, meses e anos antes do cruel 1936. Dolores recolleu cada pelo desprendido violentamente da súa pel para xuntalos nunha única trenza que gardaría no caixón da mesa de noite durante moitos anos (aínda que nalgunha publicación figura que tamén foi rapada Pilar Naveira Golán, muller de Manuel, non contamos con suficientes datos contrastados para así aseguralo).

As dúas mulleres citadas non foron as únicas persoas rapadas en Ordes. José Faya Fernández e José Castro Castro tamén cargaron con esa ofensa. Outra muller perseguida, Pilar del Río Pampín, librouse de ser pelada debido á mediación do falanxista Rafael Mariño Vilela. Quizais este dereitista caeu na conta de que Pilar xa non se recuperaría de tantos tormentos, pois dous dos seus irmáns (o líder

socialista Manuel del Río Pampín e o galeguista José del Río Pampín) foran procesados, condenados e fusilados en Boisaca.

Leandro del Río Regos, neto e conservador dos recordos da súa familia, lembra que a súa avoa Pilar Naveira Golán salvou, metidas nunha caixiña, as fotos do seu home Manuel para deixarlhas á descendencia, en particular a Leandro, o seu fillo máis pequeno a fin de que coñecese o rostro de seu pai. O fillo, Leandro del Río Naveira (de ideais socialistas e republicanos), antes de falecer escribiu as súas memorias onde relata o acontecido e cita as vítimas e os verdugos sen miramentos.



De esquerda a dereita, Antonia Naveira Golán, Manuel del Río Mandayo, Pilar Naveira e Manuel del Río Iglesias, ano 1933. Arquivo Familia del Río Regos

Estas son as heroicidades aplaudidas polos fascistas actuais, porque non é novo o que está a suceder coa extrema dereita, sexa española, estadounidense ou brasileira. Sabemos como rematou o goberno da Segunda República e estes argumentos repítense oito décadas

despois: se non gobernan os ultras asaltan as institucións, os poderes públicos... mentres que os políticos escolleitos democraticamente son cualificados de ocupas ou ilegais. En 1936 resolvérono cun golpe de Estado cruento; nesta época de incerteza soluciónase coa normalización política da extrema dereita en todo tipo de foros e parlamentos.

Como desagravio, en Ordes haberá que facer foliada con música de gaitas e tamén de banda para lles render honra a dous represaliados que tiñan a música e o compromiso como forma de estar no mundo: Manuel del Río Mandayo (gaiteiro) e Higinio Cambeses Carrera (compositor e director da Banda de Música de Ordes durante un breve período da Segunda República).

O señor Constante era unha figura respectada, un home de ben

Xerardo F. Santomé

Antropólogo, activista cultural galego

Xavier Moreda García

Neto de Constante Moreda

Giovanna Moreda García

Neta de Constante Moreda

Constante Moreda Vázquez naceu o 29 de xullo de 1891 na rúa Ecuadores de Riomao, en Lavadores, e foi fusilado xunto ao seu pai de 79 anos, o seu irmán José e o seu cuñado, Luis Martínez Román, o 10 de decembro de 1936 no monte do Castro, en Vigo. A primeira vez que se menciona o fusilamento dos catro da familia é no libro *Galicia mártir, episodios del terror blanco en las provincias gallegas* (Quijano Hernán, 1949:32) narrado, polas dificultades obvias, de maneira inexacta.

Constante é fillo de Dolores Vázquez Amil e de Manuel Moreda Outeiral (o primeiro Moreda nacido en Lavadores), neto de José Moreda, natural de Silleda, e de Dolores Outeiral, nacida en Pobra de Deán, que forma parte da actual Pobra do Caramiñal e xorde como entidade propia en 1822, tras a unión de dúas zonas urbanas: a Vila do Caramiñal (pertencente ao Señorío do marqués de Parga) e a Pobra de Deán (pertencente ao señorío do Deán de Santiago). Por tanto, o gaiteiro facía parte da segunda xeración Moreda nacida en Lavadores; era o cuarto irmán dun total de sete: Carmen, Angustia, José, Constante, Eulogio, Alfonso e Josefa; xente emprendedora que logrou dedicarse a distintas áreas e modificou radicalmente o status e a economía familiar.



Airiños
de Cabral,
terceira
formación.
Lavadores,
maio de 1934.
De esquerda a
dereita:
Mariano
Marcuño,
Constante
Moreda,
Ángel Barciela
e Manuel
Conde.
Arquivo
Xerardo F.
Santomé

Continúa sendo necesario esculcar na memoria do xenocidio iniciado na Galiza o 20 de xullo de 1936, para recuperar por deber de memoria, neste caso a un gaitero e *peluquero*. Nas breves notas biográficas publicadas sobre el sempre se di que era barbeiro, mais cando o deteñen e na toma de declaración lle preguntan polas barricadas do Seixo e a súa presenza nelas, Constante responde que «*estaba en la peluquería*». Sabemos que era un home avanzado en todos os sentidos e que pretendía que o seu oficio fose conceptualmente diferente á «barbaría», pois os nomes determinan o seu significado como algo máis moderno, como nas grandes cidades da época. Foi este o inicio do negocio que pouco a pouco iría mellorando no tempo a economía familiar. Por detrás do seu establecemento servíanse carnes, encargas que facía o seu irmán, «marchante de carnes». Por outra parte, Santiago Moreda, fillo maior de Constante que aprendera o oficio co pai,

sempre contaba que moitas veces xa lle servían á clientela a carne, encargada previamente, no mesmo tranvía ao seu paso por Cabral. Tamén contaba que o seu pai xa o tiña asegurado en Santa Lucía desde a mesma fundación desta compañía de seguros no ano 1922, cando fixera 4 anos, e que xa usaba zapatos desde que nacera, cousa inusual na descendencia de familias obreiras desa época.

Constante tiña ese instinto insospeitado para as oportunidades de negocio e estaba obsesionado coa formación cultural e a comodidade de toda a súa familia. Era un home carismático, recordado por moita da veciñanza que o coñecía, como Matilde, de 95 anos, que sempre dicía: «O señor Constante era unha figura respectada, era un home de ben», lembrando unha vez máis que ela sabía quen o delatara e os motivos que provocaran o seu asasinato.

Disque traer sótana non é ser crego, mais defíneo, e o gaitero Moreda era ao pé da letra o que xa definira profeticamente a nosa gran poeta nacional, Rosalía de Castro. De feito, Lenita (Elena, filla de Constante) pensaba que fixera o poema expresamente para o seu pai:

O gaitero
ben lavado
ben vestido
ben peiteado
da gaitiña
acompañado
iá porta está!...
ixa!

A vestimenta, o envoltorio do corpo, o hábito convertido conscientemente en representación do que para el era das cousas máis importantes na súa vida: a música tradicional, cunha maneira de interpretar absolutamente peculiar, como unha especie de músico e disc-jockey que sente esa afinidade con público, oíntes, bailadoras e

bailadores: «facía falar á gaita». Na casa da familia Moreda sempre se fala e se presume do ben que vestía, dicíase que era cliente do mesmo xastre que Eugenio Arbones, o famoso doutor que fora deputado e membro da Asociación de Amigos de la Unión Soviética. Igual que José, irmán do noso protagonista, contratista e membro relevante do partido comunista en Lavadores, agora parte de Vigo, que conseguira non ir ao servizo militar pagando 1.500 pesetas da época, para non deixar de ser o sustento da familia.

É un feito constatado que cada artista, sexa do ámbito musical ou de calquera outro, debe pasar por moitas penurias non sempre económicas, por infernos ou purgatorios. Para obter o recoñecemento cómpre pasar pola peneira mitolóxica e popular, asociarse a algún mestre ou a algunha escola, a algún estilo que posibilite que se lle escoite e perciba como tal. En fin, que fique con ligazón a unha determinada época. Constante Moreda existe ou existiu como un mito que perdurou na memoria e na oralidade de moitas persoas que o coñeceron e doutras que escoitaran falar del. Até hai poucos anos continuaban na memoria de Cabral, especialmente, e de todo Lavadores, as súas «fazañas»: «o coro en Cabral cantaba mentres el cortaba o cabelo á clientela e cando alguén desafinaba, sen velo el xa sabía quen fora».

Chegou ao mundo sete anos antes da guerra de Cuba (1898) e un ano antes do nacemento da besta Francisco Franco. Non sabemos moito do seu servizo militar—que calculamos entre o 1912 e o 1915, posto que daquela íase obrigatoriamente aos 21 anos— pero coincide cronoloxicamente coa solicitude e incorporación de Franco a Marrocos, e o inicio do «Franco africanista». Por iso, segundo sempre se lembrou na familia, cando en setembro de 1936 Constante estivera preso no cárcere do Príncipe, agora MARCO (Museo de Arte Contemporánea de Vigo), enviaron unha carta implorando clemencia coa crenza absolutamente inxenua de que como fixera a mili—non sabemos se na súa totalidade— en Marrocos con Franco, este tería misericordia con el

e coa súa familia. Non sabemos se a carta chegaría, pero xamais, con certeza, tivo resposta nin clemencia. Existen moitas anécdotas de respostas do xenocida plasmadas nalgunhas das súas biografías. Como naquela primeira entrevista feita en Tetuán por Jay Allen, o 27 de xullo de 1936: «¿Eso significa que tendrá usted que fusilar a media España? El general Franco sacudió la cabeza y sonriendo dijo: Repito, cueste lo que cueste».

O que tentamos de maneira concisa é encadrar o noso gaitero nunha época de compromiso social e político, onde naquel Lavadores, chamado *a Rusia chiquita*, proliferaban todo tipo de sociedades deportivas e culturais, nunha época apaixonante que quixeron apagar e borrar da verdadeira historia. Durante a ditadura do xeneral Primo de Rivera (de 1923 a 1930), *a Rusia chiquita* comezaba a ser cada vez máis activa. No xornal *El Pueblo Gallego* publícase o programa da celebración en Cabral do primeiro de maio de 1924: «En Cabral organizada por las entidades Sociedad de Agricultores y Juventud Agraria: fiesta campestre... explanada de la feria... A la misma hora el afamado gaitero D. Constante Moreda de Queixume dos pinos, entrará por otro lado de la parroquia...».

A participación en diferentes grupos, o seu compromiso cultural e político, esa mesma vontade de progresar e a pertenza á familia Moreda fixo que Constante e máis protagonistas daquel tempo fosen albo dos falanxistas, dos chamados «*camisas nuevas*», dos adventicios chegados ao fascismo para ser conscientemente verdugos, moitos deles «mortos de fame» para vingarse dos dereitos tomados por quen construíra naquel Cabral e en todo Lavadores un tecido social, cultural e deportivo inédito, auspiciado por comunistas e socialistas, por xente republicana respectuosa e consciente que entendera a importancia de protagonizar a época histórica de maior progreso para o pobo, sen ningún tipo de complexo. E foi ese pobo traballador quen se tornou en protagonista da súa historia.

No eido da gaita galega, malia a súa curta vida, poucas persoas poden presumir da súa pegada histórica. Non só a interpretaba senón que tamén arranxaba punteiros e construía palletas e pallóns de

alta calidade para os demais grupos e solistas, como así o demostran diferentes persoas entrevistadas, entre as que destacamos a Enrique Miloro, caixeiro do barrio de Barreiro, e Martín Piñeiro, dos Pirrallos de San Miguel de Oia.

Ao parecer, os inicios do gaitero de Cabral foron puramente autodidactas e ampliados a través do seu vencello ao movemento asociativo, coa pertenza desde 1919 a La Artística de Vigo. Con posterioridade, a partir de 1920, incorpórase á agrupación Queixumes dos Pinos, onde compartiu ensinamentos con outras destacadas gaitas do mesmo concello como Francisco Sayar, *o Neira*, ou Isaac Marcuño, cos que tamén mantivo rivalidade como demostran as diferentes notas de prensa en que se citan e desafían, e que derivan na saída do propio Moreda da disciplina desta formación en 1927 para integrarse como director da sección de gaitas que acompañarán ao coro Airiños do Mar de Teis, pertencente ao Sindicato de Agricultores de Teis, do entón Concello de Lavadores. Precisamente deste período son as únicas gravacións sonoras en que se pode apreciar a mestría interpretativa do noso protagonista acompañando ao coro dirixido polo insigne compositor José Álvarez Olmos. En total cóntase con nove rexistros discográficos: un co selo *Odeón*, catro con *La Voz de su Amo* e outros catro con *Gramófono*; mais aínda deberíamos contar coa posibilidade, segundo a súa descendencia, doutra gravación realizada en Bos Aires durante a xeira realizada pola Agrupación Lirica Gallega¹ por terras suramericanas no ano 1933.

Xa a partir de 1924, aparece na prensa como «*el laureado y afamado, D. Constante Moreda...*», fama conquistada como solista a base de acadar primeiros premios en diversos concursos de elevada calida-

¹ Colectivo coral conformado *ad hoc* por membros de diferentes agrupacións dos concellos de Vigo (La Artística) e de Lavadores (Queixumes dos pinos e Airiños do Mar de Teis), cuxa selección foi feita polo compositor e gaitero Ángel Teijeiro, dirixido por Santos Rodríguez e coordinado polo escritor Urbano Rodríguez Moledo, quen tamén foi fusilado no monte do Castro na compañía de Constante.

Constante Moreda era gaitero da Agrupación Artística de Vigo. (*Vida Gallega*, 1920)





de interpretativa, como o demostran integrantes dos respectivos xurados como Perfecto Feijoo, Mónico de la Parra ou o maestro Cetina. Se cadra, neste senso, entre os seus maiores éxitos destaca ter sido o único gaitero en gañar ao propio Avelino Cachafeiro en competición oficial. Sempre actuou co nome dos Gaiteiros de Cabral en formación de trío acompañado polo tambor de Enrique Alonso, *Miloro*, e o bombo de Fernando, *o Farrapeiro de Candeán*. En 1929, despois da actuación dos Gaiteiros de Soutelo nas festas de Bouzas, o tamborileiro convence a Constante para formar, un ano máis tarde, Airiños de Cabral: o primeiro cuarteto de dúas gaitas do sur de Pontevedra incorporando a Vicente Clemata, *o Firma*, no bombo e a un novísimo Ma-

Constante Moreda, membro do Sindicato de Agricultores, o sexto pola esquerda da fileira superior

Sobre el reto de gaitas

A D. Francisco Neira y a D. Isaac Marcuño:

Mis queridos discípulos: Cuan sensible me es el verme en la necesidad de emplear frases de reto con quienes tantas he empleado de estímulo, de un estímulo elocuente predictor de la mayor ilusión de mi vida: "¡de hacer artistas!". Considero pertinente contestar con breves razonamientos a la anómala versión que entre vosotros circula, respecto al reciente certamen de gaitas, en el que me ha sido otorgado el primer premio. Si me ha pertenecido o no, no soy yo quien debe decirlo, sino la imparcial crítica. La experiencia de la vida me ha enseñado a hacer caso omiso de incidentes de esta naturaleza... por ende, para mi justificación ante los seres que "saben ver las cosas" sólo he de apuntar aquí una de las más cuerdas opiniones de Ricardo León. Dice así el maestro: "Las cosas son de tres maneras: como se cree que son, como nos creemos que son y como son".

Pues bien, señores míos: Si en verdad os consideráis superiores a vuestro maestro, y queréis discutirme de nuevo el triunfo conseguido, estoy pronto a aceptarlo, en el día, punto y hora que os plazca.—Constante Moreda.

Cabral, a 15 de agosto de 1927.

Resposta de Constante Moreda a través da prensa ao duelo entre os participantes no concurso de gaitas de Vigo de 1927, onde Moreda gañou o primeiro premio. (*El Pueblo Gallego*, 18 de agosto de 1927)

nuel Oliveira, *o Moreno*, para facer o dúo de gaitas. Este último foi substituído por Ángel Barciela, de Candeán, despois de que marchase para cumprir coas obrigas militares.

As aparicións en prensa son innumerables. Que teñamos constancia desde 1920, cando xa o vemos nunha foto na *Oliva* publicada en *Vida Gallega*, e continuamente desde 1924 ata o seu asasinato, sempre con moito respecto e admiración: «*laureados gaiteros del coro Airiños do mar de Teis, cuyas huestes dirige (sic) el maestro Constante Moreda, saldrán [...] en los festejos de la parroquia de Panjón.*» (21 de xuño de 1930). Unha das máis curiosas foi a súa participación como gaitero do coro Airiños do Mar de Teis nunha retransmisión radiofónica europea realizada en directo dentro dun programa de difusión dominical emitido o 15 de xuño de 1931: «*Retransmisión de la fiesta gallega organizada por Unión Radio, con la colaboración de la Asociación de la prensa, que se celebrará en el parque de las cabañas de Vigo.*» Por outra banda, temos constancia da súa colaboración con artigos da súa autoría, pero sempre baixo pseudónimo, en *La Ráfaga*, periódico publicado en Vigo, subtítulo como *Semanario Satírico*, que inicia a súa andaina o 4 de abril de 1914 e finalízase en 1935.

A derradeira aparición pública de Airiños de Cabral, e por tanto do noso protagonista, foi nas festas parroquiais de Santa

Mariña de Lavadores, o 18 de xullo de 1936: o fatídico día do golpe de Estado franquista. Se cadra, o cumprimento deste contrato, xunto ao seu compromiso social e as obrigas familiares e profesionais como «peluquero» e non simplemente «barbero», foron os motivos polos que non puido formar parte da embaixada deportiva e cultural, —na que estaba incluído como codirector do coro Airiños do Mar de Teis—, que viaxou a Barcelona para participar nas Olimpíadas Populares alternativas ás organizadas no Berlín nazi daquela época. Unha magnífica ocasión para liberarse da morte e fuxir cara ao estranxeiro como así fixeron moitas outras persoas participantes.

De todos os xeitos debemos ser conscientes de que non mataron ninguén por tocar a gaita senón máis ben polo seu compromiso e a súa loita a prol da liberdade. Por iso, cando falamos das testemuñas aínda vivas, falamos con memoria, a única relación posíbel cos nosas vítimas. Falamos de asasinatos fascistas, de mártires do xenocidio iniciado en Vigo e en toda Galiza o 20 de xullo de 1936. Falamos máis unha vez cos nosos avós e as nosas avoas, con Constante, asasinado a carón do seu pai, un ancián de 80 anos, co seu irmán José e co seu cuñado Luís Martínez. Antes, o 20 de xullo, caera abatido na Porta do Sol de Vigo o seu sobriño, Lenín Moreda, fillo de José. Os asasinados deixan só a dous irmáns: Alfonso, que morrería tamén no cárcere de Burgos, e Eulógio, que percorreu cinco campos de concentración até chegar a Marrocos. Por outra banda, permítannos lembrar ademais a Doro, o bombeiro dos Gaiteiros de San Xoán do Monte, tamén de Lavadores, que foi asasinado polas hordas franquistas pouco tempo despois do golpe de Estado, e a Alfonso Ulloa, clarinetista e profesor de música no Concello do Rosal, que finou na máis dura das indixencias por defender os seus ideais republicanos e, como din quen o coñeceron, «por ser rebelde aos curas».

Muiñeira de Moreda

Constante Moreda Vázquez (1894-1936)



José Gómez Avelaira e os Gaiteiros de Xinzo da Costa

Alberte Pérez

Augusto Gómez Avelaira (gaita), José Antonio (A Graña, Montederramo), José Gómez Avelaira (caixa), Fernando Gómez Avelaira (gaita).



José Gómez Avelaira aparece posando, coa caixa, diante dos bailadores da danza gremial coa que a Unión de Agricultores deleitou o público das festas patronais das Neves na Maceda da Segunda República.

Era o maior dos tres irmáns que formaban os Gaiteiros de Xinzo da Costa, como reza o fol da gaita de Augusto. José era o líder do grupo, o que organiza e guía o cuarteto formado polos tres irmáns Gómez Avelaira (José, Fernando e Augusto) mais Samuel Gómez Villar (bombo), todos veciños de Xinzo da Costa. Esta formación, a primeira dos Gaiteiros de Xinzo, é a que lle deu sona en toda a con-

torna e fixo que a súa música fose demandada en calquera festa que se gabase de selo.

José ademais de músico era agricultor, nado nunha casa grande da aldea de Xinzo, da que aínda se poden ver os imponentes muros da edificación, outrora esplendorosa. O cabaceiro no linde pecha a aira onde ensaiaban. Grazas a estes ensaios as paisaxes de Xinzo da Costa tiñan unha fantástica banda sonora.

A súa condición de labradores levounos a ser o cuarteto que interpretaba a danza gremial da Unión de Agricultores, que se poñía en escena todos os agostos durante as festas patronais. A asociación tiña sede no barrio das Canteiras.

O día 29 de agosto a Garda Civil de Maceda entra na vivenda dos Gómez Avelaira e leva para o cuartel da vida a todos os varóns maiores de idade. Só quedaron na casa a nai, Asunción, as súas irmás Rita e Elena, e o irmán máis pequeno, Enrique. Dormen no cuartel e ao día seguinte van soltándoos aos poucos. O primeiro en chegar á cas foi o cabeza de familia, Enrique, e despois os irmáns, agás José, que nunca volveu.

Gardou a memoria oral que a José o colleron os falanxistas de Tioira, axudados polos de Pazos de Cousedo, en Sarreaus, e asasinárono en Pazos. O seu corpo apareceu no lugar de Berdelo, Codosedo. Manuela, veciña de Santirso casada en Pazos de Codesedo, é quen recolle o corpo e o vela na súa casa para despois darlle sepultura no cemiterio de Codesedo. A familia tiña boa relación coa Igrexa e en particular cos Padres Paúles do Monte Medio, pero iso non foi dabondo para trocar o trágico final.

José era amigo de Benigno Álvarez González, líder político provincial e veterinario, e da súa compañeira Enriqueta Iglesias Meana. Benigno chegou a ser alcalde de Maceda en 1931 e o 20 de Xullo articula os comités contra o golpe militar en Ourense. A represión en Maceda e a súa contorna foi increíblemente dura, querían que fose exemplar, tanto a represión paralegal como a exercida baixo a forma de consellos de guerra.

Dende a súa desaparición os Gaiteiros de Xinzo da Costa quedan orfos, desnortados.... pero o amor pola música tradicional fai que o cuarteto continúe coa incorporación do irmán máis novo, Enrique Gómez Avelaira. El levará a responsabilidade de substituír o seu irmán. A marcha de Fernando a Bilbao e Enrique a Venezuela obriga a que a formación realice numerosos cambios: Augusto, coa gaita ou o requinto, será o referente musical en Xinzo da Costa durante os anos posteriores, sendo a taberna do Manueletas o lugar onde poder gozar da súa música.

Nos anos 50, o Manueletas fíxose cun magnetófono alemán e foi gravando as actuacións que realizaron na taberna e, despois da desaparición do grupo, os domingos facía bailes coa música «enlata-da» dos Gaiteiros de Xinzo.

Danza das cintas, danza gremial da Unión de Agricultores de Maceda.



As danzas gremiais remataron en Maceda co fin da Segunda República. Chegou o golpe, chegaron os medos. Coa morte de José impuxéronse os silencios dunha longa noite de pedra na que afogaron as músicas e as ansias de loitar. Pero as danzas dos gremios retornarán e da Terra ben seguro rexurdirán as ganas de festexar ao son da gaita.

Urbano R. Moledo e a zarzuela galega

Javier Jurado Luque

Catedrático de Historia da Música.
Conservatorio Superior de Música de Vigo

Urbano
Rodríguez
Moledo.
Arquivo do
autor



Urbano Rodríguez Moledo (Marín, 1902-Vigo, 1936) foi testemuña, dende novo, das revoltas polos dereitos laborais protagonizadas na súa vila tanto polos sindicatos mariñeiros como polos movementos agraristas. Pronto, Moledo decantárase polo socialismo de Pablo Iglesias, que mestura cun pensamento nacionalista influído polas Irmandades da Fala. A finais dos anos vinte, fixa a súa residencia en Vigo, onde entra en contacto coa Agrupación Artística, cuxo cadro de declamación porá en escena varias das súas obras.

Activista cultural no concello de Lavadores, presidente do cadro de declamación Máximo Gorki do Ateneo Deportivo Obreiro de Lavadores e militante da UXT, o dramaturgo foi detido tras o golpe de Estado fascista. Xulgado e condenado a morte, foi fusilado no monte do Castro de Vigo o 10 de decembro de 1936 (Vega, 2007: 9-46).

A zarzuela galega

Ante a posible confusión que pode darse entre termos, os rexistros reservan «*zarzuela galega*» para aquelas con textos en galego, mentres que as de texto en castelán engaden o subtítulo «*de costumbres*

gallegas». Porén, a diferenza non consiste tan só no idioma: a zarzuela galega emprega música, ben tradicional ou ben composta sobre xéneros populares (á que engadir a propia do *género chico*), *attrezzi*, decorados, textos e argumentos representativos de Galicia. O xénero posúe unha serie de connotacións inherentes á súa propia existencia que abranguen un amplo abano de factores históricos, sociais, funcionais, musicais, etnográficos, lingüísticos e culturais de diferente índole, que lle outorgan categoría de xénero propio, afastado da «*zarzuela de costumbres gallegas*», de diversa procedencia e temática, con características máis próximas ás da zarzuela española.

A evolución do xénero da zarzuela galega é paralela á do pensamento galeguista, o que explica as diferentes características das obras que se crearon en distintos períodos. A pesar do seu xurdimento en 1886 con *Non más emigración!*, experimentou un auxe da produción durante a década de 1920, como forma de galeguización da sociedade, segundo os preceptos das Irmandades da Fala.

Así, a zarzuela galega converteuse nun espectáculo interdisciplinario en que participaron artistas e intelectuais de moi diferente índole e orientación, o que contribuíu, en maior medida que outras manifestacións musicais, á construción identitaria do galego, ao tempo que as obras en castelán ofrecían a visión do tópico, non asumido (ou si) como galego pola poboación de Galicia, e si maioritariamente pola do resto do Estado. Como exemplo desta dobre visión cítanse *Miñatos de vran* e *La chula de Pontevedra*, representativas dos anteditos xéneros, ambas estreadas en xaneiro de 1928.

Nas obras estudadas encontramos influencias tanto da zarzuela española como propias: os personaxes posúen carácter popular e as súas particularidades veñen dadas pola acción dramática e non pola música; presentan vestimentas e fala características e responden a tipos cotiáns sobre realidades sociais recoñecibles, afastados do estereotipo habitual presente nas «*zarzuelas de costumbres*». Inclúen mencións á situación social, económica e cultural pola que atravesaba

Galicia nesa altura. Mostran especial coidado pola ambientación escénica: non caen no tópico, senón que reflicten a realidade circundante. Responden a ambientes e situacións correntes na vida da aldea e, moi raramente, da cidade, á que sitúan circunstancialmente e de xeito contrastante co núcleo rural. Os referentes escénicos presentan unha localización real, afastada dos considerados tipicamente «*gallegos*» fóra de Galicia. A escenografía, moi coidada, está a cargo dunha figura con experiencia nas representacións escénicas teatrais ou das «estampas galegas».

O libreto emprega un uso idiomático real e, en ocasións, incorpora refráns e ditos populares. De utilizarse dialectalismos, faise como medio de diferenciación de personaxes mais nunca con intencionalidade pexorativa nin como parte dunha visión típica. Inclúe palabras cultas, mencións de obras literarias galegas (implícita ou explicitamente) e usa un vocabulario acorde co recollido á altura. Adoita estar a cargo de recoñecidos nomes da escrita e recolle referencias á produción das grandes figuras das letras galegas. É destacada a coordinación entre as diferentes persoas que crean, plasmada na coidada acentuación dos textos musicais, na ambientación e nos recursos escénicos empregados. O argumento é similar ao do *género chico* español: un mozo e unha moza que se queren atopan algunha dificultade para culminar o seu amor, aínda que a situación remata felizmente. En maior ou menor medida, preséntase situación de enredo e o acontecido ten carácter de realidade, o que probablemente incidiu no éxito das obras.

No que respecta á música, detéctase a presenza de sonoriades asumibles como galegas no que se refire ao ritmo, melodía, harmonía, xéneros, texturas... Aínda que presentan a orquestración e tratamento habitual da zarzuela española, percíbese a influencia das formas musicais autóctonas. Tras levantarse o pano abre un coro inicial e adoita haber un coro final, cuxa participación é maior que na zarzuela en castelán, posúa ou non temática galega. As esixencias vo-

cais son menores, por estar compostas para xente afeccionada e non para compañías líricas.

En canto ao emprego da música do folclore, aparecen indicacións sobre a aparición e orde das cantigas populares que acompañan a acción, de xeito que combinan elementos musicais e dramáticos. Intercalan xéneros e tipos claramente galegos (alborada, muiñeira, xota...) entre os habituais da zarzuela española (romanzas, dúos, coros...) máis preludios instrumentais. Son correntes as citas de obras populares, mantendo ou non a letra. Presenta festa popular ao xeito tradicional, con bailes e cantos representativos do folclore (Jurado, 2010).

Urbano R. Moledo e a zarzuela galega: *O primeiro amor*

O primeiro amor, con música de Ángel Teijeiro, director da Agrupación Artística de Vigo (*El Pueblo Gallego*, 23 de agosto de 1929: 3), sobre libro de Urbano R. Moledo, foi estreada no teatro García Barbón da cidade olívica o mércores 9 de abril de 1930 (*El Pueblo Gallego*, 9 de abril de 1930: 10), a cargo desa agrupación (Tato Fontaíña, 1966: 266). O éxito foi recollido pola prensa como «clamoroso» (*El Pueblo Gallego*, 11 de abril de 1930: 3). Foi reposta no mesmo auditorio o venres 21 de outubro de 1932 e o 8 de outubro en Marín (*El Pueblo Gallego*, 7 de outubro de 1932: 11), no marco de cadansúas funcións benéficas.

A única fonte atopada, *O primeiro amor*. (*Argumento*), é o caderno que lle facilitaba ao público asistente o seguimento da obra¹. Na súa contraportada aparece unha listaxe das «Obras de Rodríguez Moledo»:

Dolmen, poemas. O vecho pequeno, xoguete cómico extrarrápido, estreado en Marín. Castrapadas, xoguete cómico estreado en Marín. Dosinda, drama de veiramar en tres autos y-en prosa. O amor da Princesiña, zarzola

¹ Por xentileza de Rexina R. Vega.



Cartel anunciador da reposición de *O primeiro amor* en Vigo

feudal en tres autos (pra botala sin música, en 2 autos). A volta da perdida, boceto de comedia n'un auto y-en prosa. O primeiro amor, zarzola en 3 autos. Ouaraciós pirrónicas, versos. Musa esguízara, versos (en castelán). Maruxa, noveas curtas. (sic)

Tamén se atoparon referencias a *O orfo do mar*, monólogo dramático (Carballo Calero, 1981: 610) e á novela curta *Francisco José* (Vega, 2007: 13).

O argumento de *O primeiro amor* relaciónaa co ruralismo de fondo agrarista presente noutras obras do período, como *Proba d'amor* e *Miñatos de vran* de José Fernández Vide (Jurado, 2022), *A lenda de Montelongo* de Bernardo del Río (Jurado, 2010)

etc., tan habitual no tempo da ditadura de Primo de Rivera: Rosiña e Maruxiña (tiples) son fillas do Tío Pexerto, vinculeiro vido a menos; Rosiña é pretendida por dous mozos amigos, o trouleiro Andrés (tenor cómico, quen finxe amala) e Manoliño (barítono).

Este mozo ten unha disputa co Sr. Xirome, usureiro da aldea, que lle fixo a vida imposible ao seu defunto pai por mor dunhas débedas e que tamén ten ao Tío Pexerto como debedor. Estando todos xuntos escoitando as comparsas chega Maruxiña cun meniño no colo que resulta ser dela e de Álvaro (tenor), fillo do Sr. Xirome, para desgusto do Tío Pexerto, que ve a súa honra comprometida.

² Por coherencia, respectouse a escrita presente no *Argumento*

Conclusións

A existencia do xénero da zarzuela galega mantén características propias e exclusivas que a diferencian do xénero español, de xeito que consegue unha categoría propia, musical e cultural. Considerando o emprego musical, idiomático, folclórico, etnográfico, literario, social, económico, etc. presentes nas obras, pero tamén os seus com-

poñentes costumistas, é comprensible que tanto a zarzuela galega como a de «*costumbres gallegas*» serviran a diferentes ideoloxías a través do tempo, dende unha visión da realidade galega até outras máis baseadas no tópico.

A análise das fontes confirma que *O primeiro amor* é unha



Portada de
O primeiro amor (Argumento)

zarzuela galega. A complexidade do argumento, pouco habitual no xénero, que se reflicte na constelación de personaxes e no esqueleto dramático, confirma a capacidade e calidade do dramaturgo Urbano R. Moledo. Desgraciadamente, non se atoparon nin o libreto nin a música completa, o que permitiría estudala, editala e publicala como unha mostra máis dun xénero en gran medida espallado e esquecido.

Referencias bibliográficas e webgrafía

- Bianconi, Lorenzo (2005): «Parola, azione, musica. Don Alonso vs. Don Bartolo», en *Il Saggiatore musicale. Rivista semestrale di Musicologia* 12 (1).
- Carballo Calero, Ricardo (1981): *Historia da literatura galega contemporánea, 1808-1936*. Vigo: Galaxia.
- Jurado Luque, Javier (2010): *A lenda de Montelongo: a zarzuela galega como manifestación cultural multidisciplinar na conformación do nacionalismo galego*. Tese de doutoramento. Universidade da Coruña. Dispoñible en: <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/7348>
- Jurado Luque, Javier (2022): *José Fernández Vide (1893-1981). Estudio, catalogación y edición de su obra*. Tese de doutoramento. Universidade de La Rioja. Dispoñible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=307546>
- Rodríguez Moledo, Urbano (s. d.): *O primeiro amor. (Argumento)*. Vigo: Imprenta de Manuel Montero.
- Rodríguez Vega, Rexina (2007): «Estudo introdutorio», en R. Moledo, Urbano: *A volta da perdida*. Sada (A Coruña): Edicións do Castro.
- Tato Fontaíña, Laura (1996): *O teatro galego e os coros populares. 1915-1931*. Tese de doutoramento. Universidade da Coruña. Dispoñible en: https://illa.udc.es/Repository/Thesis/1433853894877_Tese_Laura_Tato.pdf

Asasinato de Raimundo Rodríguez Neira

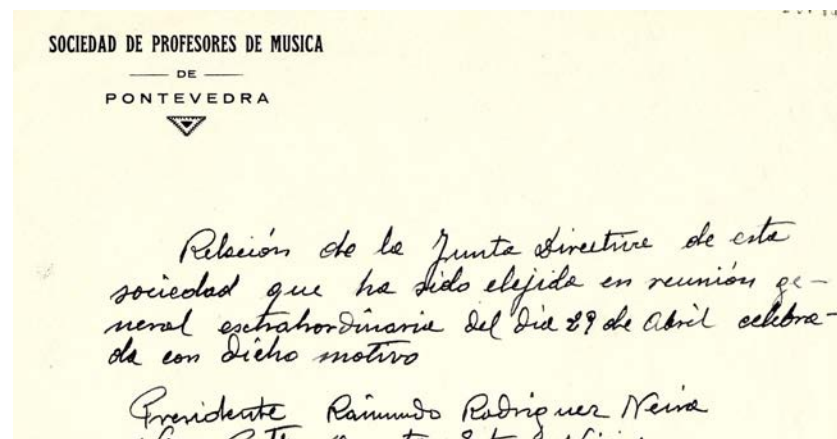
Xosé Álvarez Castro
Investigador

O 14 de setembro de 1936 un asasinato conmocionou a cidade de Pontevedra. Na Cruz de Maceira, nos límites entre Marín e Moaña, aparecera o cadáver de Raimundo Rodríguez Neira, morto a consecuencia dunha intensa hemorraxia interna provocada por disparos. Raimundo tiña 48 anos, era xastre e tocaba o bombardino na banda de música municipal da que era subdirector. Tamén era moi coñecido pola súa actividade sindical na Sociedad de Profesores de Música. O 29 de abril de 1935 elixíranlo presidente desta entidade; xunto Raimundo figuraba como vicepresidente Agustín Estévez Vieira; como secretario Emilio Beloso Barcala e outros compoñentes eran Valentín Estévez Vieira, Leopoldo Rey Vázquez, José Rey Andreu, Victoriano Blanco, Secundino Vaamonde Puga e Jesús Córdoba Floriani.

Os rumores apuntaban a vinganzas de carácter persoal relacionadas coa súa actividade sindical. As augas estaban revoltas no mundo da música pontevedrés. O sindicato levaba a cabo unha campaña de denuncia contra quen non tiña afiliación e actuaba á marxe das condicións estipuladas sindicalmente. Son abundantes os escritos dando conta de que, os que cualifican como esquiros, facían «*una guerra económica enorme viéndose por ellos el arte rebajado en grado sumo, pues presentan orquestas para bailes, integradas por profesores esquiros, por precios irrisorios que vergüenza da el decirlo*»¹. Tamén se dirixen ao presidente dos xurados mixtos de espectáculos públicos pola inacción do delegado de traballo diante destas actuacións.

Na relación de músicos á marxe da organización figuraban os irmáns Faustino, Alfonso e Felipe Temes, Antonio Ruíz, Isidro Taboada, Luis Fernández, Cándido, Ernesto e Manuel García e Felipe Vidal.

¹ Fondo Gobierno Civil de Pontevedra. Correspondencia, listas de afiliacións e circulares da Sociedade de Profesores de Música da UXT. Arquivo Histórico Provincial de Pontevedra.



Sociedad de Profesores de Música de Pontevedra. Archivo Histórico Provincial de Pontevedra. Archivo do autor

Non é habitual que os paseos efectuados naquelas datas estean documentados; neste caso contamos con diversas testemuñas, orais e escritas, sobre circunstancias e participantes.

O mestre Luis de Súa relata, nun testemuño de primeira man, pois estaba agochado na casa familiar de Raimundo, como viñeran buscalo a noite do 13 de setembro:

De madrugada llaman fuertemente en el portal de la calle. [...] Pregunto y la respuesta me deja frío. Venían buscando a Raimundo, el marido de Nice. Le dicen que no vivía allí, que desde algún tiempo se hospedaba en el bar Capacho. Lamentable indiscreción. ¿Por qué no le habrían dicho en cualquier otro lugar? [...] Suenan unos disparos y pensé «uno más». Al día siguiente se recibe la noticia. Habían ido a buscar a Raimundo. Le invitaron a subir en un auto. Se niega. Huye en dirección a Correos. Disparan sobre él. Llega a la puerta de Correos. Allí una pareja de Asalto. Raimundo pide protección. Se acercan sus persecutores. Los de Asalto dudan. Llega El Alemán (un cruel y asesino residente en

*Marín que actuaba a las órdenes del Matarife² y V.T. el de la sonrisa hipócrita. Meten al herido en un auto y...*³ (sic)

Logo de recibir a nova, Elisa, filla de Raimundo, fai xestións para atopar o cadáver; no cuartel de Artillería prométenlle pescudar e comunicarlle o resultado. Cumpren o prometido e dinlle que está no depósito do cemiterio de Marín. Un disparo na noca dera fin á súa vida.

Ademais deste escrito, Luis de Súa conta o sucedido nunha gravación; nela afirma que entre os falanxistas estaba un Temes.

Existe ademais un documento excepcional que conta máis detalles do suceso. O seu autor, tamén músico, curiosamente figuraba na lista de profesionais á marxe do sindicato: Isidro Taboada Tabanera. Membro dunha coñecida familia de músicos, ao seu irmán Jesús, fillo político do médico Celestino Poza, abríronlle dilixencias «*en esclarecimiento de su conducta e ideología*»⁴ que remataron arquivadas; e outro irmán, Prudencio, fora membro destacado do Partido Galeguista. A noite do día 13 de setembro Isidro, que desempeñaba o cargo de alférez da Garda Cívica, presenciou os feitos e tivo o valor de denunciar con todo detalle o sucedido. A declaración xurada entregoulla a seu irmán acompañada dunha nota en que se despide por marchar á fronte de batalla: «*te mando eso por si me ocurriese una desgracia que tú hagas de él lo que creas conveniente en dicho caso*». Este documento confirma o sinalado por Luis de Súa:

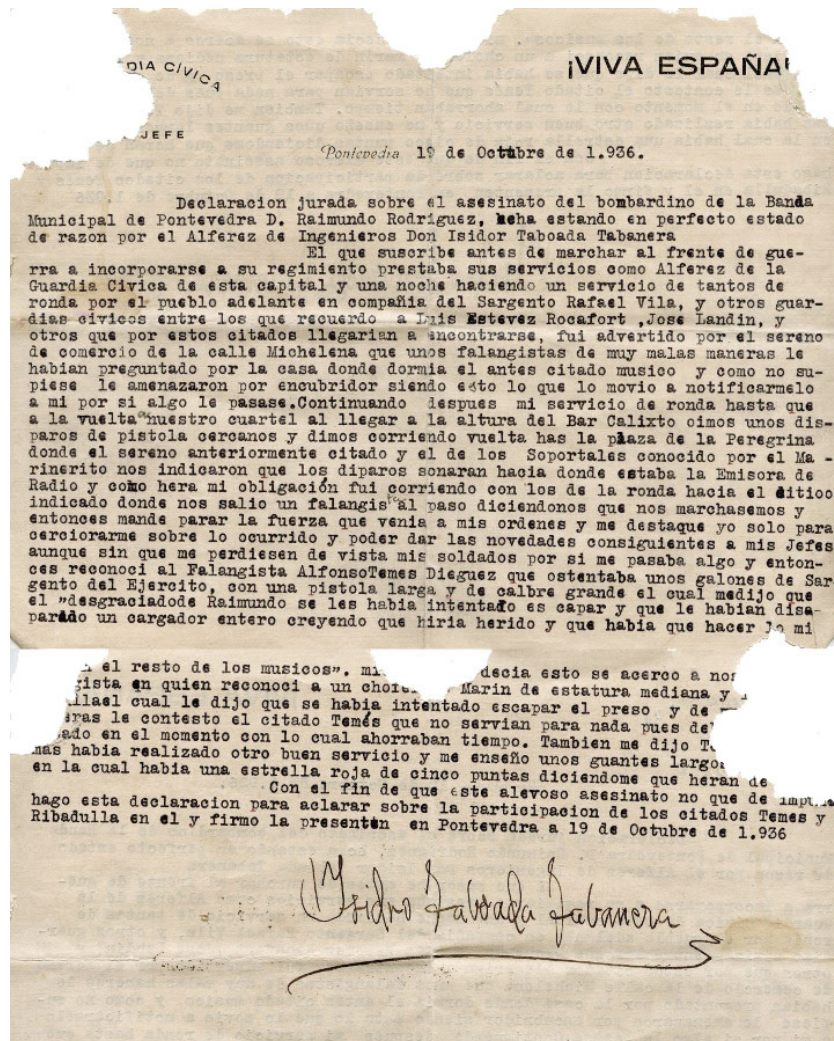
Pontevedra 19 de Octubre de 1.936.

Declaración jurada sobre el asesinato del bombardino de la Banda Municipal de Pontevedra D. Raimundo Rodríguez,

² Así se refería Luis de Súa a Víctor Lis.

³ Notas escritas por Luis de Súa Bravo en 1975. Archivo particular.

⁴ Dilixencia n.º 2495/37. Archivo Intermedio Militar do Noroeste.



hecha estando en perfecto estado de razón por el Alferez de Ingenieros Don Isidro Taboada Tabanera.

El que suscribe antes de marchar al frente de guerra a incorporarse a su regimiento prestaba sus servicios como Alferez de la Guardia Civil de esta capital y una noche haciendo un servicio de tantos de ronda [...] fui advertido

por el sereno de comercio de la calle Michelena que unos falangistas de muy malas maneras le habían preguntado por la casa donde dormía el antes citado músico y como no supiese le amenazaron por encubridor siendo esto lo que lo movió a notificármelo a mi por si algo le pasase. Continuando después mi servicio de ronda hasta que a la vuelta a nuestro cuartel al llegar a la altura del Bar Calixto oímos unos disparos de pistola cercanos y dimos corriendo vuelta hasta la plaza de la Peregrina donde el sereno anteriormente citado y el de los Soportales conocido por el Marinerito nos indicaron que los disparos sonaran hacia donde estaba la Emisora de Radio y como era mi obligación fui corriendo con los de la ronda hacia el sitio indicado donde nos salio un falangista al paso diciendonos que nos marchásemos y entonces mande parar la fuerza que venía a mis ordenes y me destaque yo solo para cerciorarme sobre lo ocurrido y poder dar las novedades consiguientes a mis Jefes aunque sin que me perdiesen de vista mis soldados por si me pasaba algo y entonces reconocí al Falangista Alfonso Temes Diéguez que ostentaba unos galones de Sargento del Ejercito, con una pistola larga y de calibre grande el cual me dijo que el «desgraciado de Raimundo se le había intentado escapar y que le habían disparado un cargador entero creyendo que iría herido y que había que hacer lo mi [...] el resto de los músicos». Mi [...] decía esto se acerco a nos [...] gista en quien reconocí a un chofe [...] Marin de estatura mediana y [...] lla el cual le dijo que se había intentado escapar el preso y de [...] eras le contesto el citado Temés que no servían para nada pues de [...] ado en el momento con lo cual ahorrabán tiempo. También me dijo T[...] as habia realizado otro buen servicio y me enseñó unos guantes

Fonte: <https://anosdomedo.blogspot.com/2014/01/a-morte-do-home-que-tocaba-o-bombardino.html>

*largos [...] en la cual habia una estrella roja de cinco puntas
diciendome que heran de [...]
Con el fin de que este alevoso asesinato no quede impune
hago esta declaracion para aclarar sobre la participacion de
los citados Temes y Ribadulla en el y firmo la presente en
Pontevedra a 19 de Octubre de 1.9365. (sic)*

O grupo sinalado como autor do asasinato estaba integrado por falanxistas de Marín e tiña como cabezas visibles a Bruno Schweiger, *o Alemán*, de triste lembranza en todo o Morrazo e ao sarxento de milicias de Falanxe, Alfonso Santiago Temes Diéguez. Este último desempeñou o cargo de xefe local de Marín e sería expulsado das filas falanxistas por unha serie de incidentes. Hai constancia documental da participación deste grupo no paseo do militante comunista José García Busto, *Santa Comba*⁶.

⁵ Arquivo particular. Respéctase a ortografía e redacción orixinais.

⁶ Causa 433/36. Arquivo Intermedio Militar do Noroeste.

Alexandre Bóveda e a Sociedad Coral Polifónica da Ponte Vedra. História dum silêncio

José Luís do Pico Orjais
Mestre e músico

Ramom Pinheiro Almuinha
Historiador

O 28 de dezembro de 1928, o engenheiro Harold Edward Davidson (Inglaterra, 1901-1992), encontrava-se em Madrid como *recordist* de Gramophone. Na realidade, durante os dez anos (1925-1935) que dura a sua relação com a empresa discográfica, as suas estadias por trabalho no Estado espanhol vão ser continuadas, nomeadamente em Madrid, Barcelona e Valência, também realizando viagens ocasionais a Bilbao, Ceuta e em 1931, à cidade de Vigo, onde registará as músicas do agrupamento *Airiños do Mar* de Teis. Nesse dia os escolhidos para acrescentar o catálogo da companhia *Gramófono* —do famoso selo *La voz de su amo*— será a Sociedad Coral Polifónica da Ponte Vedra, que está na capital do Estado para realizar uma série de concertos. Entre as e os coristas soarão as vozes de vultos da cultura galega como Castelao, Losada Dieguez ou Alexandre Bóveda, de lado doutros cidadãos e cidadãs que após o golpe de Estado franquista militarão no bando repressivo. Nenhum exemplo melhor que o relato desta viagem para ilustrar como a cultura é sempre um elemento de concórdia, motivo este que chega para atrair sobre ela o ódio do militarismo golpista.

Num vagão do comboio-correio da *Compañía del Norte*

O 22 de novembro, os elementos do coro ocupavam duas carruagens que lhes reservara a *Compañía del Norte*. Na plataforma da estação ferroviária, um grupo de entusiastas, familiares e autoridades, despedem a Polifónica com vivas e aplausos. Uma cena parecida acon-

tecerá à passagem da comitiva por Ourense, quando as mulheres do coral De Ruada agasalham as colegas com ramos de flores adornados com fitas nas cores da bandeira galega.

No dia a seguir, sexta-feira 23, chegam a Madrid, dedicando a manhã a visitar monumentos e a tarde, a ensaiar no teatro da Zarzuela, onde realizarão os concertos nos vindouros dias.

Além do público habitual do coliseu da rua de Jovellanos, nas funções do sábado 24 e domingo 25 encontraremos nomes distinguidos da coletividade galega como Álvarez Sotomayor, Llorens, Antonio Palacios, Fernandez Florez, García Martí...; de políticos, como o chefe do Estado Primo de Rivera ou Calvo Sotelo, ministro de fazenda; de músicos e compositores como Amadeo Vives, Ricardo Villa, Turina ou os também conterrâneos Antonio Fernandez Bordas, diretor do Real Conservatório de Música de Madrid e Bal y Gay.

O concerto do sábado realiza-se às sete horas, mas o do domingo será muito cedo, às quatro horas da tarde, feito este que provoca as queixas dos jornalistas. Algum comentarista conta como, ao mesmo tempo que o coro executa fora do programa a Negra Sombra de Montes, os músicos da orquestra da Zarzuela que irão participar na seguinte função procedem a ocupar os seus lugares no fosso.

Além do sucesso com que se recebe a atuação do coro, também são ovacionados os decorados de Castelão, principalmente a rosácea que aparece no palco -inspirada na do Mosteiro da Armenteira-enquanto soa o salmo 80 de David *Exultate Deo*, partitura a cinco vozes de Palestrina.

A segunda-feira 26 foi uma jornada de descanso à espera do concerto popular que, no dia seguinte às 22.30 horas da noite, se daria no Monumental Cinema. Com os preços das entradas muito económicos, o concerto estava dedicado aos galegos e galegas residentes em Madrid com menos recursos.

Escolheu-se este local pela grande lotação e versatilidade.

Finalmente, em 28 de novembro, a Sociedad Coral Polifónica

retorna à Ponte Vedra no comboio-correio das sete horas da tarde, sem atuar de caminho em nenhuma das localidades que lhe foram propostas.

Impressão dos discos para a Gramófono

A única notícia que encontramos nos jornais anunciando a gravação realizada pela Polifónica para *Discos Gramófono* aparece em *El Diario de Pontevedra* em 28 de novembro, o mesmo dia em que o coro viaja de volta à Galiza. Sem descartar que a discográfica afincada em Barcelona já tivesse contactado a Polifónica antes da sua visita a Madrid interessando-se na possibilidade de impressionar uma seleção do seu repertório, estamos inclinados a pensar que foi uma proposta surgida na capital que deveu pegar o coro por surpresa.

Nas mesmas páginas do jornal pontevedrino esclarece-se que «*los directivos y elementos de la Coral, dedicarán parte de la mañana (28 de noviembre) a despedirse de las autoridades y amigos*». A outra parte da manhã deveu ter sido dedicada a impressionar os discos. Os temas escolhidos para ser gravados são:

Disco AE 2447:

Número de Catálogo 264619, Matriz: BJ 1636, *Prende Salgueiriño*, harmonização: Luís M.^a Fernandez Espinosa.

Número de Catálogo 264620, Matriz: BJ 1637, *Romance de Doña Alda*, harm.: Luís M.^a Fernandez Espinosa.

Disco AE 2449:

Número de Catálogo 264623, Matriz: BJ 1640, *Camiña don Sancho*, harm.: Luís M.^a Fernandez Espinosa.

Número de Catálogo 264624, Matriz: BJ 1641, *Canto du* (sic) *Orense*, harm.: Obdúlia Prieto Nespereira.



Arquivo do
Museu da
Ponte Vedra

Como se pode ver na numeração, teria de haver a mais as matrizes B) 1638 e B) 1639 destinadas a ser incluídas para se comercializar no registo AE 2448, mas não aparecem em nenhum dos catálogos da companhia e nada sabemos do que aconteceu com elas.

A primeira questão a resolver seria a de esclarecer porquê ou mesmo de quem foi a iniciativa de que só se gravassem canções galegas de carácter popular. Na crítica aos concertos, a música tradicional é tratada em diversas ocasiões como um género menor, uma nota regional simpática para agradar o público local, ou no caso que nos ocupa, a colónia galega em Madrid.

Pode que o interesse saísse do próprio coro, grato em ver registadas as composições de artistas «da casa» como Fernandez Espinosa e Obdúlia Prieto. Nós suspeitamos que, mais bem, a iniciativa foi tomada por responsáveis da companhia discográfica, e mesmo do próprio Davidson, com vistas a acrescentar o amplo catálogo da discográfica em músicas étnicas de todo o mundo.

Outro tema interessante a resolver seria pôr nome às e aos solistas do coro e identificar as suas vozes, como a já identificada de Alexandre Bóveda.

Nos concertos mais próximos à turné madrilena aparecem como solistas em diferentes momentos as tiplas Maria Teresa Moreno e Luz Fernandez e o primeiro tenor Pepe Castro. Não achamos qualquer referência em jornais ou programas de concertos em que figure Bóveda como solista, mas nas últimas décadas são várias as publicações que dão por certo este dado.

Em 18 de fevereiro de 2003, o presidente da Fundación Alexandre Bóveda, Fernando Quintela, acompanhado de Xosé Luís Bóveda, filho de Alexandre, e o historiador Uxío Breogán, vão manter um encontro com o presidente do Consello da Cultura Galega, Alfonso Zulueta, em que se fará entrega do exemplar dum dos discos gravados em Madrid pela Polifónica, e em que supostamente aparece a voz solista do mártir do galeguismo. A intenção da diretiva da fundação é

solicitar ao Conselho que se encarregue da digitalização do exemplar por eles depositado¹.

Um ano mais tarde, em 2004, a discográfica *Ouvirmos* edita um CD (Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra, 2004) com toda a obra gravada pela Polifónica entre os anos 1928 e 1958. Nos créditos aparece novamente citado Bóveda como solista no track 4, *Canto du Ourense* (Harm. de Obdúlia Prieto). Finalmente, no muito documentado artigo de Xaquín Vales (2009), *Alexandro Bóveda, coralista*, dá-se por feito o papel principal deste na interpretação da partitura de Obdúlia Prieto. Vales achega o valiosíssimo dado de que o *Canto du Ourense* foi harmonizado por mediação de Bóveda, e, inclusive, que foi ele próprio quem o entregou ao diretor do coral pontevedrino Blanco Porto. Mas nada se diz da fonte original de que parte a afirmação de ser a voz solista de Bóveda. Tudo indica que este dado provém de Amália Álvarez, casada com Alexandre, fonte fidedigna toda vez que ela mesma fazia parte do coro que participou na gravação. Em qualquer caso, a presença de Bóveda entre o grupo de coralistas participantes é inquestionável, e isso é mais do que suficiente para consolidar o valor deste documento.

La Polifónica da Ponte Vedra. Loa al Señorito

Duma forma tão impressionante titulava a sua crónica do concerto da Polifónica o desenhador Ribas Montenegro (1890-1952) no jornal madrileno *La Nación* (1928). O corpo do artigo não tem desperdício:

Andan por ahí los filósofos diciendo que el hombre de nuestros días ha roto el nexo con los principios básicos elaborados por las viejas culturas. Así será ¿Para cobrar una pristinidad adánica? Parece que no. Los señoritos del

¹ S.a (2003): «O CCG colaborará coa Fundación Alexandre Bóveda para recuperar un documento coa voz do ilustre galleguista». Disponível em: <http://consellodacultura.gal/noticia.php?id=3039>

«plan jamón» y el «programa burral» no tienen siquiera la originalidad del antropopiteco; son un producto negroide. Pero aún hay señoritos que tienen el alma blanca: tales son los de Pontevedra. Aún hay almas cuyo ritmo no se acompasa con el «candombe» africano. Todavía hay peregrinos por las claras rutas de la civilización de Occidente. Todavía hay Compostelas y quienes caminen por el puente estelar del camino de Santiago. Durante el concierto de ayer en la Zarzuela algunos auditores ingenuos gritaban «¡Viva Galicia!». No os preocupeis. Galicia vivirá mientras haya señoritos como los de Pontevedra. Vivirá una vida gloriosa, aunque no gane ningún campeonato de fútbol; y cuando tenga que manumitirse de la maquinización, en los pretéritos senderos que abrieron los bordones peregrinantes, buscad en ellos los hombres que lleven «na frente unha estrela, no bico un cantar», que ellos infundirán a la vida el hálito inmortal que recibió el hombre Dios. Loados sean los señoritos de Pontevedra. ¡Puguiera a Dios que todos los de España fueran así!

O jornal *La Nación* era o órgão da *Unión Patriótica*, financiado diretamente desde a administração da Ditadura de Primo de Rivera. A tarde de 26 de novembro de 1928, no entreato do concerto da Polifónica, o ditador convidou Blanco Porto e Losada Dieguez, regente e presidente respetivamente da Sociedade Coral, ao seu camarote no teatro da Zarzuela. Conversou brevemente com eles, felicitando-os pela magnífica atuação, que presenciara o marquês de Estella havia só uns meses na cidade do Leres, onde ouviu o inflamado discurso de louvor à Ponte Vedra por boca de Gerardo Álvarez Limeses.

Resulta-nos surpreendente que um grupo coral com menos de dois anos de vida e escassíssimas atuações visite Madrid, toque no primeiro teatro lírico da capital e tenha como espectador o mesmíssimo

chefe do governo. Sem dúvida, os elementos que formam a Sociedade Coral são pessoas com uma grande capacidade de gestão e contactos no aparato do regime. Os jornais madrilenos não cansam de dizer que não estamos perante um orfeão operário ou um coro regional formado por pessoas procedentes de classes sociais modestas:

Como nota curiosa de esta Masa Coral diremos que entre los 80 orfeonistas que la componen se hallan personas de la buena sociedad de Pontevedra. (La Época, 16 de novembro de 1928).

La Polifónica de Pontevedra es un intento de verdadero arte puro. La constituyen señoritas y jóvenes pertenecientes a distinguidas familias de aquella capital. (El Sol, 17 de novembro de 1928).

Otro rasgo de la Polifónica pontevedresa es la calidad social de los que la componen; su cultura y la depuración de su gusto coadyuvan a la original y profana, y así mismo al corte elegante que en sus voces adquieren las canciones populares de la región. (La Época, 23 de novembro de 1928).

Um breve repasso aos elementos que formam o coral polifónico não deixa lugar a dúvidas do seu elitismo, tanto cultural como social. Assim, entre os varões abundam os médicos –Celestino Lopez Castro, Celestino Fontoira, Victor Lis Quibén ou Claudio Losada Fernandez–; advogados –Isidoro Millán Mariño, Raimundo Tápia Seoane–; cate-dráticos de instituto e mestres –Antón Losada Dieguez, Xosé María Álvarez Gallego, Antonio Lino, Antonio Blanco Porto, César Poza Juncal–; militares como Diego Suso Seoane, morto em 1937 combatendo no bando nacional, e, por cima de tudo, funcionários de fazenda –Castelao, Iglesias Vilarelle, León Mosquera, Enrique Fernandez Gonzalez, Carlos Lino, José del Río Roig, Carlos Gastañaduy Camoiras, Juan Sesto

Casal— e da Deputação —Paulino Saenz-Diez Vazquez, Luís Sacarrera Ochoa—. No caso das mulheres, é de destacar que muitas delas sejam funcionárias de fazenda —M.^a Teresa Moreno, Amália Álvarez Gallego— ou de magistério, sendo mestras, inspetoras ou professoras da normal —Maria de la Vega Prada, Magdalena Nuñez Vila, Fermina Gutierrez de Soto, María Gutierrez de Soto—. Quer isto dizer que, mesmo sendo maioritariamente mulheres solteiras e muito novas, gozavam já de autonomia económica e uma posição social privilegiada.

Também entre as crianças há nomes a destacar como o do famoso arquiteto Alejandro de la Sota ou o de Rafael Lois Teijeiro, do círculo da revista *Cristal* e futuro militar de carreira.

Por último, dizer que o baixo Raimundo Tápia Seoane chegará a ser presidente da Câmara de Tui e a tiple Carmela Pazos Feijoo, casou-se com o da Corunha, Crespo Lopez Mora.

A Sociedad Coral Polifónica é, portanto, um clube social frequentado por membros das famílias mais prestigiosas da cidade, intimamente relacionado com a Sociedade Filarmónica, com a qual partilhava pessoal diretivo —Losada Diéguez, Iglesias Vilarelle, Fontoira ou o próprio Bóveda— e associado. Como bem diz o doutor Luís Costa-Mariño (Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra, 2004):

A sociedade pontevedresa cultivaba unha orientación artística de altura, tecnicamente esixente, que nalgúns casos fora alcu-mada mesmo como aristocratizante por parte de sectores so-ciais pontevedreses críticos con este requintado elitismo. Non concorria aos certames competitivos que tanto popularizaran os orfeóns modernistas, e as audicións ofrecíanse case exclu-sivamente en espazos pechados: teatros, salas de concertos e moi frecuentemente igrexas, concorde co carácter relixioso de boa parte do repertorio. Alén diso, a Polifónica seleccionaba coidadosamente as ocasións de presentarse en público.

Parece que não era tão importante a projeção exterior como o feito de pertencer a uma sociedade exclusivista, construída em volta dum sentimento filomusical, e, até certo ponto, regionalista. Sobre isto último, paga a pena lembrar a incomodidade que os Viva Galicia! provocou no redator de *La Nación*, no fragmento do artigo acima reproduzido por nós. Mas estes não eram os únicos traços comuns aos e às coristas da Polifónica. A maior parte tinha passado pelos Círculos Católicos, Adoração Noturna e Juventudes Antonianas. A ideologia da massa coral é claramente católica, de direita e conservadora, mas isto não impede que entre os diferentes elementos haja caracteres antagónicos. Assim é chocante ver cantando no mesmo coro Bóveda e Lis Quibén, ou Losada Dieguez e o filho dos Marqueses de Riestra, Vicente Riestra Calderón. O próprio Antón Losada, novo em idade, mas com muitas batalhas na sua folha de serviço, afirmava que (Losada, 1985):

La nueva juventud rehuye el trato con actividades políticas que tanto llamaban a los jóvenes de otro tiempo, y refugia sus entusiasmos en toda labor cultural. 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 desecha.

O que não diz Losada Dieguez é que, na altura, a nova juventude que não «*rehuye el trato con actividades políticas*» tem de o fazer na clandestinidade, pois a única política possível é a imposta pelo *Directorio*. Por último, esta mesma ideia de ocupar a mocidade em atividades culturais para esquecerem as políticas, é a que se vinha praticando no Círculo Antoniano, criado precisamente para isso, para neutralizar o proselitismo que certos partidos políticos e sindicatos de esquerdas faziam por via de associações culturais, entre as quais

orfeões operários ou grupos de teatro e declamação. Por palavras novamente de Luís Costa (2018):

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.

1936. O silêncio dum coro

O 17 de agosto do 1936 a justiça franquista levará Alexandre Bóveda ao paredão de execução. O horror provocado por este e outros assassinatos na cidade da Ponte Vedra, silenciou o coro durante os anos que durou a guerra. O último concerto antes do golpe de Estado foi em junho, no Teatro Principal, com a Orquestra Filarmónica de Vigo dirigida por Mónico García de la Parra. Algum dos seus membros, como Blanco Porto ou o Padre Luís M.^a Fernandez Espinosa não deixaram de atuar, nomeadamente em concertos de auxílio aos combatentes ou ofícios religiosos. Mas na Polifónica abriram-se feridas difíceis de sarar.

Na noite do seu fuzilamento, acompanharam Bóveda o padre Luís, confessor dos sentenciados a morte, e Iglesias Vilarelle, amigo leal até ao último momento. Também teve um papel destacado Xosé Sesto, que segundo o seu próprio relato colocou uma bandeira galega entre as roupas com que Bóveda foi enterrado (Sesto, 1977). Xosé Sesto era filho e irmão de dois dos cantores que formaram aquele elenco fundador da Polifónica.

Da leitura das notas que Alexandre escreveu pouco antes da sua execução interpretou-se o desejo de que no seu enterro cantasse

o coral pontevedrino. Se isto é certo, intuímos neste desejo um tanto de ingenuidade ou desconhecimento do que acontecia na Ponte Vedra. Algum dos seus ex-companheiros, como Lis Quibén ou o antigo membro do Partido Galeguista, Antonio Caramês Ruza, patrulhavam agora com o uniforme da Guardia Cívica. Mesmo na memória das famílias represaliadas a figura do padre Luís é muito diferente da do musicologista e arranjador de cantigas galegas para a Polifónica, cuja memória foi branqueada em parte por acompanhar Bóveda nos derradeiros momentos da sua vida (Fajardo, 2023).

Em março de 1938, a Sociedad Filarmónica faz a sua primeira atuação após a guerra. Os jornais não dissimulam, mais bem procuram desculpar a ausência prolongada da Polifónica (*El Diario de Pontevedra*, 1938):

Nuestra Sociedad Filarmónica rompió ayer la inactividad a que, con alto espíritu, hubo de someterse en estos tiempos de sacrificio, y ofreció al pueblo de Pontevedra un concierto doblemente atractivo por las sorpresas y revelaciones que ofrecía su programa y por la finalidad benéfica que presidió su organización.

Corrió a cargo de esa admirable «Orquesta de Cámara» que es el sustitutivo de guerra de la S. Coral Polifónica y que, como tantas otras creaciones de urgencia, promete cristalizar como institución permanente y completará el día de mañana a la misma colectividad que vino provisionalmente a suplir.

Terá ainda de passar-se mais dum ano para que o 24 de maio de 1939 a Sociedad Coral reapareça na Igreja de Santa Maria. Novamente, Xosé Sesto achega-nos um texto revelador sobre os ausentes com uma valente utilização da linguagem inclusiva ao falar dos mortos de ambos os lados, ou como ele diz, das Espanhas (*El Pueblo Gallego*, 1939):

Y sobre la huesa donde su amor duerme, la Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra rezó el Regina Coeli de Victoria. Y rezó, ante todo y sobre todo, a nuestros muertos de hoy. Porque en la Polifónica ya no cantan algunos que dieron toda la sangre por el bien y el honor de las Españas. Laus Deo. Boa Vila. 21 del mes de los mayos.

Finalmente

Haverá quem tente analisar a execução de Bóveda desde algo parecido a um raciocínio lógico, uma justificação motivada por questões derivadas duma guerra em que um bando pretendia submeter o outro. Mas tanto no seu caso quanto no do resto dos condenados na mesma causa, só podemos acreditar no fanatismo cego duns indivíduos sem mais ideologia que a do terror. Bóveda era católico, conservador, participava da vida duma capital de província onde era respeitado e em que jamais fez propaganda da violência ou a desordem. Não lhe perdoaram ser galeguista e republicano, e a sua morte pus em evidência a cobardia dalgumas personagens da cidade que não o defenderam quando podiam.

Em 2 de setembro de 1936, apenas quinze dias depois do fuzilamento de Bóveda, Gerardo Álvarez Limeses faz parte da comitiva que em processão devolve o crucifixo à Escola Normal da Ponte Vedra, a mesma onde estavam presos os condenados a morte. No jornal *El Progreso* (1936) recolhem assim a notícia:

A continuación dio lectura a unas emocionantes cuartillas el Sr. Álvarez Limeses, Inspector Jefe de Primera Enseñanza, agradeciendo al Señor que le haya atendido su oración pidiendo no cerrase sus ojos sin que viese el regreso del crucifijo a la escuela.

Pena que suas orações não livrassem da morte ao seu genro Alexandre Bóveda e ao seu irmão Darío Álvarez Limeses.

Referências bibliográficas e webgrafia

- Costa, L. (2018): «Coralismo, etnicidad y nacionalismo en Galicia», em *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 6, 49-63. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61241>
- Fajardo, M.: «Matilde Caamaño Pato», em *Dogrisao violeta*. [Visitado o 29 de janeiro de 2023]. Disponível em: <https://www.dogrisaovioleta.gal/biografia/represaliadas-e-resistentes/as-que-que-daron/matildecaamano-pato/>
- Losada Dieguez, António (1985): *Obra completa*. Edicións Xerais, 337-338.
- Sesto Lopez, X. (1977): «Notas Autobiográficas», em *A Nosa Terra*, n.º extra, 5-6.
- Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra (2004): *Unha voz na polifonía europea Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra* [CD]. Ouvirmos.
- Vales Rodriguez, Xaquín (2009): «Alexandre Bóveda, coralista», em *Coral de Ruada*, 8, Suplemento.

Morte, silêncios e exílio interior em Cántigas da Terra. Apontamentos sobre a repressão franquista em torno do coro

Moncho do Orçam
Arquivista de Cántigas da Terra

Para Lolita Anta, Adela Carré,
Marina Gómez, Carmiña Moreno
e Elvira Varela, pola sua infinda
humanidade e generosidade

Contexto e origens de Cántigas da Terra

Ao longo do século XIX foram surgindo por toda a Europa inúmeras iniciativas artísticas de carácter coletivo, muitas delas produto do novo contexto social derivado da industrialização e do urbanismo. A Galiza, maioritariamente rural, adota de bom grau dous destes fenómenos aos que vai dar forma própria desde os inícios, em hibridação com a fecunda cultura autóctone. Estamo-nos a referir aos orfeões e às bandas de música que agromam por cidades, vilas e mesmo aldeias da dispersa, que não isolada, geografia galega¹.

Concretamente, no canto coletivo produzir-se-á um fito de singular importância. Em 1850 o músico e político catalão Anselm Clavé apresenta em sociedade o orfeão La Fraternidad (posteriormente Societat Coral Euterpe) na vontade de instruir, consciencializar e sensibilizar o mundo operário da Barcelona industrial do século XIX desde uma perspectiva de esquerdas. Asinha a ideia se espalha por toda a Catalunha, conformando uma rede de agrupamentos que vão funcionar como montepios ou primeiros sindicatos em que a música participa como motor emocional.

¹ Em simbiose com o território, muitos destes agrupamentos vão ter um número de membros mais reduzido do que noutros lugares da Europa. Além do feito diferencial, este aspeto também é determinante, por exemplo, na conformação de repertórios ou nos roles de intérpretes.

Na Corunha o antecedente mais antigo de que se tem constância é o orfeão de La Fraternidad Juvenil de 1865 (Lopez-Acuña, 1974: 9). Nos seguintes anos a cidade inicia uma etapa de esplendor a partir da fundação do orfeão Coruñés e dos sucessivos agrupamentos, dos quais a sua expressão histórica mais importante hoje é o Coral Polifónico El Eco. Também destacam projetos bem interessantes como o orfeão infantil Coros Gallegos, de carácter misto, fundado em 1906 pelo músico José Sanchez Porto². Aliás, num tempo em que a literacia era escassa, estes orfeões situam no foco a difusão da poesia galega através da música, com numerosas e conhecidas parcerias nestes dous géneros artísticos.

Para além disto e em paralelo, surge na Ponte Vedra uma outra iniciativa genuína e inovadora: Aires da Terra. Trata-se do primeiro coro galego, uma proposta musical de pequeno formato concebida pela intelectualidade abastada do Leres que procura levar a música tradicional aos salões da «alta sociedade» onde o desprezo pela cultura própria era mais do que frequente. Vestem o fato tradicional de gala e cantam alalás, moinheiras, pandeiradas. Atuam em múltiplos lugares desde a realza até às Américas.

Se bem esta iniciativa inicial não teve o resultado esperado, o coro fundado por Perfecto Feijóo deu um outro caminho florescente que chega até aos nossos dias. Em 1904 realizam uma série de registos sonoros na Corunha³ e em 1909 atuam por vez primeira nesta cidade, onde deixam uma marca notável no ambiente galeguista da altura que se reunia nos fundos da alcunhada "Cova Céltica", Livraria Regional de Ugio Carré. Os relatos jornalísticos da altura dão boa pro-

² Sanchez Porto atuava com a Escola Rexional Galega de Declamación e anos depois irá participar também das Irmandades da Fala.

³ Na mesma sessão vão gravar com piano e voz o compositor, José Baldomir, e o tenor de *Aires da Terra*, Mercadillo (Compañía Francesa del Gramophone, 1905). O cantor Victor Cervera Moreno era conhecido por Mercadillo por causa do pai, José Cervera Mercadillo, da Ponte Vedra (Rei-Samartim, 2020, p. 461).

va de que acharam no coro pontevedrés uma nova ferramenta social ótima para confrontar o desleixo cultural e linguístico, aumentado pelo novo contexto social urbano.

Uns anos depois, em 1916, vai surgir Cántigas da Terra no bairro corunhês das Atochas, a meio caminho entre os mundos agrário, marítimo e incipiente operário do Monte Alto e do Orçam, e o ambiente pequeno burguês que se vai assentando em torno da nova Câmara Municipal da praça de Maria Pita. Igual que muitos outros coros galegos, Cántigas é fruto da herança partilhada entre o orfeonismo e o modelo iniciado por Aires da Terra, sendo este segundo mais evidente e de maior peso e daí o seu nome. Dum lado, vários fundadores como Jesus Arizmendi ou Ricardo Amor participaram do orfeão Aurora, alguns mesmo com cargos diretivos; doutro, o presidente Eládio Rodriguez, o secretário Arturo Taracido, o diretor artístico Leandro Carré⁴ e integrantes do coro e do quadro de declamação, como o casal Elvira Bao e Bernardino Varela do Campo, eram sócias e sócios da recentemente criada Irmandade da Fala da Corunha. Especial menção merece o artífice maior da fundação do coro: Xerardo Roque Lagüela, diretivo que foi da Aurora e sócio da Irmandade. O seu alvo fundacional tem um certo componente, com as devidas cautelas, de arte total, como bem se pode notar nos estatutos do efémero Follas Novas, antecedente de Cántigas: «*Esta Sociedad tiene por objeto difundir el arte gallego en todas sus manifestaciones*» (Follas Novas, 1916: 79-80).

Um outro fator, já presente em parte do orfeonismo⁵ e invisível para a escassa historiografia sobre Cántigas, é o mundo operário corunhês que vai colhendo impulso com a transformação do entorno. As reivindicações sociais entram no coro com força: é o caso do direito a voto feminino reconhecido desde 1922, muito antes do que no Estado.

⁴ O pai, Ugio Carré Aldao, estivera também envolvido na fundação do orfeão corunhês (Rey Majado, 2000).

⁵ O orfeão Aurora surgiu dentro do Centro de Estudos Sociais Germinal (Pereira e Romero, 2022, 47-48).

Apesar dos vários deslocamentos da sua sede social nos primeiros anos, o facto de serem lugares próximos entre eles favoreceu a incorporação de numerosas pessoas do entorno pela simples afeição a cantar. No final da década de vinte a popularização do coro está já consolidada. O novo regente, Adolfo Anta, continuando o labor do seu predecessor Manuel Fernandez Amor, aproveitava as feiras do Campo da Lenha para compilar novas melodias, e nas tascas fazia vida ativa procurando somar novas vozes.



Cántigas da Terra no Palau da Generalitat em 25 de maio de 1934. No centro o regente Adolfo Anta, o presidente Companys e o secretário municipal Martin Martinez. Fundo: Arxiu Fotogràfic de Barcelona

Cántigas da Terra, ainda que sempre independente, não se mantém à margem da vida política e participa dos atos das Irmandades e dos movimentos operários corunheses. Particularmente difíceis são os anos de 1933 e 1934 para o Monte Alto e as Atochas. O alto desemprego no grémio da construção provoca uma dura greve pela que as trabalhadoras reclamam uma jornada de seis horas para re-

distribuir o trabalho. A repressão isolou o bairro durante vários meses e organizou-se um comité pró-presos. A edição corunhesa de *Solidaridad Obrera* reflete a participação de Cántigas numa gira em favor dos encarcerados (*Solidaridad Obrera*, 1934: 1).

Também foi relevante a gira polo Estado entre maio e junho de 1934 organizada pela Câmara Municipal da Corunha. Joaquin Martin Martinez, antigo presidente, acompanhou-os como secretário municipal. Um dos destinos principais foi a Catalunha, onde em 1918 o povo catalão brindou a Cántigas o seu primeiro estandarte. Em Barcelona visitam a campa do Anselm Clavé, atuam no Palau de la Música Catalana e são recebidas e recebidos pelo presidente da Generalitat, Lluís Companys. Uns anos depois serão assassinados os dous representantes institucionais.

Biografias represaliadas

Antes de mais, o autor gostaria de assinalar a dificuldade para encontrar mulheres ligadas ao coro que foram vítimas da repressão franquista, principalmente por serem as suas vozes já silenciadas no contexto anterior à ditadura e também por sofrerem elas, no mínimo em termos de interseccionalidade, uma dupla ou tripla opressão: de género, de classe e de procedência (oprimidas simplesmente por vir da aldeia).

Contudo queremos destacar algumas mulheres que provavelmente tiveram sofrido repressão, mas não podemos provar e seria objeto de estudo futuro. Ángela Amboade Rodriguez (Xela), família de sapateiros e vogal do Sindicato de Construtores Mecânicos de Calçado La Igualdad em 1932, foi desde os anos vinte corista e bailadora em Cántigas e solista e bailadora em Saudade⁶. Também destacamos a Felicidad Moreno Torres, filha do histórico líder anarquista corunhês José Moreno Bello, e o seu companheiro Francisco Germinal Someso

⁶ Xela, assim carinhosamente conhecida no coro, cantou a duo com Juan Estrada na estreia de *A probiña que está xorda* e também formou par solista com Luís Farto, na estreia da *Es-padela*. Luís Farto era filho do conhecido regente da orquestra, Maurício Farto Parra.

Bao, filho doutro conhecido operário corunhês, que tiveram uma vida muito ativa dentro de Cántigas da Terra.

Outros nomes dos que também não sabemos se sofreram repressão são Arcádio Malvis, corista e integrante do sindicato Nueva Aurora de cigarreiras e cigarreiros da Corunha em 1933, e António Calvo Caamaño, corista, arquivista e vogal do sindicato de metalúrgicos La Reforma em 1932. Também é mister comentar que ficam fora deste estudo as repressões de Estado em regimes anteriores e posteriores ao franquismo, tais como a ditadura de Primo de Rivera onde, por exemplo, sofreu prisão o presidente de Cántigas da Terra, Antón Vilar Ponte.

A seguir apresentamos uns breves retratos biográficos dalguas pessoas que sofreram exílio interior e repressão ou aquelas que diretamente pagaram com a vida a fidelidade às suas ideias.

Manuel Abelenda Zapata (1889-1957)

No momento do alçamento franquista, o pintor galeguista Manuel Abelenda era o presidente de Cántigas da Terra. O coro acabava de voltar do Porto, enquanto o pintor estava em Madrid por questões artísticas (Abel, 1998: 29):

En el mes de junio de 1936 se trasladó a Madrid para opositar a una cátedra de dibujo para Sevilla. Había llevado el cuadro costumbrista Areeiros para presentar en la Exposición Nacional de Bellas Artes, inaugurada el día 4 de julio por Manuel Azaña, presidente de la República. Tuvo que ser cerrada mediado el mes sin que los jurados diesen sus fallos debido a la Guerra Civil que se inició el día 18. Allí permaneció separado de la familia los tres años que duró la guerra. En la casa donde vivía cayó una bomba ofreciéndole la suya, en el número 3 de la calle Orfila, Félix González del Rivero y Kiffer, director de la agencia internacional de noticias americana R. G. Dun & Company.

[...]

La única forma de comunicación era a través de unas tarjetas que enviaba, vía Francia, por medio de la Cruz Roja. El número de palabras era limitado y su contenido se reducía a indicar que se encontraba bien. Terminada la contienda tuvo que pasar un mes más y pintar un retrato para poder reunir dinero de la zona nacional, ya que el que tenía era de la zona republicana ya no era válido.

A situação de incomunicação e incerteza era absoluta. Gonzalez del Rivero também seria posteriormente processado pola ditadura (Tribunal Especial, 1940-1963). Em Cántigas demoram toda a guerra até saber do presidente, como se reflete na seguinte ata: «Se dió cuenta de que el presidente Sr. Abelenda se encuentra perfectamente en Madrid.» (Cántigas da Terra, 1939: 21). Nesse mesmo ano em que acaba a guerra consegue, por fim, retornar para a Corunha.

Joaquin Martin Martinez (1878-1936) e Francisco Prego (1891-1936)

Dous dos casos mais duros e sentidos entre coristas e diretiva foram, sem dúvida, as condenas a morte e os fuzilamentos no Campo da Rata, junto de mais pessoas, de Joaquin Martin, secretário municipal da Corunha e antigo presidente do coro, e de Francisco Prego Campos, chefe de negociado da Câmara Municipal e antigo secretário do coro. Deste último reproduzimos um fragmento da carta que escreveu na prisão corunhesa pouco tempo antes do seu fuzilamento (Alonso, 2009: 94-97):

Voy a morir con la frente erguida y tranquila conciencia, cual corresponde a un hombre honrado. La afrenta que estos hombres de honor tratan de echarme sobre mi honra y por rechazo a la de vosotros no entra ni puede entrar en nosotros, pues yo no traicioné a nadie ni cometí delito

alguno, desde punto y hora que me limité a cumplir con mi deber, obedeciendo el Poder legalmente constituido; mientras que los que me sentenciaron jamás podrán decir esta suprema verdad. [...]

Hoy 30 de 1936 viniste a verme a las 7 y 1/2. Muchas esperanzas me diste, pero yo, desde el mediodía, sabía que mi suerte estaba decidida por un cambio de detenidos, pues Taboada, que estaba con Maseda, lo cambiaron para la celda de Manolo.

A las ocho supimos que Manolo y Maseda era indultados y que nosotros seis no.

A las 2 y 30 de la madrugada nos levantaron y el resto ya lo sabes. ¡Para que explicarte la tragedia!

Muchísimos besos y abrazos y perdón, perdón y perdón a todos!

Aliás, naquele tempo os bens às famílias lhes foram confiscados (Campos, 2021: 65):

Se tramita pieza de embargo contra los condenados Manuel Guzmán García, Francisco Prego Campos, Francisco Mazariegos Martínez, Ramón Maseda Reinante, Manuel Vázquez González, Leovigildo Taboada Alvarellos, Enrique Rosende Calvo y José María Eirís Carro, en la cual han sido llevados a cabo embargos de importancia y toda vez la condena al pago de tres millones de pesetas dictada en la causa de que dimana la presente pieza, tramitada contra Alfredo Suárez Ferrín y Joaquín Martín Martínez, lo es en forma mancomunada y solidaria.

Finalmente os falangistas mataram Manuel Guzman e Ramon Maseda.

Manuel Fernandez Amor (1896-1978)

Nascido em Ribadeu, chegou à Corunha de rapaz e entrou como músico e educando de música na banda militar da Corunha. A sua obra musical destaca pela variedade e fecundidade, sempre numa marcada estética galega produto do seu grande conhecimento do folclore e etnografia autóctones. Foi o primeiro gaiteiro do coro e regente na década de vinte. Também foi regente em várias bandas de música.

Em 1938 é chamado para a guerra polo bando franquista na sua condição de músico militar. Por isso, ainda que em 1941 seria nomeado regente honorário do orfeão El Eco, na altura devia abandonar a regência, e a mestra e companheira, Amália Quiroga. Apresenta-se em Huelva e somente um mês depois é deslocado até Jaca, atravessando a Península de sul a norte em plena situação de guerra. Segundo figura num detalhado informe militar, incorpora-se ao «Cuerpo Ejército de Aragón» e vive em primeira linha as sangrentas batalhas a Norte do Ebro, especialmente a batalha do Segre.

Acabada a guerra foi hospitalizado, por causa de enfermidade mental, no hospital militar de Huesca, sendo dado de alta. Em 1940 é destinado a Valladolid onde é ingressado novamente, primeiro no hospital militar da cidade e depois trasladado à clínica psiquiátrica de Cienpuzuelos (Fundo Manuel Fernandez Amor, 1942; Fernandez Amor, 1952). Em 1942 causa baixa no exército. Após se recuperar, em 1947 o músico solicita o seu reingresso no serviço ativo, porém as autoridades militares denegam a sua petição justificando ser uma baixa voluntária.

A partir daí o músico inicia um périplo de reclamações que duram praticamente toda a sua vida, sem finalmente verificarse o seu retorno ao exército. No seu arquivo pessoal conserva-se um informe médico onde pode ver-se a desumanização com que os médicos franquistas vão considerar o músico (Fundo Manuel Fernandez Amor, 1942):

Ha sido estudiado detenidamente el expediente clínico del Teniente-Músico de tercera, en situación de Retirado voluntario, DON MANUEL FERNÁNDEZ AMOR, el cual ha sido sometido a observación reglamentaria en esta Clínica Psiquiátrica Militar y en la de Palencia. [...] el Tribunal ha llegado a las condiciones siguientes: PRIMERA.- Que se trata de un enfermo con constitución psicossomática de tipo pánico con tendencia a reaccionar en el polo colorido del ánimo desproporcionadamente.- SEGUNDA.- Que durante el período de su vida militar ha tenido repetidas fases de depresión y euforia que le pueden haber llevado a la comisión de actos en estado de inconsciencia como pudo ser el presentar la instancia de separación del Ejército, y.- TERCERA.- Que dado el componente biológico de su constitución donde radican las enfermedades del tipo maniaco-depresivo y no pudiendo curar este tipo de enfermedad una vez hechas explosión, este Tribunal acuerda no ha lugar a su reingreso al servicio activo.

Viveu precariamente de dirigir coros e de apresentar-se a concursos de composição. Com o coral polifónico Follas Novas atingiu um esplendor artístico ainda hoje não reconhecido. No fim de 1963 continuava a reclamar dinheiros por ter servido como músico na frente de guerra.

Elvira Bao Maceiras (1890-1971) e Bernardino Varela do Campo (1889-1944)

A professora Elvira e o também professor Bernardino participam da fundação de Cántigas da Terra, colaborando nos inícios do quadro de teatro. Aliás, o Bernardino é também corista. Ambos os dous têm um papel destacado também no teatro das Irmandades, em especial no Conservatório Nacional da Arte Galega.

No relativo à suas vidas profissionais, Elvira é mestra nas Colónias Escolares do Sanatório Marítimo de Oça e, por breve tempo, no lugar areas de Redes; o Bernardino Varela é professor e um dos fundadores da corunhesa Escola de Náutica, além de trabalhar por um tempo de administrador na empresa Castromil.

Casam-se em 1923, sendo padrinho de bodas Manuel Abelen-da. Após a ditadura primo-riverista, retornam com força, ela na Agrupación Republicana Femenina, ele no Partido Galeguista.

Representantes da Agrupación Republicana Femenina, entre elas Elvira Bao, no velório de Anton Vilar Ponte em março de 1936. Ademais da bandeira da ARF, completam o quadro o estandarte de Cántigas da Terra e a bandeira das Irmandades da Fala. *La Voz de Galicia* publicou na altura uma fotografia bem similar



Durante este período, o Bernardino continua a manter relação próxima com as e os integrantes de Cántigas que estavam na Irmandade da Fala como Carré, Estrada ou Lemus. Como anedota do caráter entusiasta deste casal é que, segundo nos contou a filha, foi graças à insistência do Bernardino que a filha de Marcial del Adalid decidiu doar o fundo de seu pai à Real Academia Galega.

Com o início do alçamento militar, toda a atividade fica trunca e salvar a vida própria e das crianças torna-se uma prioridade. De cote são importunados no seu domicílio com qualquer desculpa. Numa destas «visitas» o Bernardino foi repreendido polos «*Caballeros de la Coruña*» que lhe perguntaram polas armas, ao que ele respondeu com muito sangue frio e levando-os até à biblioteca: «*estas son mis armas*». Após inumeráveis ameaças, sofrem também prisão. Botam, ele quinze dias, ela mais três meses. O episódio repressivo é explicado em detalhe no livro *Irmandiñas* (Marco, 2020: 86):

Unha vez fóra, o acoso á familia por parte dos fascistas non cesaba. Segundo declaracións de Elvira Varela Bao –que tiña dez anos cando aconteceron estes feitos–, a represión e o acoso sufridos marcaron a súa infancia e xuventude. Na casa non podían estar tranquilos porque, a altas horas da madrugada, íanos molestar e a faceren rexistros. Separada definitivamente do maxisterio e coa vixilancia constante, en 1937 o matrimonio e os fillos retiráronse a unha casa que lles deixou o avó paterno en San Roque de Fóra. Daquela comezou o verdadeiro exilio interior: Elvira Bao estivo once anos sen saír da casa.

Após a morte do Bernardino em 24 de março de 1944, a Elvira dá escola de forma privada na sua casa. Dentro da escuridão agroma aos poucos uma luz silente que, apesar da progressiva cegueira, consegue libertar-se e sonhar com as novas gerações.

Arturo Taracido Veira (1887-1982)

Foi o secretário fundador de Cántigas da Terra e membro das Irmandades da Fala. Após estudar na Escola Mercantil, trabalha primeiro como professor no próprio centro e depois como contabilista na fábrica de Senra. Mais tarde assenta o emprego em Laboratorios Orzán

e desenvolve uma intensa vida política no âmbito do republicanismo desde a ORGA até à Izquierda Republicana, sendo nomeado concelheiro e deputado provincial. A companheira Matilde Fraga também se destacou dentro da Agrupación Republicana Femenina.

A partir do golpe militar, a situação inicial é similar à do casal Varela-Bao com contínuas perseguições. Após ser preso e liberto, o Arturo decide ausentar-se para salvar a vida, como relata o filho Arturo num vídeo do blogue Memória do Cárcere (Taracido, 2016):

Los valientes aquellos amenazaban a las mujeres. Se encontraron con que no estaba mi padre, sino lo pasean aquella noche seguro. Pero lo había avisado un amigo y había mandado a su hijo para que lo llevara al negocio para pasar la noche. Y efectivamente esa noche lo fueron a buscar. Es la única vez que lo fueron a buscar, eso es verdad, la única vez. Iban dirigidos por un caballero de la Coruña.

A raiz deste episódio decide ir embora e flutua entre Vigo e Lugo, onde é novamente prendido e trasladado à Corunha. Na prisão provincial está mais dum ano. Como relata a professora Marco, o seu calvário ainda não acaba (Marco, 2020: 385-386):

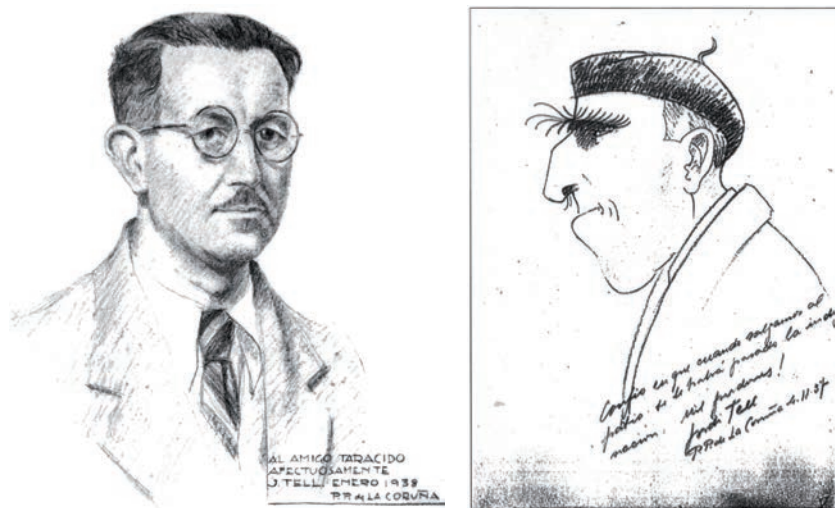
En outubro de 1941 foi condenado a doce anos e un día polo «Tribunal de Represión de la Masonería y el Comunismo» e ingresou na prisión de Conde Peñalver, onde permaneceu tres meses, mentres durou o xuízo. [...] Conmutada a pena pola de seis anos e un día de confinamento, estivo, primeiramente, en Puerto de Cabras-Fuerteventura (na actualidade Puerto del Rosario) e alí se trasladou Matilde Fraga [...]. O confinamento de Taracido continuou en León e, finalmente, en Lugo. En 1946 regresou o casal á Coruña, onde tiña que presentarse

en comisaría diariamente, às 12 da mañá. A familia ía acompañalo e quedaba fóra. Matilde Fraga sempre estivo ao lado do seu home, tanto no período de prisión como no de confinamento.

O fillo também relata a solidariedade das compañeiras e dos compañeiros de Laboratorios Orzán que em todo o momento lle pagavam o salario apesar de estar preso. Depois deste interminável sofrimento, Arturo Taracido podería voltar ao seu traballo nessa reconhecida empresa corunhesa.

Leandro Carré Alvarellos (1888-1976)

Leandro foi o primeiro director artístico de Cántigas, onde colaborou activa e regularmente quase toda a súa vida. De profunda tradición galeguista realizou importantes contribucións em diferentes campos da linguística duma perspectiva próxima à lusofonia e também à etnografía. Além disso, promoveu uma renovação no teatro popular com uma mirada auto-centrada na Galiza.



Retratos de Arturo Taracido e Leandro Carré feitos polo arquitecto Jordi Tell na prisión da Coruña. Colección Irmãos Taracido Fraga e Colección Familia Carré

Vai sofrer de forma directa as foudes da repressão franquista. Um fillo seu, Leandro Carré Brandariz foi activo militante do anarquismo galego e galeguista. Procurou a via política tanto para a causa do comunismo libertário como para a independencia galega que professava. Com o alçamento militar foi forçado a servir em Astúrias para o bando franquista. Em abril de 1937 envia a última carta para a família e mais nunca se volta a saber dele. A mãe, Carme e o pai, Leandro, inician uma procura intensa, solicitando información às instâncias militares, mas em paralelo os falangistas começan a importuná-los com registos a altas horas da noite e ameças. Leandro pai, disposto a tudo polo fillo, viaja à Astúrias que ainda está em guerra. Foi em vão. Ao regressar à Coruña, Leandro Carré Alvarellos é prendido e preso por meio ano.

Na prisão herculina encontra-se com o Arturo Taracido, amigo e antigo compañeiro em Cántigas. Nesta etapa ambos vão entrar em contacto *sotto voce* com um grupo de intelectuais catalães entre os que destacan o violoncelista Ricard Boadella ou o arquitecto Jordi Tell. Este último desenha naquele tempo retratos em papel do Leandro e do Arturo. Fica claro que na mais profunda dureza presidiária e perante o perigo das suas vidas, a fraternidade torna-se um elemento central de sobrevivência.

Luzes na escuridão. Epílogo

Muitos dos coros que chegaram a 1936 já não conseguiram recompor-se e aqueles que decidiram reorganizar-se, demoraram em fazê-lo e estavam com grandes dificuldades para continuar a actividade num contexto social em que as camadas populares sofriam de fome, miséria e medo. A um tempo, a ditadura procurava lavar o seu rio de sangue e sofrimento com mecanismos como a instrumentalização do folclore. Em 1943, Cántigas da Terra recebe o difícil convite de se incorporar à *Obra Social de Educación y Descanso*. Na directiva já figuravam personagens afins ao novo regime como o presidente José Luís Bugallal ou directivos como Rafael Puga Ramon e Francisco Javier

Anta, mas também outros bem significados como o arquivista Antón Calvo Caamaño, que tinha sido sindicalista metalúrgico, ou o regente Adolfo Anta. Com reticências, mas também sabendo-se bem relacionados, a diretiva determina (Cántigas da Terra, 1943: 67-68):

Leídos y estudiados detenidamente las ventajas e inconvenientes que para la vida de la Sociedad acarrearía esta variante en su estructura social, la Junta acuerda, por unanimidad no aceptar dicha proposición. Pero tratándose de un asunto de tanta trascendencia, la Junta acuerda asimismo reunir a los Srs. Coristas, previamente convocados por orden del Sr. Presidente, para que sean éstos los que determinen la aptitud a adoptar.

Na mesma sessão, o coro vota por unanimidade a negativa a se incorporar à organização franquista e escreve na margem os nomes de todas as pessoas que assim o decidiram, em prova de responsabilidade partilhada. Também é interessante destacar que nessa altura alguns diretivos e coristas foram objeto de investigação e vigilância, entre eles o fundador Xerardo Roque, como se pode consultar nos expedientes custodiados no Arquivo do Reino de Galiza.

Outro feito singular dessa época é o salvo-conduto assinado polo ditador às e aos coristas, durante a visita oficial que faz à Corunha em junho de 1939. Segundo me contou Marina Gomez Alonso, filha do pandeireteiro corista Dionisio Gomez, sendo ela nena e já entrada a noite, batem na porta da sua casa requerendo do pai que «vista el traje regional y se presente». Já na rua e com enorme incerteza, o pai caminha junto doutras companheiras para o Teatro Rosalia. Ali, Franco e outras personalidades celebram uma ceia onde de madrugada atuam Cántigas da Terra e outras agrupações. Ao finalizar a intervenção do coro, alguém sem determinar apresenta um monte de papeis mecanografados que Franco assina um por um. Trata-se

de salvo-condutos que, em concreto, Dionísio usou para não ser incomodado pelas autoridades. Perguntei-lhe a Marina se conservava esse documento e não sabe dele. A pessoa enigmática bem podia ser o próprio Bugallal, quem logo seria presidente, ou Álvarez de Souto-maior, pintor que tinha colaborado em diferentes momentos com Cántigas. Estima-se muito qualquer informação sobre o assunto dos salvo-condutos.

Para encerrar este pequeno contributo à memória do período mais escuro para Cántigas da Terra, é preciso lembrar também o caráter simbólico das atividades levadas a cabo por quem estavam a sofrer um exílio interior. Um exemplo que ilustra bem isto é a obra *Brétemas e Raiolas*, estreada no Teatro Rosalia em janeiro de 1946 e organizada por Leandro Carré e Adolfo Anta (diretores artístico e musical) como homenagem aos músicos Farto, Garaizabal e Rodriguez-Losada. O assunto da obra é uma peregrinação a Compostela, dividida em dous ambientes contrastantes. Nela apresentava-se um passado medieval escuro que bem poderia representar a realidade daquele tempo e, a seguir, uma fantasia redentora que simbolizava o porvir. Para tal fim, vestiram o teatro com um decorado de Camilo Diaz Baliño, pintado para a ópera *Ultreya* e doado polo próprio autor da música, Rodriguez-Losada, após o fuzilamento do ferrolano. Descobre-se o pano e um coro de pobres com fatos remendados atravessa a cena enquanto canta (Carré e Anta, 1946):

Señor, Señor, no teu nome
cantos falan de irmandá e moitos somos, coitados, aos que
nunca ha de chegar.

A seguir Leandro Carré, erradamente situado no costumismo ao parecer de quem escreve⁷, serve-se dos seus vastos conhecimentos

⁷ O costumismo é uma categoria do teatro espanhol que entre os seus fins pretende ridicu-

de etnografia para apresentar-nos duas personagens em contraste. Dum lado um rapazinho novo de nome Brás que simboliza o «bom senso», em termos coloniais, a modernidade; doutro uma velha, anónima, meio doida e apocalíptica, símbolo do sujeito coletivo do povo galego subalterno, silenciado pola ditadura, que recita (idem):

A paz non chega a este mundo, coa morte s'ha de acadar.
Na terra todo é podremia; cobizas na humanidá.

Seja este final uma pequena homenagem a todas as pessoas, muitas vezes esquecidas pola historiografia, que procuravam a dissidência dentro do exílio interior. É por isto que hoje nós, desde Cántigas da Terra temos o dever e a vontade de recuperar os trilhos que estas pessoas andaram. Elas são o património artístico e social, memória da Galiza.

larizar os povos peninsulares por meio de estereótipos em que a bobagem e a ofensa são recorrentes. Na verdade não muito distante do que hoje podemos ver em certos programas da televisão galega. Contra isto, Carré lutou energeticamente criando uma comédia própria.

Referências bibliográficas e webgrafia

- Abel Vilela, A. d. (1998): *Manuel Abelenda (1889-1957)*. Catálogo da exposición. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Alonso Montero, X. (2009): *Cartas de republicanos galegos condenados a morte (1936-1948)*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Follas Novas Coro Gallego (1916): *Reglamento*. A Coruña: Imprenta de Tomás Rodríguez. Arquivo do Coro Galego de Cántigas da Terra. Fundo Xerardo Roque.
- Fundo Manuel Fernandez Amor (1942): Folha de serviço do teniente de terceira Manuel Fernandez Amor, caixa 4349, série "Correspondencia, 1927-1981". Betanços: Arquivo Municipal.
- Calle Garcia, J.L. (1993): *Aires da Terra. La poesía musical de Galicia*. Madrid: José Luis Calle Garcia.
- Campos Romay, A. (coord.) (2021): *Un viaje a la historia del socialismo coruñés del siglo XX y XXI*. Compostela: Fundación Luís Tilve.
- Cántigas da Terra, Coro Galego (1939 e 1943): *Libro de atas, 1935-1944*. Arquivo de Cántigas da Terra. A Coruña: manuscrito.
- Carré Alvarellos, L. et al. (1946): *Brétemas e Raiolas*. Libreto. Corunha: Arquivo de Cántigas da Terra.
- Carré Alvarellos, L. (1958): «Brétemas e Raiolas, o por que de un tíduo», em *Revista Coro Galego Brétemas e Raiolas*.
- Compañía Francesa del Gramophone. (1905): Catálogo general de discos impresionados em España. Disponível em: <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/discografic/id/268>
- Domènech Casadevall, G. (2021): «Arte en prisión. Jordi Tell en el penal de A Coruña». Quintana: *Revista do Departamento de Historia da Arte*, 19, 145-162. Disponível em: <https://doi.org/10.15304/qui.19.5757>
- Fernandez Amor, Manuel (1952): *Correspondência com destinatário Consejo Supremo de Justicia Militar, Corunha 12 de fevereiro de 1952*. Betanços: Arquivo Municipal.

- Lopez-Acuña Lopez, F. (1974): *Gran Enciclopedia Gallega*. Tomo XXX. Xixón: Silverio Cañada editor.
- Maceira Fernandez, X. (2006): *Leandro Carré Alvarellos: Obra inédita e esquecida*. Compostela: Alvarellos Editora.
- Marco Lopez, Aurora (2020): *Irmandiñas*. Compostela: Edicións Laiovento.
- Pereira Martinez, C. e Romero Massiá, A. (2002): *Germinal. Centro de Estudios Sociais*. Betanços: Briga Edicións.
- Rei-Samartim, Isabel (2020): *A guitarra na Galiza*. Tese de doutoramento. Universidade de Santiago de Compostela. Dispoñíbel em: <http://hdl.handle.net/10347/24044>
- Rey Majado, Áurea (2000): *A Coruña y la música: El primer orfeón coruñés (1878-1882)*. Corunha: Concelho da Corunha.
- Roque Lagüela, X. (1915): *Actas y comentarios de las juntas celebradas a fin de constituir en la ciudad de La Coruña la agrupación coral «Follas Novas»*. Corunha: Arquivo de Cántigas da Terra. Fundo Xerardo Roque.
- Roque Lagüela, X. (1948): Una charla con Gerardo Roque, el platero coruñés que creó 'Cántigas da Terra'. *La Voz de Galicia*: 14 de febreiro, 6.
- *Solidaridad Obrera, Semanario órgano de la Confederación Regional Galaica*. (1934). ¡Compañeros! ¡Trabajadores!. Corunha: 21 de junho, 1. Dispoñíbel em: www.nomesevoces.net/gl/fondosnumero/solidaridad-obrera/167/ [consultado em 15 de febreiro de 2023].
- Taracido Fraga, A. (2016): Entrevista para o blogue *Memoria do cárcere A Coruña*. Dispoñíbel em: www.youtube.com/watch?v=obvHooaljFM [consultado em 15 de febreiro de 2023].
- Tribunal Especial para la Represión de la Masonería y el Comunismo (TERMC). Juzgado especial número 3 (1940-1963). ES.37274.CDMH/7//TERMC,FICHERO,76,2607268. Salamanca: Centro Documental de la Memoria Histórica.

Higino Cambeses Carrera. Ler nas entrelinhas

José Luís do Pico Orjais
Mestre e músico

Em 19 de fevereiro de 1949, Higino Cambeses tirava a própria vida no hospital provincial da Ponte Vedra. Esse dia deixava de existir um dos grandes compositores galegos para banda de música, com títulos tão conhecidos como *A noite do Santo Cristo* ou *Pepa*. Costuma-se dizer que sofria de mania persecutória, como se o seu suicídio tivesse origem num delírio irreal e não nas continuadas vexações, surras, privações de liberdade ou calúnias que ele sofreu. Na realidade, Cambeses foi uma das vítimas do franquismo que mais tempo passou no corredor da morte, dentro e fora dos muros duma prisão. Assim contava o sucedido o diário ABC (1949):

En Cuntis intentó poner fin a su vida el director de la banda de música de Padrón, D. Higinio Cambeses Carrera, que sufría manía persecutoria. Para llevar a cabo su propósito se dio un corte en el cuello y otro en un brazo, y al ver que no era bastante se arrojó por una ventana de su domicilio, resultando en la caída tan solo con la fractura del pie izquierdo. Trasladado al Hospital Provincial, fueron intervenidas sus lesiones y momentos mas tarde el herido se arrolló una sábana al cuello y se ahorcó. El suicida era un excelente compositor de música, habiendo dirigido varias bandas en Galicia.

O drama pessoal de Higino Cambeses começa aos poucos dias do golpe de Estado do general Franco. A partir de 18 de julho, no entorno do maestro haverá inúmeras detenções. Aos poucos dias, Hi-

gino Cambeses organizou uma Comisión de Ayuda a los Presos, que será dissolvida imediatamente pelas autoridades. A intenção da Comissão apenas era a de organizar um grupo encarregado de lavar a roupa das pessoas privadas de liberdade e proporcionar-lhes comida e tabaco. Isto bastou para condená-lo.

Até recentemente pensava-se que Cambeses estivera preso na ilha de São Simão, mas o seu nome não aparecia nas listagens oficiais. Em 2022, nos comentários a uma entrada do blogue pessoal de Juan José Barreiro Boquete, o membro do histórico coro Cantigas e Agarimos, Anton Fernandez, escreveu o que segue:

Por se fose do teu interese. Na información sobre Higinio Cambeses sinalas que no 36 foi detido e levado ó cárcere da Illa de San Simón (isto non está confirmado), neste sentido podo indicar o seguinte: no arquivo do coro Cantigas e Agarimos de Santiago de Compostela fai uns 10 anos atopamos a partitura dun pasodoble titulado "Mondoñedo: pasodoble gallego" dedicado a "D. Américo González, oficial de prisiones (Monforte)" e datada en "Carcel de Monforte, 23 de abril de 1937", asinada por "H. Cambeses».

Postos em contato com Anton Fernandez e, posteriormente, com o presidente do histórico coro compostelano, solicitamos ver a partitura, que muito amavelmente nos foi enviada de imediato. O documento confirma o passo de Cambeses pelo penal monfortino e achega-nos uma partitura que constitui em si própria um documento emblemático para os futuros estudos e atos relacionados com a memória histórica. É por isso que paga a pena parar-se um bocadinho diante do texto musical e, como dizíamos no título que encabeça este artigo, ler nas entrelinhas as mensagens que esta e outras partituras suas nos transmitem.

Esquema
estrutural de
Mondonhede.

Mondoñedo. Pasodoble Gallego por Higino Cambeses

Trata-se dum manuscrito em quatro páginas—capa mais três páginas de partitura— que contém o guião para banda duma peça dedicada a D. Américo Gonzalez, oficial de prisões do cárcere de Monforte, e datada neste mesmo presídio o 23 de abril de 1937.

Parte	I	Enlace 1	Ib	Enlace 2	II	Enlace 3	III	IV	Enlace 4	V	Enlace 5	V
Harm.	C-G					G-Gm	Gm	Gm		Em		Em
f.c.	2/4					6/8-2/4						
c.	1-11	12-16	16-21	21	22-40	40-48	48-70	70-93	94-96	97-113	114-123	123-140

Harm. = *Harmonia*; *f.c.* = *formula de compasso*; *c.* = *n.º de compasso*.

A obra estrutura-se como uma sequência de cinco melodias diferentes costuradas por passagens, umas mais breves e outras mais desenvolvidas, que favorecem a modulação, o trânsito duma melodia a outra e as variações rítmicas (moinheira-alvorada-passodoble).

O passodoble *Mondoñedo* mereceria um estudo musicológico demorado, sendo um exemplo bem sucedido duma obra de música popular ambiciosa do ponto de vista harmónico. Com ofício, vai-nos levar desde a inicial tonalidade de Dó Maior até um muito evocador Mi menor, transitando, passeninhamente, por Sol Maior e menor. Ainda sabendo que o objetivo principal deste artigo não é a análise minuciosa do texto musical, gostaria de comentar a modo de exemplo os compassos que vão do n.º 40 até ao 70, e que correspondem no meu esquema estrutural com o enlace 3 e a melodia III. Os contrastes rítmicos que até esse momento Cambeses conseguia utilizando tercinas em 2/4 (moinheira) e colcheias e semicolcheias em 2/4 (pasodoble), agora é feito com as fórmulas de compasso 6/8 vs 2/4. Esta

mudança rítmica serve-lhe, inclusive, para introduzir a nova tonalidade de Sol menor. Isto introduz-nos no momento mais retraído da partitura, com um pianíssimo que devia converter o conjunto da banda em apenas um murmúrio. O facto de estar diante duma passagem em menor e pianíssimo, coloca-nos, claramente, no trio do passodoble, e nos permite imaginar esse papel sendo desempenhado pelos clarinetes num registo grave. A respeito do desenho harmónico, a melodia III mantém-se durante toda a primeira parte, cc. 48-60, com um acompanhamento obstinado em Sol menor, para daí até ao final, c. 69, alternar os acordes de Ré Maior, Dó menor, Fá Maior e Sol menor, acomodando-nos, finalmente, na tónica. Formoso!

O ofício de compositor para banda popular levou Cambeses a utilizar uns códigos que podemos reconhecer em diferentes obras suas e do resto dos compositores contemporâneos.

1.º O autor tem presente a *performance*, o contexto em que vai ser utilizada esta obra. Nos passaruas, geralmente, há uma parte inicial de carácter estático. A banda começaria a tocar à indicação do regente, estando os instrumentistas em parada, cc. 1-21. Esta parte em Cambeses adquire características de alvorada, ou mesmo de prelúdio de gaita, algo semelhante ao que acontece, por exemplo, no passodoble *Ponteareas* de Soutullo. Uma vez que a cadência final do motivo introdutório é resolvida, cc. 17-21, precisar-se-á duns compassos que marquem o pulso, cc. 21-22, instante em que geralmente a banda começa a desfilar.

2.º Como já dissemos, um elemento característico desta obra, e de tantas outras do mesmo género, é o facto de ser uma sucessão de melodias enlaçadas, todas elas muito expressivas, mesmo com um marcado carácter *cantabile*. Isso faz com que muitos desses passodobles tenham fragmentos melódicos muito cativantes, fáceis de cantarolar. Isto está relacionado com outro conceito muito interessante, a intertextualidade, que na obra de Cambeses resulta especialmente oportuna de abordar.

Ler nas entrelinhas

É costume dos compositores galegos —de banda ou orquestra— o uso de melodias tradicionais ou populares galegas com o objeto de dar autenticidade às suas obras e, igualmente, que estas resultem próximas do espectador. Assim, ponhamos por caso, numa obra tão interpretada como *Festa na Tolda* de Gustavo Freire, a inclusão da *Moinheira de Lugo* tem, no meu ponto de vista, um carácter mais popular e autobiográfico que o do *Não te namores meninha*, mais erudito, fruto, com certeza, do conhecimento por parte do autor das fontes historiográficas.

Cambeses também vai salpicar as suas composições de melodias tradicionais, tópicos populares facilmente reconhecíveis, como acontece na moinheira *Pepa*, e mesmo, de modo muito mais evidente, em *Ardo eixo, Carballreira*. Neste passodoble dedicado aos galegos emigrados na Bahia, Brasil, aparece no trio um fragmento da *Alvorada de Veiga*.

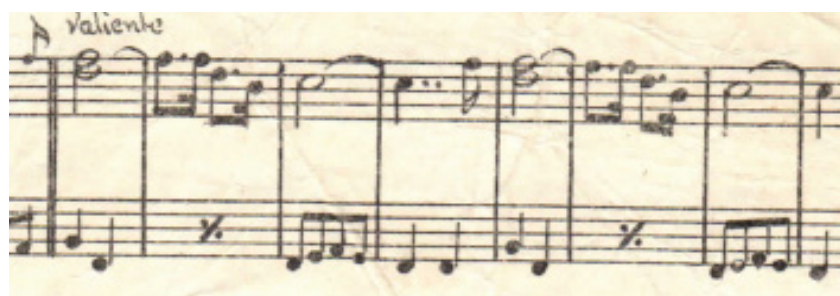
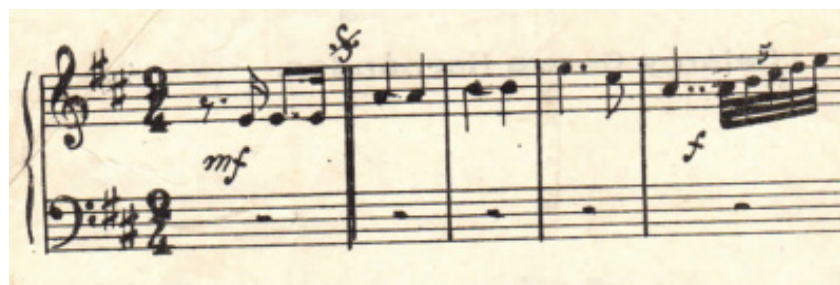
Mas, a intertextualidade em *Mondoñedo* revelar-nos-á uma paráfrase surpreendente. Na melodia IV identifica-se claramente *Santa Bárbara bendita*, também conhecida como *En el puente de María Luisa*. Esta peça simbolizava na altura a revolução mineira de Astúrias, e, por extensão, do movimento obreiro republicano. O facto de Cambeses ter composto uma peça estando na prisão em plena guerra, e de tê-lo dedicado ao seu oficial de prisão, já é incrível o suficiente.

Se, além disso, incorpora à partitura um hino republicano, o documento se torna definitivamente excepcional.

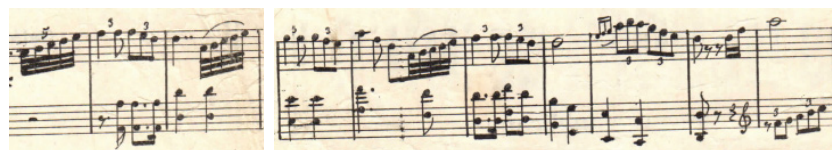
Mas esta não era a primeira vez que nas suas obras tinham cabido cantos revolucionários. Em 1933, Higino Cambeses publica nos Talleres Gráficos de A. Julián, em Astorga, *Los Héroes de Jaca, marcha republicana*, dedicada a Galán e García Hernandez, mártires da República espanhola. Não devemos confundir esta peça com a composta pelo trio Ángel Ortiz Villajos, Alfonso Jofre e Mariano Bolaños, gravada para a discográfica *Gramophone* [AE 3587] por Pedro Vidal (solista) e a Agrupación Hispánica.

Em *Los Héroes de Jaca*, Cambeses, desde o princípio não deixa lugar a dúvida sobre quais são as suas intenções.

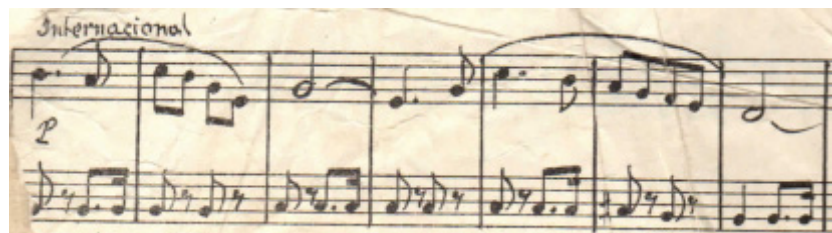
Motivos da *Marselhesa* em *Los Héroes de Jaca*:



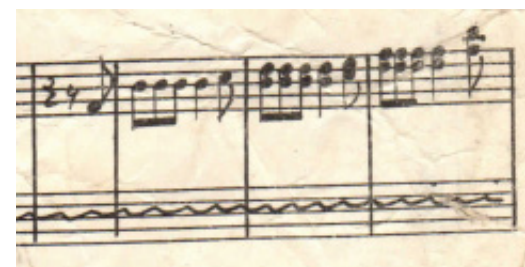
Motivo do *Hino de Riego* em *Los Héroes de Jaca*:



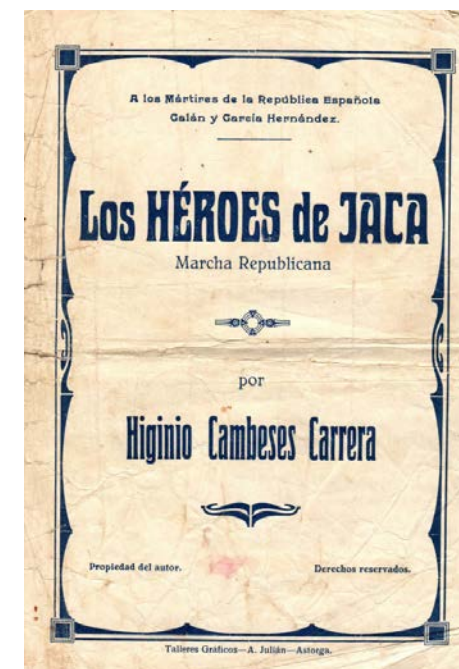
Motivo da *Internacional* em *Los Héroes de Jaca*:



Inclusive, podemos apreciar um parecido mais do que razoável entre um motivo de marcha com acompanhamento de tambores e o *Hino do Batalhão Literário* que publicara no seu cancionero José Inzenga:



Higino Cambeses utiliza na partitura dedicada aos capitães Galán e García Hernández duas peças que representam, inequivocamente, o seu desprezo pela monarquia e a sua adesão a Segunda República. A *Marselhesa* e o *Hino de Riego* convertem-se no trilho musical da Espanha que acorda no mês de abril de 1931 a uma nova realidade, e mesmo são a cara A e B de gravações emblemáticas do tenor Miguel Fleta e do barítono Marcos Redondo.



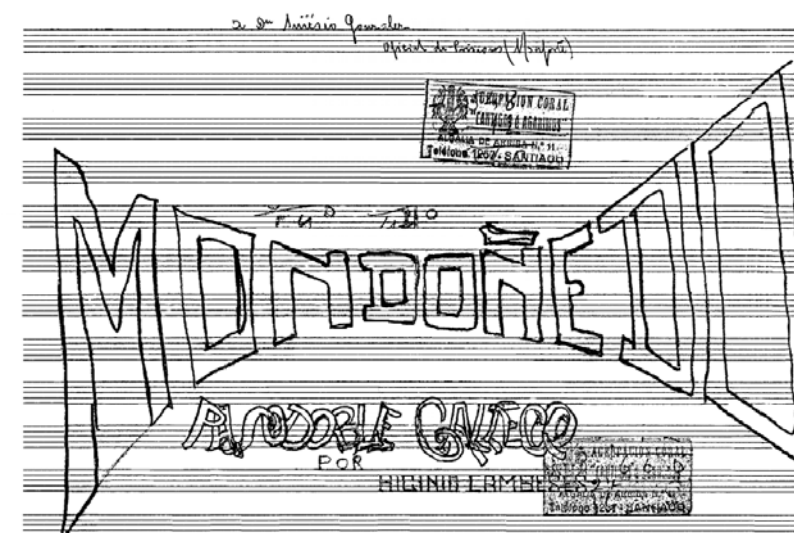
Los Héroes de Jaca.
Arquivo da banda
Garrote, Ortigueira

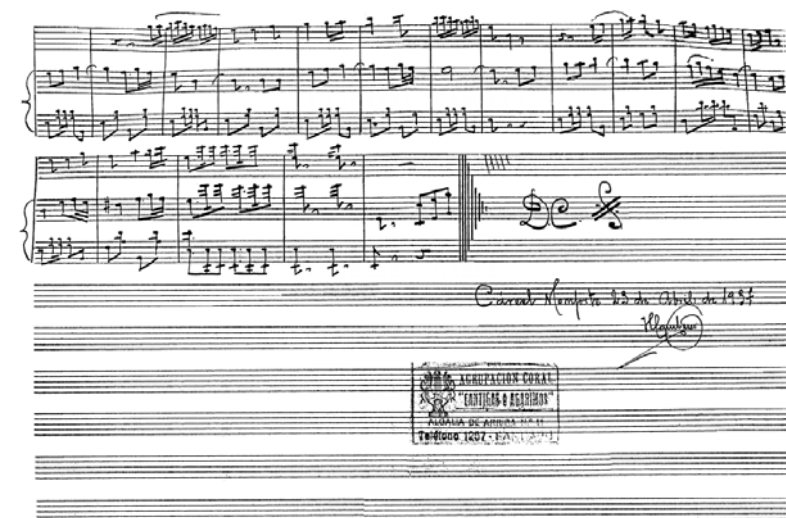
O passodoble *Mondoñedo* exumado

Desde o primeiro instante que chegou a nós o guião de *Mondoñedo* tivemos a intenção de incorporá-lo, de algum modo, ao repertório galego de concerto atual. Resta, para um futuro próximo, arranjar a partitura para banda com base no documento depositado no arquivo do coro Cantigas e Agarimos. Agora, e com a iminência do projeto em que publicamos o nosso artigo, pedimos ao maestro Alejo Amoedo uma versão para piano da referida obra. O resultado não poderia ter sido mais satisfatório. Desconhecemos em que condições compôs Higinio esta obra, quem era o funcionário de prisões Américo Gonzalez e porquê lhe foi dedicado este passodoble. Em torno de *Mondoñedo* continua a haver muitos mistérios por resolver, mas, por enquanto, conformemo-nos com ter exumado coletivamente os sons livres que um dia imaginou um músico preso. Viva!

Nota: O meu agradecimento ao Arquivo da banda Garrote, ao arquivo do coro Cantigas e Agarimos, Manuel Pazos Gomez e Alejo Amoedo Portela, sem cuja generosidade este artigo seria de impossível redação.

*Mondoñedo.
Pasodoble
galego.
Arquivo de
Cantigas e
Agarimos*





Notas para unha alborada. A represión da música nesta banda da ría de Vigo

Luís Bará Torres

Profesor e investigador da memoria histórica

Os de azul colleron a Carlos Palacios e puxérono a tocar no medio da praza até que lle rebentaron os labios. Era a maneira cruel e covarde de humillalo, de castigalo por formar parte da Banda de Música de Cangas, por asistir ás celebracións obreiras, por pertencer á Fronte Popular. A suma de todos aqueles actos cotiáns de barbarie formaba parte da onda de terror, no tempo en que as bandas de militares asolaron as terras do Morrazo.

Na banda de música de Cangas tocaba José Nores Rodríguez, un rapaz de 16 anos, albanel, que estaba afiliado ás Juventudes Socialistas Unificadas e fora capitán do equipo de fútbol do Pósito. Cando remataba agosto do 36 foi secuestrado, encarcerado, asasinado no Angueiro e fondeado nas augas da ría, canda outros 10 sindicalistas e obreiros de Cangas. O corpo de José Nores nunca volveu do mar.

Tamén de Cangas era o seu irmán Emilio, industrial latoeiro, de 32 anos, militante comunista. Foi detido nos días que seguiron ao golpe, encarcerado en Cangas e Pontevedra e asasinado vilmente o 25 de setembro de 1936 no cemiterio de Ponte Sampaio. Os asasinados deixaron rexistro escrito do crime, para infamia súa e da xerarquía militar á que obedecían. Que fiquen aquí para a historia os nomes dos executores, postos en documento oficial:

Al ser conducidos en la noche de ayer, en unión de otros, desde esta capital a la cárcel de Puenteareas los detenidos Ángel Emilio Nores y Estanislao Mallo Martínez, por fuerza de esta Cabecera, compuesta del cabo y guardias segundos Jesús Barja Vázquez, Pablo Lora López y Miguel San Juan

Raposo, respectivamente, al llegar al kilómetro 13 de la carretera de Vigo, uno de los conducidos insistió pidiendo hacer una necesidad corporal y como si previamente estuviesen todos de acuerdo, aprovechando la ocasión se tiraron del autocar con marcada intención de fugarse. La fuerza conductora después de dar las voces reglamentarias de «alto», al no ser obedecida tuvo necesidad de hacer fuego resultando muertos los dos sujetos de referencia, de cuyos cadáveres hicieron entrega al alcalde de Arcade... (sic)

Outro irmán, Joaquín, tiña 19 anos e tamén militaba na causa republicana. Por iso foi detido, procesado e condenado a cadea perpetua, pena que logo foi rebaixada. Cumpriu presidio na Illa de San Simón, o Lazareto.

Na illa tamén estivo preso durante case catro anos Ismael Costas Caamaño, o *Pequecho*, veciño de Coiro, director da Banda de Música Popular de Cangas. Anteriormente dirixira en Moaña a Banda Infantes

do Morrazo e a Agrupación Aires do Morrazo... Militante socialista, logo do golpe de xullo do 1936 estivo agochado, disque na igrexa de Coiro baixo a protección do cura Manuel Vivero. Descuberto o refuxio, foi encarcerado e condenado por un tribunal militar a 20 anos de cadea. En 1940 o Tribunal de Responsabilidades Políticas impúxolle unha multa de 100 pesetas.



Ismael Costa Caamaño.
Fonte: *Nomes e Voces*

No tempo de reclusión en San Simón, o director do cárcere, Carlos Hidalgo, encomendoulle a creación e dirección do coro, do que formaban parte presos políticos e algúns funcionarios. Este é o relato dun preso da illa, veciño de Moaña, autor dunhas *Memorias* (Pérez Álvarez, 2015) que constitúen un valioso testemuño daquel tempo de infamia e de dignidade: «Ismael era un competente director da banda de música da miña vila, que tamén fora vítima da represión... O músico Ismael creou unha masa coral harmoniosa da que formaban parte algunhas mulleres dos oficiais de prisións» (Pérez Álvarez, 2015: 227).

Nas andainas pola illa, nas xornadas de traballos forzados, os presos entoaban cantigas populares e cantos clandestinos. Era aquela tamén unha forma de resistencia, de camaradaría e de coraxe. Cóntao Luís Pérez nas súas *Memorias* (Pérez Álvarez, 2015: 226):

E o día que rematamos o paseo isleño chega a nova de que as forzas da Liberdade conquistaran Teruel, así que aquela foi a denominación que lle demos á vereia que circundaba a nosa illa prisión. E medio agochados entoabamos as nosas cancións revolucionarias e cando máis entusiasmados estábamos cantando A Internacional fomos sorprendidos polo Director do Penal... Cal sería o noso asombro ao dirixirse a nós aquel vello militar e dicímonos coa máis amábel candidez: Esa canción é moi harmoniosa, seguíde, seguíde cantando...

Ismael Costas viviu o horror das raposas do Lazareto, aquelas madrugadas en que os cívicos se achegaban silandeiros á illa para sacar grupos de presos que na alborada seguinte aparecían furados a tiros nas estradas da contorna. Nunha daquelas sacas, o 5 de decembro de 1936, levaron os veciños de Cangas Adonis Teixeira, Ángel Rial e Clemente Carracelas e a Vicente Sáez Ruiz, mestre da escola de Coiro. Consciente do destino ao que o levaban, o mestre entregoulle o anel ao seu veciño Ismael Costas, para que llo dese á súa familia.

O coro e unha banda de música actuaron na festividade de San Simón, o 28 de outubro de 1938: «Aquilo parecía a festa dunha vila. Pola mañá soaron bombas e a Banda de Música e Redondela percorría a illa coas tradicionais dianas e alboradas...» (Mosquera, 2006: 90).

Carlos Hidalgo, o director da prisión, deixouse levar polo entusiasmo e compuxo unha cantiga para honrar o patrón (Pérez Álvarez, 2015: 238):

*Entusiastas hoy cantemos
Al Apóstol San Simón
El patrono de esta Isla
Gloria de la Redención.*

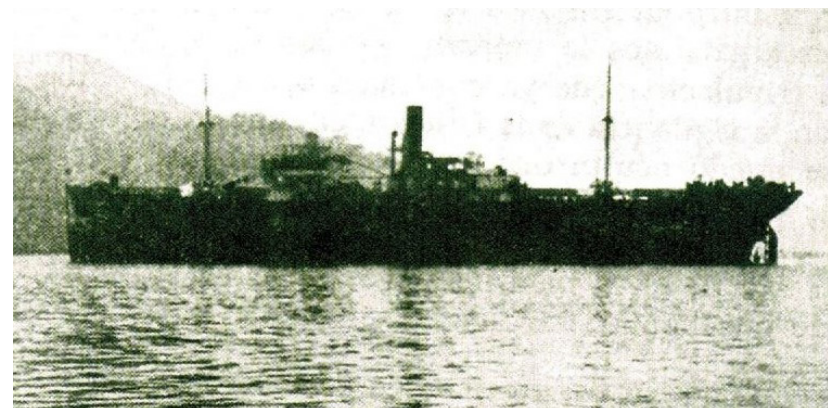
Cando se entoaba esta loa ao santo da illa cuxa voz máis brillante correspondía á muller do oficial da prisión, o señor Álvaro Cunheiro, era acompañada a ritmo de marcha guerreira pola cantidade de reclusos, co golpe unísono dun pateado nas lousas da vella capela.

Naquela celebración produciuse un acto de rebeldía e dignidade que non apareceu en ningunha crónica xornalística: o médico republicano pontevedrés Celestino Poza Juncal, xunto con un grupo de evanxélicos de Marín e outros mozos como Evaristo Mosquera negáronse a participar na comunión.

Uns días antes, o 21 de outubro, chegou á enseada o barco prisión *Upo Mendi*, que acollería centos de presos procedentes de Euzkadi e Cantabria. Naquel barco as cancións e a música foron tamén un exercicio de resistencia, de camaradaría e de irmandade. Nos días de vento do sur, o mar traía as melodías con que os presos entretían a vixilia, espantaban o insomnio e vencían a tristeza.

Aqueles homes nobres tamén devolvían con cantares harmoniosos as atencións das mulleres de Redondela, das mariscadoras que aproveitaban a baixamar para darlles palabras de alento e que teceron

Barco prisión
Upo Mendi
fondeado nas
proximidades
da Illa de
San Simón
(ca. 1938).
Arquivo do
autor



redes de solidariedade para levarlles alimentos e roupa limpa.

Luis Pérez relata nas súas memorias a travesía desde San Simón a Vigo, para emprender a viaxe cara a un novo presidio, nun adeus cheo de amargura (Pérez Álvarez, 2015: 243):

E cando xa intentábamos cruzar a liña de Arroás-Ríos os
veciños de Marín entoaban esta canción:
Eu de Marín ausenteime
Moi lonxe vou a vivir
Pasei a vida chorando e suspirando
Marín por ti
Eu non sei chorar, eu non sei rir
Sin os amores da terra
Eu non sei cantar, eu non sei vivir.

A San Simón tamén fora dar no outono de 1936 un veciño de Paredes (Vilaboa), Eligio Rey, de 35 anos, canteiro e músico. Eligio tocaba o clarinete na banda de música de Ponte Sampaio e formaba parte da Sociedade de Obreiros e Agricultores de Vilaboa.

O 20 de xullo formara parte do grupo de sindicalistas de Vilaboa que incautaron unha camioneta e unhas poucas escopetas de

caza para defender Pontevedra. Na metade do camiño foron interceptados polos militares sublevados e volveron para a casa. Por este acto de rebeldía, pola súa militancia sindical e republicana, por defenderse da miseria e das inxustizas, Eligio foi xulgado por un tribunal militar que o condenou a morte, acusado de traizón. Foi fusilado en Pontevedra o 2 de marzo de 1937. O clarinete de Eligio deixou de soar na banda de Ponte Sampaio e a súa filla Eugenia, que daquela tiña 4 anos, segue hoxe lembrando a súa figura esvelta, as visitas ao Lazareto e aquel día en que o foron buscar á casa do Outeiro en Paredes, e o pai lle dixo a mamá Peregrina que lle deixaba «tres pesos para mercar herba para a semente e un vestido vermello para a nena». Aquela rapariga de 4 anos quedou sen o abeiro do amor do pai, orfa de sorrisos e de agasallos. Sen o corpo do pai, soterrado nunha foxa anónima do cemiterio de Pontevedra. Sen o traxe vermello naquel tempo de prohibicións e de amargura.

Tamén foi tempo de segredos e de prohibicións para Tucha, unha das fillas de Manolo da Socorra e de Jesusa Valladares, que tamén vivían en Paredes. O pai tocaba o fiscorno na banda de música e era o secretario da Sociedade de Obreiros e Agricultores de Vilaboa. Por iso o foron buscar á casa do Peto, mais el xa estaba lonxe, nos agochos do monte da Costa. Despois Jesusa e as nenas soterrárono nunha cova na corte da vaca, da que saía polas noites furtivamente para durmir coa muller. Naquela corte pasou case tres anos de medo e de enfermidade, sen ver a luz do sol.

Para protexelo, a familia contaba que Manolo fuxira ao estranxeiro mais el estaba alí, sentindo as visitas ameazantes dos cívicos de Vilaboa. Sentindo as aldraxes que sufría Jesusa, e as xornadas interminábeis dela e das nenas cosendo traxes militares para Regojo, que de algo había que vivir. Nun daqueles días de pillaxe, os falanxistas incautáronlle o fiscorno e nunca máis llo devolveron. Apropriadíronse do instrumento e fixéronse donos de todo, tamén das vidas e dos soños. Incautaron os acordes, os bailes, as festas, as cancións. Prohibi-

ron os himnos revolucionarios, mais as cancións de rebeldía seguiron soando en voz baixa, no interior das casas, nas xuntanzas clandestinas. Nos corazóns da xente, nos cárceres, na inmensa prisión en que se converteu a existencia, seguiu latexando a coraxe coa que a xente humilde combatera para fuxir da miseria, para conquistar o pan e o dereito a unha vida digna.

Aí fican as voces resistentes, os relatos rexos. As memorias de Luís Pérez *Nacidas*, de Evaristo Mosquera, a palabra vigorosa de Eugenia e de Tucha. Nelas hai un acto de xustiza, unha vitoria definitiva fronte ao esquecemento. Son as notas dunha alborada, o ronsel que atravesa o tempo, o abrente do porvir que soñaron para nós.

Referencias bibliográficas e webgrafía

- Amoedo López, Gonzalo e Roberto Gil Moure (2007): *Episodios de terror, durante a Guerra Civil na provincia de Pontevedra*. A Illa de San Simón. Edicións Xerais.
- Bará Torres, Luís (2017): *Non des a esquecemento. Relatos do xenocidio fascista en Galiza, da resistencia e da solidariedade*. Instituto de Estudios Miñoráns.
- Caeiro, Antonio; Juan González e Clara de Saa (2000): *Aillados. A memoria dos presos de 1936 na illa de San Simón*. Ir Indo.
- Mosquera, Evaristo (2006): *Catro anos a bordo dunha illa*. Edicións A Nosa Terra.
- Pérez Álvarez, Luís (2015): *Memorias, mi testamento humano y social*. Corsárias.
- Santos Castroviejo, Iago e Antonio Nores Soliño (2005): *Historia de Cangas 1900-1936. Unha ribeira de pescadores*. A Nosa Terra Edicións.
- Universidade de Santiago de Compostela, Universidade de Vigo e Universidade da Coruña: «Ismael Costa Caamaño», en *Nomes e voces* (en liña). Dispoñíbel en: <http://vitimas.nomesevoces.net/gl/ficha/84>

Amador Rodríguez Solla, zapateiro e gaitero. O famoso «Tarzán» da fuga do penal de San Cristóbal

Xosé Ramón Paz Antón

Músico, investigador e escritor

A represión do franquismo sobre o colectivo de intérpretes musicais non respondeu a unha acción específica determinada contra este oficio, pois non existía unha especial relación entre a arte musical e a ideoloxía de quen a practicaba. Outros oficios coma o do maxisterio, o funcionariado ou o ámbito obreiro —especialmente nas directivas sindicais— tiveron unha persecución grupal en moitos casos regulamentada. É certo que existía a Sociedad de Profesores de Música de Pontevedra que estaba confederada na UXT, formaba parte da Federación Local de Traballadores, e a partir de 1932 estaba presidida por Raimundo Rodríguez Neira. Tamén temos constancia de sociedades semellantes nas cidades da Coruña e Ferrol, aínda que descoñecemos se mantiñan relación cos sindicatos obreiros. Semella que o sindicalismo no ámbito musical era incipiente ou moi minoritario e, se ben este aspecto está sen investigar, cremos que na música as persoas represaliadas respondían a comportamentos de resistencia ao fascismo á marxe do oficio. Un oficio que en moitísimos casos nin sequera respondía á actividade laboral principal, senón a unha segunda actividade que se realizaba durante uns poucos meses ao ano, maiormente nos días festivos. Neste modelo encadramos a Amador Rodríguez Solla.

Amador naceu na parroquia de San Xurxo, Salceda de Caselas, en 1909. Era fillo de Inocencio e Concepción. Traballou de zapateiro, se facía falta de tamanqueiro e, de cando en vez, saía coa súa gaita para participar nas celebracións festivas da comarca. En 1931 casaba con Filonila Juste Besteiro, da Picoña. Nada sabemos dos seus inicios na música —seguramente, nos últimos anos vinte— e da primeira etapa como gaitero durante os anos republicanos, excepto que neses



O gaiteiro
Amador en
Bos Aires
na década
dos anos
sesenta.
AMIS
(Arquivo
Municipal
da Imaxe
de Salceda)

tempos prendía con forza no sur pontevedrés a fundación de murgas. As murgas eran uns conxuntos musicais que incorporaban ao trío de gaita e percusión os instrumentos das bandas de música e, ás veces, o acordeón. Nese contexto das murgas, tan fértil no concello de Salceda, desenvolverá Amador a súa actividade musical que coñecemos nunha segunda etapa.

Durante a Segunda República pertenceu a aquela nova xeración de mozos e mozas que simpatizaron coa esquerda. Tense apuntada a súa militancia no Sindicato de Oficios Varios da CNT, supoñemos que referíndose ao colectivo sindical obreiro-agrario denominado *Solidaridad*, de recente creación na parroquia de San Xurxo. Por outra banda, o Sindicato de Oficios Varios de Salceda estaba confederado na UXT. Cando chegou o golpe de Estado militar de xullo de 1936 involucrouse na resistencia e na defensa da orde constitucional. A vila do Porriño constituíuse nunha especie de retagarda dos enfrontamentos que se producían en Vigo e Lavadores, proporcionando voluntariado, víveres e escasa munición e armamento. Unha pequena milicia de Salceda de Caselas da que formaba parte Amador partiu nunha camioneta, provista de vellas escopetas de caza e algunha pistola. No Porriño foi convidada con entusiasmo pola veciñanza e por quen rexentaba bares e tabernas. Deu volta cara Salceda por indicacións moi claras de perigo dado que a columna militar facciosa chegada desde o Rexemento de Artillería de Pontevedra impedía socorrer as barricadas de Lavadores. Non queda claro se foi detido en Salceda ou no Porriño e logo foi trasladado a Pontevedra. Grazas á imprevisión dos primeiros momentos conseguiu fuxir e encamiñouse pola montaña cara ás terras de Ourense. Na serra de Manzaneda foi detido de novo nos inicios de setembro, aproximadamente, e trasladado ao cárcere de Tui.

Ingresou o día 18 do citado mes: «*sin antecedentes, lee y escribe, pelo negro, boca pequeña, barba afeitada, talla baja, a disposición del juez militar Guillermo Rivas*». Foi sometido a consello de guerra -instruído en Tui e celebrado en Vigo- e xulgado por rebelión militar na

causa 1173/1936 co resultado de sentenza a cadea perpetua (30 anos). Esa sentenza ten data do 24 de novembro de 1936 e unhas semanas despois anotábase nos rexistros carcerarios tudenses: «*Se recibió testimonio de la sentencia firme y liquidación de condena en 17/12/36, sentenciado a reclusión perpetua por el delito de rebelión militar. A las 8 horas del día 14 de enero de 1937 salió conducido para la Prisión Central de Pamplona*». Por certo que a imaxe do «tren dos condenados roxos» quedou gravado na memoria de moitas persoas da comarca que, nalgúns casos mostraban a estrañeza diante daquelas feras «que parecían homes normais, coma nós». Tardaron cinco días en cubrir os menos de 800 quilómetros e chegar ao destino. Ingresou no forte de San Cristóbal o 19 de xaneiro de 1937, xunto a moitos presos galegos, e particularmente pontevedreses, que sufriron as crueis condicións do presidio: o contaxio de enfermidades, a inexistencia de asistencia sanitaria e a falta de alimentación, factores que provocaron unha alta mortalidade na poboación reclusa. Estas foron as causas que provocaron a fuga famosa de case oitocentos presos.

O 22 de maio de 1938 levouse a cabo un plan de fuga promovido por un grupo reducido de penados. Non sabemos se Amador estaba ao tanto do que ía acontecer pero en canto quedaron as portas abertas produciuse a desbandada de centos de presos que botaron a correr costa abaixo buscando na noite e con incerteza a dirección da fronteira francesa que ficaba a uns 40 quilómetros. Amador iniciou a fuxida correndo a carón do seu veciño José Domínguez Besada, alcu-
mado *Rebombeiro*, quen deixou a información do que alí aconteceu:

Xunto a Amador fuximos polos campos e montes, as balas zoaban por todas partes. Amador recibe un disparo nunha perna. Collino ao lombo mais chegou un punto en que non podía máis e díxenlle: «mira Solla, perdóasme pero aínda que foras meu pai teño que deixarte aquí porque imos morrer os dous». Polo que dixo sempre, deixouno nunha

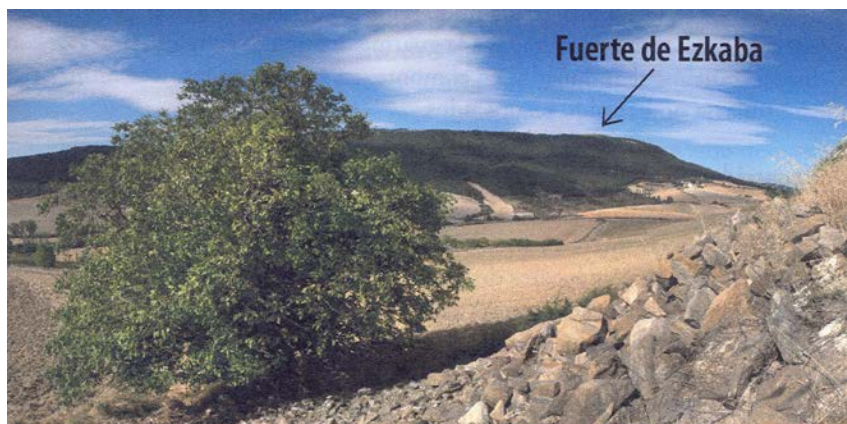
cova debaixo duns penedos, tras cubrir con pedras a entrada e animouno: «tranquilo que hei de vir buscarte».

Amador quedou ferido e agochado nun recuncho de pedras onde curou da ferida que non debeu de ser moi grave. Aos dous días detiñan ao seu compañeiro Rebombeiro e entre a última semana de maio e a primeira de xuño foron caendo a práctica totalidade dos 795 fugados (206 foron abatidos nos montes -26 deles eran da provincia de Pontevedra- e o resto reingresaron no penal). Tras a operación de caza só quedaban catro fuxidos, os tres que conseguiron chegar a Francia e Amador. A súa participación na fuga é moi coñecida pois foi o último dos evadidos en ser capturado case tres meses despois de iniciarse a evasión. O máis curioso do asunto é que en vez de camiñar en dirección a Francia tratando de salvar a distancia que o separaba da fronteira, Amador Rodríguez Solla quedou escondido nas proximidades do forte, a catro escasos quilómetros. O 14 de agosto de 1938 foi descuberto en Eusa por uns cazadores e reingresou na prisión. Tres meses agachado na natureza alimentándose de caracois, ras e herbas valeulle o alcume de «Tarzán» que lle puxeron os compañeiros do cárcere.

Resultan moi interesantes as investigacións na memoria oral de Navarra que nos deixaron aspectos moi detallados do período de evasión de Tarzán. Recollía Fermín Ezkieta Yaben algúns aspectos da declaración do gaitero de Salceda:

Non tódolos evadidos superan o outro lado do val: uns, extraviados xa nas inmediacións do forte; outros, accidentados. Tampouco Amador Rodríguez, quen declarou: saíron en dirección a Francia pola estrada, que non pasou da estrada, pero como ouviu tanto tiro, escondeuse debaixo dunhas pedras nunha cova, onde estivo todo este tempo comendo ras, caracois e *avas*, toxo cru. Á noite saía a pescar e coller caracois; que viu xente e non se presentou esperando a que se

terminara a guerra, porque falábase da súa terminación e que onte descubriron uns paisanos que estaban cazando. (sic)



Lugar onde permaneceu agochado Amador durante case tres meses. Foto publicada por Fermín Ezkieta. (2013)

O caso do zapateiro galego tamén era recollido por Jimeno Jurío: «A mediados de agosto aínda foi descuberto un pobre fugado, que permanecera nun recuncho de Ezkabarte, malvivindo e alimentándose con grans secos, con noite e con terror». Lucio, un veciño entrevistado por Jurío e sabedor da historia, concreta detalles. Sinala no terreo onde foi localizado polo can de caza dos irmáns de Azotz, cando se abriu a veda da *codorniz* o 14 de agosto. Case tres meses de supervivencia á vista do forte. Un entullo, un montón de pedras abeiradas xunto ao campo de cereal, nunha paraxe de Erauso, onde o último resistente se habilitou un precario refuxio. Saía ás noites para pescar cangrexos ou ras dos regatos próximos ou no río Ultzama, e *birlar* garavanzos e hortalizas das hortas dos arredores. Un informe relata a súa detención, traslado á venta de Oricain e entrega á Garda Civil de Atarrabia, para ser conducido ao cárcere provincial. Saíu en prisión atenuada en 1942, e regresou a Salceda. Outra informante, Avelina Orradre (nacida en 1929) era tamén veciña de Azotz, onde seu pai ostentaba a alcaldía. Por ese motivo trasladaron á súa casa a Amador Rodríguez cando foi capturado en agosto por dous veciños

do pobo. Avelina ofreceulle un ovo frito «e tiveron que pasar setenta e sete anos para despexar a dúbida sobre o seu destino, para coñecer agora que regresou á súa terra».

Pero antes de regresar do cativerio Amador aínda pasaría por outras vicisitudes. Foi sometido a un segundo consello de guerra en setembro de 1938 por participar na evasión (causa 1917/1938 de Pamplona). Xulgado no grupo maioritario de presos que non tiñan un papel dirixente, foi condenado a 17 anos, 4 meses e un día por auxilio á rebelión. O remate da guerra provocou un crecemento inaudito do xa extraordinario número de presos que abarrotaban os cárceres de Franco. Por esta razón comezou a revisión das condenas para liberar parte das penitenciarias. Amador tiña dúas sentenzas, a de cadea perpetua emitida en Vigo e a de 17 anos en Pamplona. A partir de maio de 1940 a Comisión Provincial de Examen de Penas de Pontevedra conmutoulle a pena de cadea perpetua de xeito que o 12 de agosto acadaba a prisión atenuada e regresaba ao seu eido de Salceda de Caselas. Pouco tempo lle deron para volver ao seu oficio de zapateiro e para reencontrarse co seu instrumento sonoro. Tiña pendente outra pena na comisión homónima de Navarra que rebaixaba a súa pena a dous ou tres anos de prisión que debía de cumprir. En xaneiro de 1942 ingresou de novo en San Cristóbal, tras o paso de reagrupamento polo cárcere provincial de Pontevedra. Estivo uns nove meses no presidio, acadou a liberdade condicional a finais de 1942 e a definitiva en 1945. Quedou rexistrado o primeiro que fixo ao chegar á súa casa: «meteuse na poza da mina de auga do eido familiar (na Costa do Abade, Vendanova), colleu auga entre as mans e alzouse cos brazos en alto gritando ¡Viva la libertad!».

Retomou, por segunda vez, as súas actividades profesionais cando volveu a Salceda. Na década dos corenta actuaba de novo o Ghaiteiro de Solla. Cabe dicir que en Salceda a murga recibe o nome específico de «o ghaiteiro» e que triunfaban nas festas e romarías formacións locais que seguían o ronsel dos míticos Os Teixugos do

Cerquido (bombo, caixa, gaita, requinto e clarinete). Desa escola naceron Os Altos, O Ghaiteiro de Solla, logo Os Rapaces e posteriormente Pentagrama. Amador lideraba o grupo que levaba o seu apelido e que estaba asociado ao barrio da Vendanova. Cara 1945 formaban o quinteto o director Amador na gaita, José Pérez Gil, *o Cociñeiro*, e o Saltón nos clarinetes, José Caballero no bombo e Luis de Farrapeira na caixa. Logo este último marchou a Arxentina e a súa casa deixou de ser o lugar onde facían os ensaios. No que respecta a outros músicos deste grupo cómpre dicir que o señor Pérez, *o Cociñeiro*, tocou ademais con outros intérpretes como Andrés, *o Saltón*, de Parderrubias e aparece con requinto ou clarinete nunha fotografía dunha rondalla de reis acompañado de intérpretes que ben puideran ser do Ghaiteiro de Solla. Tamén nos aseguraban que O Ghaiteiro de Solla era anterior ao comezo musical dos irmáns Cabezas, é dicir, Os Rapaces, que foron o resultado do azoute da emigración sufrida arredor de 1950, moi significativa na xente da música, incluído o propio Amador.

Non coñecemos o repertorio que tocaba O Ghaiteiro de Solla pero por analoxía con outras murgas deste concello resulta evidente a influencia das bandas de música na estrutura tradicional coa incorporación de mazurcas, vales, marchas, fragmentos de zarzuela e outras melodías de moda difundidas pola radio e o gramófono. Incluso chegaban a utilizar uniformes e gorras de prato nalgúns casos. Outro elemento esencial das murgas era a súa apertura aos ritmos que a emigración retornada traía de América e a melodías novas da máis variada e insospeitada procedencia. Con estas innovacións, trataban de competir coas bandas de música nos torreiros decatándose que os gaiteiros tradicionais perderan esa batalla que ameazaba ser máis competitiva aínda coa aparición das orquestras.

O último período de emigración masiva a América contemplou moitísimos casos de exilio encuberto tras a faciana da emigración económica. A presentación rutineira no *cuartelillo* da Garda Civil, a proscripción laboral, a miseria xeneralizada e a represión política

provocaron o afastamento dun réxime cara a novas posibilidades de desenvolvemento vital. Este foi o caso de Amador quen, en 1952, embarcou con destino a Bos Aires acompañado da súa inseparable gaita, deixando atrás cinco anos de cárcere e outros tantos de liberdade vixiada e proscripción. Aló estaban integrantes das murgas de Salceda como o citado Luis de Farrapeira ou os gaiteiros Saltón e Chacón, pero non temos constancia de que Amador tivese participación musical nas festas da emigración. Máis ben parece que abandonou a práctica musical ou ficou reducida ao ámbito doméstico, se ben dicimos isto en función da ausencia de información. A única foto coñecida de Amador pertence á década dos anos sesenta. Retornou a San Xurxo en 1993, contaba daquela 84 anos, e finou moi pouco despois, en 1996.

Referencias bibliográficas

- Arquivo General Militar de Guadalajara: CPEP Pontevedra, caixa 981, expediente 74556; CPEP Navarra, caixa 508, expediente 27738. [Expedientes persoais de penas ordinarias conmutadas].
- Arquivo Histórico Provincial de Pontevedra, Goberno Civil de Pontevedra, Secretaría xeral, Seguridade: Libro de actas da Sociedade de profesores de Música da UXT de Pontevedra e Correspondencia, listas de socios e circulares da Sociedade de profesores de Música da UXT.
- Comunicación de Josefa Domínguez, 2018.
- Ezkieta Yabén, Fermín (2013): *Los fugados del Fuerte de Ezkaba* 1938. Pamplona: Pamiela.
- Paz Antón, Xosé Ramón (2007): *O Porriño* 1936. Vigo: A Nosa Terra.
- Paz Antón, Xosé Ramón (2019): *Salceda de Caselas republicana* 1936. Concello de Salceda. Salceda.
- Sierra, Félix e Iñaki Alforja (2006): *Fuerte de San Cristóbal, 1938 (La gran fuga de las cárceles franquistas)*. Pamplona/Iruña: Pamiela.

«Peza separada» Luis R. Brage Villar: música na prisión provincial de Ourense

David Ferreiro Carballo
Investigador Juan de la Cierva

Celebro de corazón a edición dun libro sobre as persoas represaliadas no eido da música en Galicia despois do golpe de Estado fascista en xullo de 1936. Nada mellor que un acto de xustiza destas características —que, polo demais, nunca compensará semellante sufrimento—, sobre todo no tempo desta terceira década do século XXI. Maila que parecía impensable, a sombra do fascismo faise cada vez máis alongada, e un non pode reprimir certa vergoña allea ante a ignorancia ideolóxica dun grupo demasiado grande. Ao respecto, non fai falta dicir moito máis, tan só que de nós depende que o pasado que aquí rememoramos non se repita. Do contrario, teremos que cargar nós coa responsabilidade de que o amargo padecemento dos e das protagonistas deste libro non servise, sequera, para aprender dos erros da historia, ademais de xerar un futuro incerto para as novas xeracións. Por iso, a memoria histórica tórnase cada vez máis necesaria, pero memoria da boa, da que reivindica o xusto e da que pon o foco nas pequenas historias daqueles e daquelas que non deron o seu brazo a torcer ante a noxenta intransixencia dunha maioría covarde. Luis Rafael Brage Villar (1886-1959), a quen dedico con moito agarimo e recoñecemento estas páxinas, foi un máis entre as numerosas vítimas do fascismo, unha pequena historia que aquí lembramos e que debe sumarse a unha memoria colectiva que oxalá non tivera que existir.

Para cando os militares decidiron romper a democracia da Segunda República española, Luis Brage era un compositor e director

recoñecido en toda Galicia¹. Nacera en Santiago de Compostela no seo dunha familia fortemente vencellada á música –o seu pai era, entre outras ocupacións musicais, membro da banda municipal e músico da capela da catedral da cidade–. Pronto destacou como pianista, primeiro dende a súa situación de estudante na Sociedade Económica de Amigos del País, e despois tamén como solista, acompañante de intérpretes importantes e membro de agrupacións de cámara. Pouco a pouco gañou recoñecemento tamén como director, como compositor e como docente, creando todo un perfil artístico que o levou a moverse por toda a xeografía galega; incluso por fóra, como Madrid –onde dirixiu brevemente a orquestra do Teatro de la Zarzuela– e a Melilla, onde se casou por primeira vez e desenvolveu un labor musical que –ironías da vida– estaba vencellada ao exército. Porén, a morte da súa primeira muller tróuxoo de volta a Galicia, onde seguiu acrecentando o mito da súa figura artística xunto á súa segunda esposa e á súa filla: Eloisa de la Fuente Abad e M.^a Luísa Brage de la Fuente, *Chichita*.

Cando aconteceu o golpe, Brage levaba vivindo na vila ourensá de Ribadavia uns oito anos (dende 1929), onde se fixera cargo da dirección da banda de música La Lira –unha das máis antigas de Galicia–, agrupación que acabou sendo un referente musical cuxa fama, grazas a Brage, aínda conserva na actualidade. Pero o noso protagonista non só destacou coa batuta, senón que tamén se converteu nun auténtico dinamizador cultural da vila: organizou representacións de zarzuela coa veciñanza, celebrou concertos benéficos coa súa propia orquestra, compuxo música para as comparsas do entroido, e creou unha academia na súa propia casa en que preparaba o alumnado que posteriormente ía examinarse por libre ao Conservatorio de Madrid. Por suposto, desta actitude filantrópica –constante durante toda a súa vida– despréndese unha ideoloxía moi marcada que emana tanto da

¹ Salvo indicación en contra, todos os datos biográficos que se achegan neste texto proveñen da monografía *Luis R. Brage Villar: obra e memoria* (Consello da Cultura Galega, 2020), realizada polo autor.

súa personalidade como da súa música: rexionalismo, galeguismo e, sobre todo, un apoio fervente á República. Así o deixou el mesmo escrito nunha nota voada que se publicou en *El noticiero del Avia* arredor de maio de 1931:

Al pueblo...

Analizando serenamente el alcance que los comentarios y acusaciones que vertió la opinión sobre la asociación La ORGA [Organización Republicana Gallega Autónoma] y creyendo ver claro el no haber sido entendida por los extraños a ella, y mal interpretada por varios de los mismos socios, doy por terminada mi gestión al frente de dicha asociación, haciendo constar que yo siempre fui y seré, un galleguista de corazón que jamás claudiqué ni pienso claudicar de mis ideales regionalistas.

Por lo tanto, quiero que quede bien sentado el que yo no pretendo ni pretendí buscar el destaque de mi personalidad que ya está bien sancionada en toda la región gallega, por la cual sigo laborando con el mismo entusiasmo de siempre.

En mis múltiples composiciones puede leerse claro lo sano de mi pensamiento y la buena intención de mis hechos.

La causa republicana dispone de mí como soldado fiel.

¡Viva Galicia! ¡Viva la República!

Brage renunciaba así á presidencia da ORGA, debido a un enfrontamento con integrantes da Asociación Radical Socialista (ARRS) que o acusaban de pouca experiencia política e, practicamente, de cometer prevaricación. Independentemente da veracidade ou non destas acusacións, o que realmente revela o asunto é que a vida do compositor na vila de Ribadavia tamén tiña tensións sociais que, nun



Retrato de estudio de Luis Brage. Fondo José Andrade Usatorre. Ribadavia (Ourense). Museo Etnológico, número de inventario 200505/JAU/611

ambiente tan inestable como o que se viviu durante a Segunda República, derivaban directamente da ideoloxía política. Isto pode lerse no alegato que o seu avogado defensor fixo durante o seu consello de guerra, pois tralo golpe fascista, Brage foi declarado en rebeldía e acusado de non adhesión ao novo réxime franquista, algo previsible dados os antecedentes escritos de 1931:

El señor fiscal acusa a mi defendido de haber sido un sujeto destacado del Frente Popular, propagandista y dirigente del mismo y que ejerció con los partidos que integraban aquellos cargos directivos; luego se manifiesta que al iniciarse la rebelión marxista se adhirió a ella actuando en los grupos de rebeldes armados que afligieron a Ribadavia

en julio de 1936; y por último, se hace constar que en casa de mi defendido se efectuaban reuniones clandestinas para conspirar contra la causa nacional.

[...]

Los testigos que lo acusan lo hacen con vaguedades y evasivas sin afirmar ni reconocer nada, y tan solo uno, Jesús Sánchez García, del cual me consta que tiene una deuda grave de honor con la familia Brage y que sin duda le conviene alejarlo de aquel pueblo, es el que hace acusaciones afirmativas sin medir el gravísimo daño que podría producir a mi defendido.²

A defensa do comandante Ramón Díaz Guevara, amigo persoal da infancia de Luis Brage e compañeiro durante a campaña militar en Melilla, foi brillante. Este documento —e todos os demais que configuran a «Pieza separada Luis Brage Villar» incluída no expediente 933/1936, que se conserva no Arquivo Intermedio Militar Noroeste de Ferrol— pode lerse na monografía sobre o compositor (Consello da Cultura Galega, 2020). A lectura atenta destes papeis lévannos a unha conclusión clara: independentemente dos argumentos que formulou a defensa, o consello de guerra non foi máis que unha farsa destinada a xustificar un veredicto que xa estaba ditado de antemán: Luis Brage foi condenado a morte a través dunha sentenza que se asina o mesmo día que se celebra o xuízo. Afortunadamente —non se consola quen non quere— un membro do tribunal, Vicente Leis Vidal, emitiu un voto particular que fixo mudar a condena a 30 anos de cárcere que había de cumprir na prisión provincial de Ourense, onde estaba recluído xa dende o 2 de novembro de 1937, bastantes meses antes da celebración do consello de guerra.

² Díaz Guevara, Ramón: «Pieza Separada Luis Brage Villar» [Fragmento da Acta de defensa], en expediente 933/1936. Ferrol, Archivo Intermedio Militar Noroeste.

Finalmente, Brage soamente estivo preso tres anos. Isto débese a que o réxime franquista tivo que buscar unha solución para paliar a sobreabundancia da poboación carceraria do país, que non era sostible economicamente. Para iso, ademais dos procesos xenocidas, idearon o decreto de redención de penas por traballo co obxectivo de que puidesen facer méritos para acurtar o tempo de reclusión. Dentro do programa redención—foi tan intenso que ata se creou o semanario Redención, en que se daba boa conta do seu funcionamento—tiveron especial importancia as actividades de tipo musical, as cales estiveron presentes en practicamente todos os cárceres de España³. Desta forma, puxéronse en marcha un gran número de agrupacións musicais de todo tipo co obxectivo claro de apuntalar os ideais culturais do franquismo, principalmente os de carácter relixioso relacionados coas misas e o día da Mercé, patroa do corpo de prisións. Sen ánimo de xustificar ou amosar un ápice de comprensión cara ao adoutrinaemento fascista, o certo é que a posibilidade de compoñer ou de tocar algún instrumento facía algo máis liviáns os días de reclusión, e por iso a maioría de poboación carceraria con algunha formación musical decidiu participar no programa de redención. Brage foi un deles.

As primeiras novas sobre a actividade musical do noso protagonista na prisión provincial de Ourense datan de marzo de 1939, meses despois de que se puxese en marcha o decreto de redención de penas. Comezou ofrecéndose voluntario para acompañar co harmonio as señoritas cantoras da Sección Femenina da cidade durante a misa de pascua oficiada no cárcere⁴; e, meses despois, xa tiña organizada unha pequena coral. A prensa sempre daba boa conta desta situación:

³ Este tema foi tratado en profundidade por Elsa Calero Carramolino na súa tese de doutoramento: *Prácticas musicales en el ecosistema sonoro penitenciario franquista (1938-1948): propaganda, contrapropaganda y clandestinidad*. Granada, Universidad de Granada, 2021.

⁴ «En la Prisión Provincial. Cumplimiento del Precepto Pascual». *La Región*: Ourense 28 de marzo de 1939.

*La masa coral de la prisión que organizó y dirige el maestro compositor Luis Brage cantó con maestría insuperable la brillante misa del maestro [Pablo] Hernández [titulada] Pastorela. Todas las partes musicales de la ceremonia fueron tan magistralmente ejecutadas que llamaron poderosamente la atención de los asistentes, pero el instante de verdadera emoción que hizo conmover a todos, autoridades, funcionarios y reclusos, fue aquel en que se cantó una plegaria a la Virgen Santísima de la Merced pidiendo su protección para los faltos de libertad que viven en las cárceles alejados de los suyos. Si la letra, obra del P. Barbero, es de delicado sentimiento, no menos inspirada es la composición musical de que es autor el maestro Brage. [...] Una masa coral de perfecta afinación y gusto que el maestro Brage logró tras una paciente y concienzuda labor de varias semanas. Los dirigió y acompañó al armónium dicho maestro Brage y colaboró con su arte exquisito Luis Izquierdo, violinista de calidad que espontáneamente se brindó y con su arte brillantó el conjunto.*⁵

Como vemos, Brage decidira entrar no sistema de redención de penas e a súa actividade musical non pasou desapercibida no exterior do cárcere. Tanto é así que, pouco despois, saía publicada na prensa unha reportaxe que se centraba na súa figura, pois fora quen de crear unha escola de música co beneplácito do director da prisión. El mesmo foi quen deixou testemuño da paisaxe sonora dos seus anos de presidio:

Bajo la dirección del popular maestro Brage han constituido una masa coral, una orquesta y un cuadro de

⁵ «La fiesta del domingo en la Prisión Provincial con motivo del día de Nuestra Señora de la Merced». *La Región*, Ourense, 26 de setembro de 1939.

declamación. [...] Lo sorprendemos sentado al piano, rodeado de un grupo de reclusos, en pleno ensayo: ¿...?

Mi labor —dice—, no tiene mérito alguno. Todo se debe al entusiasmo de los componentes del coro, que atienden con gran cariño mis enseñanzas.

¿...?

La academia de música funciona con toda normalidad. Además de tener perfectamente ordenados los ensayos para el aprendizaje de repertorio, dedico dos horas a la enseñanza de solfeo e instrumentos. Tengo 25 discípulos que están aprendiendo unos y perfeccionando otros, a tocar el saxofón, trompeta, flauta, violín, gaita y demás instrumentos.

¿...?

Estoy organizando también una rondalla, la que pronto empezará los ensayos, y tengo en proyecto la construcción de un cuadro de declamación, para todo lo cual cuento con la bondadosa e inteligente colaboración del señor director y señores oficiales de la prisión.

¿...?

Desde la fiesta de la Merced siguen los ensayos con mayor entusiasmo si cabe, habiéndose aumentado el repertorio en siete obras más, entre ellas dos plegarias, dos motetes y una salve, todo a tres voces.

¿...?

Todos los sábados, después de la plática del padre Barbero, se canta la salve y todos los domingos se cubre la misa con obras que yo ejecuto al piano (género clásico); al alzar, se hace sonar el Himno Nacional y a continuación se canta una plegaria o un motete, y, por último, el Himno Eucarístico.

¿...?

Repito que todo se debe al entusiasmo del señor director y a la ayuda cariñosa que todos me prestan, con la cual prometo llegar a tener muy pronto un cuadro artístico que haga honor al interés de nuestros jefes, que tanto animan y alientan nuestro modesto trabajo. [...]»⁶.

Do anterior pódese deducir que o traballo musical de Brage no cárcere era frenético e, de seguro, o tempo pasaba algo máis rápido desta forma. Ademais, estas actividades están documentadas ata abril de 1940, coincidindo co momento en que os 30 anos de condena se conmutaron oficialmente en 3, feito que supón a súa posta en liberdade provisional en agosto dese mesmo ano. Finalmente, en novembro retíraselle a vixilancia policial, o que legal e administrativamente debería significar o final de toda represión franquista... Pero nada máis lonxe da realidade.

Na reportaxe anterior, Brage debúxanos un panorama musical aparentemente alentador e alegre para el, pois, na superficie, obsérvase unha clara continuidade cos oficios musicais que viña desempeñando antes do golpe fascista: pianista acompañante, profesor, director de agrupacións e dinamizador cultural. Porén, se reflexionamos un pouco e rememoramos aquela nota tan íntima de 1931, pronto nos damos conta de que algo está a fallar. A música que fai dentro da prisión non afonda nos seus ideais galeguistas e rexionalistas, senón que transita exclusivamente polo terreo da relixión e da exaltación patriótica, seguindo así o programa ideolóxico e propagandista instaurado polo réxime franquista a través do seu decreto de redención de penas por traballo. Certo é que o noso protagonista

⁶ «Admirable actividad artística de los reclusos de la Prisión Provincial». *La Región*, Ourense, 27 de outubro de 1939.



Luis Brage con
outros presos e
gardas
na prisión
provincial de
Ourense. Palma
de Mallorca,
Arquivo privado
da familia Brage

puido reducir así notablemente o tempo que pasou dentro da prisión provincial de Ourense, pero o prezo persoal e artístico que tivo que pagar foi desproporcionado.

Segundo nos conta Ramón Ballester, o seu primeiro neto, xa nunca volveu a ser o mesmo: tan só conseguiu gañar malamente a vida como profesor de música na Coruña, cidade á que se trasladou a vivir coa súa familia. O sambenito da represión nunca o abandonou, polo que todo o seu prestixio musical anterior a 1936 foi esquecéndose pouco a pouco ata esmorecer por completo. Tan só a súa cidade natal, Santiago de Compostela, á que volveu durante os últimos cinco anos da súa vida, quixo recoñecerlle a importancia do seu pasado musical con algunha homenaxe. Pero xa era tarde, o dano era irreparable: finou o 17 de maio de 1959. Caprichos do destino, esa data acabou por converterse no emblema das nosas letras e, por extensión, da nosa cultura.

Carlos López García-Picos: a ruta do exilio Betanzos-Bos Aires

Javier Ares Espiño

Catedrático de Piano do Conservatorio
Superior de Música da Coruña

Carlos López
García-Picos
en París,
(ca. 1959).
Arquivo
Municipal de
Betanzos



Carlos López García-Picos foi un destacado compositor e director de coros que desenvolveu a súa actividade en Betanzos, Bos Aires e París. A súa actividade creativa, a súa integración en asociacións de compositores e compositoras a ambos os lados do Atlántico e a súa faceta como director de diversas agrupacións corais corroboran o alcance da súa figura como representante da galegitude e da vangarda musical bonaerense e galega.

Os seus inicios musicais tiveron lugar da man do seu pai en Betanzos, pero foi en Bos Aires onde a influencia decisiva das clases de Jacobo Ficher encamiñaron a súa traxectoria cara á creación musical. Nese contexto tivo lugar a estrea do ballet *La farsa de la búsqueda*, A. 16, que motivou a obtención dunha beca da Embaixada Cultural de Francia en Bos Aires para continuar os seus estudos en París. Alí reci-

biu clases de composición de Darius Milhaud e Tony Aubin no Conservatorio Nacional de París e, simultaneamente, estudou orquestración con Pierre Wissmer e dirección de orquestra con Léon Barzin na Schola Cantorum. En 1984 regresou a Galicia onde desenvolveu unha frutífera etapa compositiva, ata o seu falecemento no ano 2009, completando un catálogo formado por 141 obras entre as que destacan os xéneros sinfónico, pianístico e de cámara. Foi membro fundador da Asociación Galega de Compositores e presidente desta entidade durante a súa primeira etapa¹.

O seu pai, José López Picos

Carlos López García-Picos naceu no barrio da Madalena, en Betanzos, o 19 de outubro de 1922 e foi o terceiro da numerosa descendencia, nove en total, de Manuela García Velón (1896-1978) e José Antonio López Picos (1896-1986). O seu pai foi membro da Banda Municipal de Betanzos como clarinetista e saxofonista. Ademais deste emprego como funcionario municipal, o seu pai traballaba como carpinteiro, precisamente deste oficio orixinouse o sobrenome da familia: copeiros².

A primeira información de José López Picos como membro da Banda Municipal de Betanzos procede do 17 de maio de 1911: figura como intérprete de saxofón en mi bemol, aínda que o seu instrumento habitual era o clarinete en si bemol. Tamén aparece citado como testemuña nun expediente do ano 1927 que recolle un incidente entre o director da banda Faustino Temes e o músico Manuel Vidal García. E volve aparecer o nome de José López Picos en documentación dos

¹ Ares Espiño, Javier (2016): *Carlos López García-Picos. Música a orillas del Atlántico*. Editado polo Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, a Consellería de Cultura da Xunta de Galicia e o Concello de Betanzos en Santiago de Compostela. A partir do ano 1988 o compositor asume o segundo apelido do seu pai, o cal anexa mediante un guión para firmar as súas composicións.

² Torres Regueiro, Xesús (2011): «Conversas co compositor Carlos López García. Os anos de Buenos Aires (1940-1984)», en *A Xanela* n.º 31, Betanzos, 26.

anos 1929 e 1930³. Tamén se conserva unha carta de recomendación da empresa General Electric Company of Cuba, que evidencia unha estancia de aproximadamente un ano nese destino. Tras esta estadía volveu a Betanzos e reincorporouse aos seus traballos habituais como carpinteiro e clarinetista⁴.

Tras o comezo da Guerra Civil en España, José López Picos abandonou o seu posto na Banda Municipal de Betanzos e exiliouse en Argentina. A súa filla maior, Carmen, nacida en 1917, xa emigrara a Bos Aires uns anos antes por motivos económicos e foi ela quen enviou a carta de chamada para o seu pai. En Betanzos estaban realizándose «depuracións», como ocorreu na sesión do 7 de agosto de 1936, onde se informou dunha «relación de empregados do concello non adeptos ao movemento»⁵.

O propio García-Picos relataba, nunha entrevista realizada polo investigador betanceiro Xesús Torres no ano 2001, como o seu pai fora detido pola Garda Civil e posto en liberdade ao pouco tempo; non tiña militancia política ou sindical, pero o taller de carpintería de José López era un punto de encontro no barrio da Madalena, xa que estaba situado moi preto da fonte da Cangrexreira. Noutro fragmento da mesma entrevista continúa explicando:

[...] Agora a cousa máis trágica para min foi o primeiro ano de Guerra Civil. Porque eso foi terrible. Eu funme para Buenos Aires sin coñecer o que era un bisté. Na miña casa pasáramos unha fame negra. Porque meu pai foise e aos dous días de irse viñérono a buscar á casa a garda civil pero

³ Cuns Lousa, Xulio (1987): «La Banda Municipal de Betanzos en el siglo XX», en *Anuario Brigantino* 1986, n.º 9, Betanzos, 161-165. Cuns inclúe unha foto da Banda Municipal de Betanzos nas Pontes de García Rodríguez, que sitúa en 1925 ou 1926, e na que as testemuñas consultadas identificaron a José López Picos.

⁴ Carta do 31 de marzo de 1926. Arquivo persoal de Teresa López, en diante APT.

⁵ Cuns Lousa, Xulio (1987): «La Banda Municipal de Betanzos en el siglo XX», *op. cit.*, 171.

xa embarcara en Lisboa. Pero aquilo era terrible. Vimos cada asasinato que daba medo. Cando mataron a un na canteira de Ribalta, onde está a ponte do ferrocarril indo para Miodelo, alí había unha canteira, os cativos íamos todos alí a ver o cadáver dun home todo desfeito. Así que non houbo paz ningunha, sempre había temor e meu pai cando o levaron ao cuartel da garda civil deuse conta e falou con miña nai: «Vaite, vaite, Pepe vaite, vaite, vaite». Meu pai xa tiña alí unha irmá miña, que se fora daquí aos doce ou trece anos ou así, fórase no ano 32, e tamén tiña unha irmá, e despois tiña a tía, tiña cuñadas... había familiares. Tíñano que reclamar, das-te conta? E daquela meu pai foinos levando a todos.⁶ (sic)

Betanzos e o campo de concentración

A confrontación en Betanzos tras o golpe de Estado foi moi breve, xa que o día 22 de xullo de 1936 a cidade estaba controlada pola Garda Civil, que tomou a localidade co apoio dunha columna procedente da Coruña. Tal e como relata Emilio Grandío, «desde o punto de vista estratéxico, a cidade de Betanzos era moi importante pola súa situación a medio camiño entre a Capitanía Xeral da Coruña e a Base Naval do Ferrol. A perda rápida destas dúas a mans do exército foi decisiva para o control de Galicia polos sublevados»⁷.

Así a todo, a represión e fusilamentos realizados polo bando sublevado nos primeiros meses foi brutal, chegando incluso a crear-se un campo de concentración no barrio da Madalena, precisamente onde residía a familia López García. A súa primeira esposa, Susana Ares, relatava en que medida lle afectaron todos estes acontecementos na súa vida posterior:

⁶ Torres Regueiro, Xesús (2010): "Conversas co compositor Carlos López García. Os anos da Madalena (1922-1940)", en *A Xanela* nº 30, Betanzos, 20.

⁷ Grandío Seoane, Emilio (1996): «Os primeiros meses da Guerra. Betanzos, Xullo-Novembre de 1936», en *Anuario Brigantino* 1995, n.º 18, Betanzos, 169.

—Susana Ares: O que viviu iso non pode esquecer nin pode perdoar..., con todo iso, non era un tipo agresivo, viste... non era... non tiña un sentimento de vinganza nin nada de iso, nunca entrou no seu espírito iso. Agora, loitaba contra o réxime todo o que puidera si, si, como non?

—Teresa López: Loitaba como?

—Susana Ares: A ver, facendo actos e discutindo coa xente, por exemplo, tratando de facerlle cambiar a cabeza, o pensamento, iso... estaba en todos os momentos da súa vida⁸.

En relación con esta etapa existe un documento de gran valor que leva por título *Betanzos honra a sus mártires*, en que figura como autor o Comité de homenaje a los mártires de Betanzos y su distrito⁹ e en que se enumeran as 33 vítimas betantceiras asasinadas durante os primeiros meses tras o golpe de Estado. As dúas primeiras vítimas que se citan son Tomás Fuentes Belón (sic) e Julio Sas, membros da CNT (Confederación Nacional do Traballo)¹⁰, García-Picos era familiar de ambos. No caso de Tomás Fuentes Belón, este era primo irmá de Manuela García Velón, a nai do compositor. Juan Fuentes Vasco, amigo da infancia de García-Picos e sobriño de Tomás Fuentes, explicaba que o compositor recordaba ver o que foi o primeiro fusilado de Betanzos, o seu tío segundo, no vehículo onde o levaran a Ferrol e recordaba a imaxe do seu rostro ensanguentado polos golpes recibidos¹¹.

⁸ Entrevista a Susana Ares Carballo (ex cónxuxe do compositor) realizada por Teresa López Ares (filla do compositor), o 28 de novembro de 2010.

⁹ Na edición facsimilar do ano 2001 figuran unhas liñas manuscritas na páxina 5 que indican que «o texto —escrito na clandestinidade— escribiuno Ramón Beade Méndez, ex alcalde de Betanzos e deputado do Congreso da República». Sobre o tema da autoría desta publicación, véxase Torres Regueiro, Xesús (2007): «1936-1939 As vítimas betanceiras da represión», en *Anuario Brigantino* 2006, n.º 29, Betanzos, 275. Neste artigo Torres Regueiro engade un nome máis á lista, Antonio López, o *Bergeiro*, elevando a 34 o número de vítimas.

¹⁰ (1995): *Betanzos honra a sus mártires*, Víctor Santidrián (ed.), Betanzos.

¹¹ Entrevista a Juan Fuentes Vasco (amigo do compositor) realizada por Javier Ares Espiño o

Tendo en conta todo o anterior, quizais non se pode definir a García-Picos como un exiliado no sentido estrito do termo¹², xa que el permaneceu ata 1940 en Betanzos e non consta que sofrefe represalias. Pero, en todo caso, debemos ter en conta a idade que tiña naquel tempo e podemos concluír que tivo que expatriarse pola militancia política que se lle atribuíu ao seu pai:

Logo meu pai tivo que marchar á Argentina, por cuestións políticas, no ano 37. Eu tiña 15 ou 16 anos, pero en España, naquel entón, non deixaban salir a ninguén despois de cumprir os 18 anos, e non podías salir ata despois de cumprir os 40. E aveciñábase a Guerra Mundial, a Segunda Guerra Mundial, daquela meu pai... apuraba levoume pra alá¹³. (sic)

O mesmo ano 1936 en que o pai se exilia en Arxentina, o fillo ingresa na Banda Municipal de Betanzos, tal e como figura na acta do Concello do 20 de decembro dese ano¹⁴. García-Picos abandonou esa praza o 18 de decembro de 1939 e comezou a preparar a documentación para a súa viaxe¹⁵. No seu pasaporte figuran dous visados do

06 de outubro de 2010. Estes datos coinciden cos que achegou Susana Ares Carballo: García-Picos vendo pasar un primo con graves feridas. Entrevista a Susana Ares Carballo realizada por Teresa López Ares o 28 de novembro de 2010.

¹² Dicionario da Real Academia Galega. Dispoñible en: <https://academia.gal/diccionario/> [9 de xaneiro de 2023].

¹³ *Radio Galega*, «25 Galegos», 24 de abril de 1988 [gravación]. Radiotipo de mulleres e homes de Galicia en pleno éxito da súa actividade. Realizado por Antón de Santiago. Esta versión coincide coa recollida na entrevista a Consuelo López García (irmá do compositor) realizada por Javier Ares Espiño o 9 de outubro de 2009.

¹⁴ Cuns Lousa, Xulio (1987): «La Banda Municipal de Betanzos en el siglo XX», *op. cit.*, 171. O vencello de García-Picos coa banda de música da súa cidade natal prolongouse durante a súa etapa en Bos Aires, tal e como observamos no artigo onde trata o tema da súa decadencia na metade do século XX. Carlos López García [-Picos] (1962), «Betanzos y la Música», en *Betanzos, Revista do Centro Betanzos de Buenos Aires*, Año LVII n.º 58, agosto, 10-11.

¹⁵ Certificados do xuíz municipal, do alcalde do concello e do médico do Concello de Betanzos, o 09 de decembro de 1939. APT. Certificado do doutor Agustín García Sancho do 27 de

Campo de concentración de Betanzos na Guerra Civil. Cortesía da asociación veciñal da Magdalena e a Condomiña



Goberno Civil da Coruña con datas moi próximas: 26 de decembro de 1939 e 5 de febreiro de 1940. A viaxe realizouse a través de Portugal, en tren ata Lisboa e dende alí en barco ata Arxentina. Cruzou a fronteira portuguesa o día 10 de febreiro de 1940 e conseguiu o visado para embarcar dous días máis tarde. A chegada a Bos Aires foi o día 02 de marzo de 1940 a bordo do barco *Highland Chieftain*¹⁶.

A Guerra Civil na súa obra

Os episodios vividos nesa época marcaron duramente a García-Picos e reflectíronse en moitas das súas obras, entre as que destacan a *Can-*

decembro de 1939 e Certificado do doutor Manuel Sánchez Mosquera do 27 de decembro de 1939. APT.

¹⁶ Pasaporte de Carlos López García expedido na Coruña o 11 de decembro de 1939. APT. Na páxina 4 deste documento figura como motivo da viaxe «reunirse co seu pai».

tata para un pueblo heroico, A. 141, *Ra-rá*, A. 37 e *In memoriam. Poema elegíaco*, A. 58. A *Cantata para un pueblo heroico*, A. 141 non chegou a ser finalizada, non obstante, o seu autor contabilizábala no seu catálogo de obras. Este dato evidencia que tiña intención de retomala nalgún momento. Sobre o inicio deste proxecto contamos cunha información procedente do programa de man dunha das estreas da súa música que realizou a Orquestra Sinfónica de Galicia:

En 1973 abordou o ambicioso proxecto de compoñer una gran Cantata sobre un texto do poeta galego Lorenzo Varela co expresivo título de *Cantata para un pueblo heroico*, coa Guerra Civil española como tema de fondo, que tivo que interromper pola morte de Varela¹⁷.

Ra-rá, A. 37 foi estreada en 1981 no Teatro Colón pola Orquestra Filharmónica de Bos Aires dirixida por Claudio Zorini. A obra está dedicada «a Pepita Fuentes Méndez» e recolle recordos da Guerra Civil que o compositor plasmou en música. O periódico *La Nación* recollía a noticia da estrea:

Ra-rá, sobre nome dunha prima do compositor, a quen este evoca musicalmente en plena Guerra Civil española. Trátase dunha obra valiosa, excelentemente orquestrada, a ratos dramática, pródiga en material temático e en achados instrumentais, aínda que a súa extensión resulte excesiva¹⁸.

¹⁷ Magán, Carlos: *Fantasía ecolóxica* [programa de man]. Orquestra Sinfónica de Galicia, director Ernest Martínez Izquierdo, Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela, 17 de novembro de 1995.

¹⁸ S.a.: «Música argentina de hoy en el cierre de la temporada oficial» [programa de man], en *La Nación*, Bos Aires, 11 de decembro de 1981.

García-Picos acostumaba incluír breves textos nas páxinas finais das súas partituras. Nalgunha ocasión falaba dos procedementos compositivos e daba algúns detalles técnicos, pero tamén é frecuente que expresase a intención creativa que orixinou a obra. Tal é o caso de *In memoriam. Poema elegíaco*, A. 58:

Este «poema sinfónico» está estruturado nun só movemento coas súas variacións de tempo.

As primeiras páxinas conteñen a intención de crear o clima trágico dos acontecementos por todos coñecidos. Ritmo de marcha aparece, do cal xorde un tema procesional e outro tema cun sentimento de pregaría.

A textura é case sempre harmónica e rítmica e pouco contrapuntística.

Os temas xorden sempre sinxelos sen dominio do proceso contrapuntístico (aum. dism. inversión etc) aínda si con variación nas súas duracións e algúns pasaxes aleatorios.

A miña intención é render unha homenaxe aos «MÁRTIRES BETANCEIROS do 36», sacrificados inhumanamente no nome de ¡UNHA ESPAÑA GRANDE E LIBRE! Polo único delito de intentar defender a legalidade dun goberno elixido democraticamente polo pobo español.

Betanzos Agosto de 1990¹⁹.

¹⁹ Texto anexo á obra *In memoriam. Poema elegíaco*, A. 58.

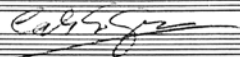
Páginas 75-76-77-  aleatorio Viento (madera)
 Trompas y Trompetas) Como una profusión de
 Sufijos continuando.

Este "poema sinfónico" está estructurado en un solo movimen-
 to con sus variaciones del tiempo.

Las primeras páginas contienen la intención de crear el clima
 trágico de los acontecimientos por todos conocidos. Ritmo de mar-
 cha aparece, del cual surge un tema procesional y otro tema
 con un sentimiento de plegaria.

La textura es casi siempre armónica y rítmica y poco contrapuntística.
 Los temas surgen siempre sencillos sin dominio del
 proceso contrapuntístico (cum. dissim. inversión etc.) aunque sí
 con variación en sus duraciones, y algunos pasajes aleatorios.

Me interesa es rendir un homenaje a los MARTIRES BETANCIOS
 del 36, sacrificados inhumanamente en nombre de ¡UNA ESPAÑA
 GRANDE y LIBRE! por el solo delito de intentar defender la lega-
 lidad de un gobierno elegido democráticamente por el pueblo
 español.



Betanzos agosto de 1990

Jesús Dopico e Manuel Quiroga: a cara e a cruz do violín galego

M.^a del Carmen Lorenzo Vizcaíno
Arquiveira da Real Filharmonía
de Galicia

Meigo que nos enfeitizas e sabes entolecernos,
tocas as nosas alboradas y-os nosos alalás tenros¹.

Galicia é Terra de artistas e, no caso do violín, contamos con varios exemplos de éxito. Imos ver aquí a dous deles: Manuel Quiroga Losada (Pontevedra, 1892-1961) e Jesús Dopico Ferreiro (Ferrol, 1902-México, 1969). Ambos seguiron camiños paralelos en moitas facetas da súa vida: compartiron docentes, estudaron en Madrid e París, gañaron concursos, triunfaron sobre as táboas dos escenarios, levaron a Galicia sempre no seu corazón, tiveron un antes e un despois na súas vidas entre 1937 e 1939 e morreron cada un nun exilio distinto. Iremos debullando nestas páxinas os puntos en común e tamén as diverxencias destes dous persoeiros da galegitude artística.

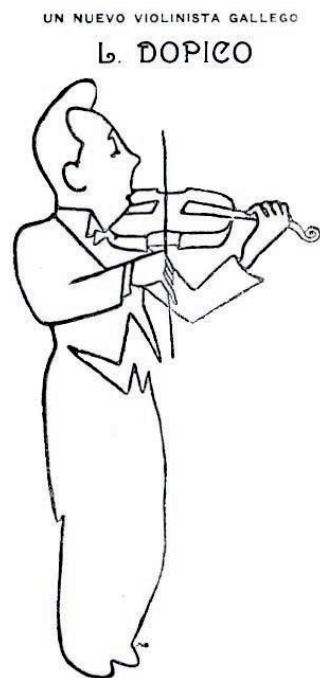
A figura de Manuel Quiroga está ben estudada en investigacións como as de Carlos Cambeiro, Ana Luque ou Fernando Otero, e posta en valor con numerosos recoñecementos, mais o percorrido vital de Jesús Dopico seguramente resulta máis descoñecido para a maior parte do público e merece unha breve presentación nestas páxinas.

Jesús Dopico Ferreiro² naceu en Ferrol, o 24 de decembro de 1902, e finou en México, o 4 de outubro de 1969. Presentouse co seu violín ante o público por primeira vez no Teatro Jofre de Ferrol o 24 de

¹ Extracto do poema de Eladio Rodríguez adicado a Manuel Quiroga.

² Jesús José María Delfino Dopico y Ferreiro segundo a acta notarial depositada na biblioteca do Real Conservatorio de Música de Madrid. Noutros documentos manexados, sobre emigración e exilio, atopáronse referencias a el como «Jesús Dopico Ferreyro» ou «Jesús Dopico Barreiro».

xullo de 1923³. Tras pasar pola Escola de Artes de Oficios da súa cidade natal⁴, cursou estudos no Real Conservatorio de Música de Madrid⁵ onde acadou o Premio Nacional de Violín Pablo Sarasate en 1924⁶; entre os seus mestres de violín estiveron Enrique Fernández Arbós e o ourensán Antonio Fernández Bordas, así como o compositor Conrado del Campo. Grazas ás diversas axudas e bolsas, como a do Concello de Ferrol⁷ ou a da Deputación da Coruña⁸, puido ampliar a súa educación en París co violinista Edmond Nadadano⁹. En 1935, obtivo a praza de profesor de violín no Conservatorio Rexional de Música e Declamación da Coruña¹⁰.



Caricatura de Jesús Dopico Ferreiro por Carlos Maside. *Céltiga* n.º 64 de 1927

³ Dopico estivo acompañado ao piano por Félix Rodríguez Alonso, director da banda do rexemento de Ferrol. *La Voz de Galicia*, 25 de xullo de 1923, 2.

⁴ *El Correo Gallego*, 3 de decembro de 1914, 1.

⁵ Comezou no curso 1919-1920 por libre e acabou en xuño de 1924.

⁶ Aquel ano o premio estaba dotado con dúas mil pesetas. O tribunal estivo presidido por Pedro Fontanilla e os vogais foron Emilio Serrano, Odón González Caro, Bartolomé Pérez Casas e Conrado del Campo. O Concello de Ferrol regaloulle un violín por ter gañado o devandito premio (*La Voz de Galicia*, 20 de marzo de 1925, 1).

⁷ O Concello de Ferrol concedeulle diversas axudas para perfeccionar os seus estudos no estranxeiro: a primeira de 1.000 pesetas, posteriormente subírona a 1.500 pesetas (*Boletín Oficial da Provincia da Coruña* n.º 196, do 25 de agosto de 1926) e logo a 2.000 pesetas (*La Voz de Galicia*, 18 de xaneiro de 1927, 4).

⁸ *El Correo Gallego*, 29 de marzo de 1925, 1.

⁹ *El Correo Gallego*, 26 de febreiro de 1926, 2

¹⁰ Xunto con Dopico, foron nomeados varios docentes máis entre os que se atopaba Alberto Garaizábal quen impartiría harmonía e conxunto instrumental (*El Pueblo Gallego*, 2 de novembro de 1935, 12).

Sen chegar ao virtuosismo de Manuel Quiroga, Jesús Dopico tiña por diante unha carreira prometedora, en que recibiu eloxios que describían o seu estilo como «sobrio, contenido en la dicción, aunque de intensidad en el fraseo, su arco flexible y bien graduado; su mecanismo parece muy seguro y su musicalidad muy encuadrada»¹¹ ou «su dominio del instrumento —pureza de sonido, ligereza de arco, ágil mano izquierda—»¹². Alberto Vilanova compárao con outros galegos como Juan Díez, Fernández Bordas, Andrés Gaos, Humberto González, R. Outumuro e o propio Quiroga.

Toda esta actividade viuse truncada pola Guerra Civil, por mor da que tivo que fuxir primeiro a Francia¹³ e logo exiliarse en México. Pola información reflectida na lista de pasaxe do barco *Ipanema*¹⁴ en que viaxou de Pauillac a Veracruz, sabemos que Jesús era afiliado ao Partido Socialista Obrero Español e que durante a contenda foi xefe de milicias, xefe de censura da División Social da Dirección Xeral de Seguridade, membro do Departamento de Estranxeiros e Delegado Comandante en Carabineiros¹⁵. Na súa nova vida en México, onde residiu uns trinta anos, adicouse á docencia musical no Instituto Hispano-Americano Ruiz de Alarcón, sen descoidar nunca a súa actividade concertística¹⁶. Foi responsable da escola de música do citado Institu-

¹¹ *El Imparcial*, 27 de maio de 1926, 5.

¹² *La Nación*, 27 de maio de 1926, 6.

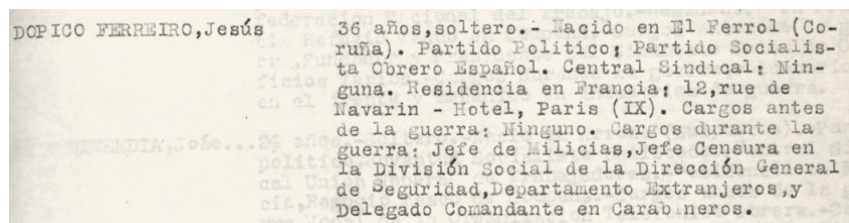
¹³ Estaba aloxado nun hotel de París en 12 Rue de Navarin.

¹⁴ Este buque partiu o 12 de xuño de 1939 do porto de Pauillac (Francia) e chegou ao porto de Veracruz (México) o 7 de xullo de 1939 levando preto de mil refuxiados españois da Guerra Civil. Xunto con Jesús Dopico, viaxaron a súa nai, o seu irmán Benito -que era militar- e Loreto Seoane López (muller de Benito).

¹⁵ Listaxe conservado na Fundación Pablo Iglesias.

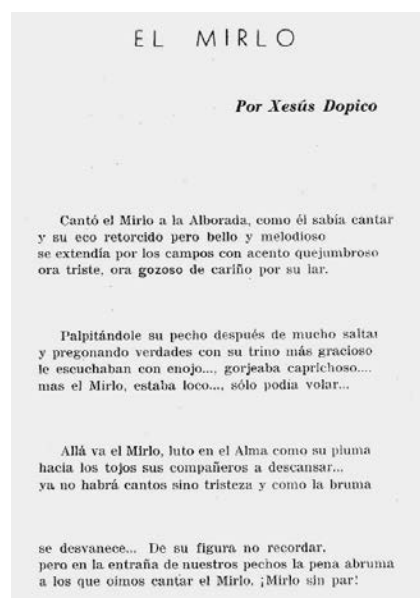
¹⁶ Na revista mexicana *Romance*, do 1 de marzo de 1940, recóllese o seu concerto dado na sala do Palacio de Bellas Artes en que interpretou obras de Händel, Glazunov, Mendelssohn e Sarasate. Según Carlos Martínez (1959, 161), Dopico poseía un «bello y cálido sonido, una excelente técnica y una clara comprensión del espíritu de las obras que interpreta» e era «un artista equilibrado, concienzudo; de los que no se permiten arbitrariedades y efectismos».

to en que colaboraban tamén mestres como Rodolfo Halffter, Simón Tapia Colman e Manuel Barajas (Rodríguez Galdo, 2009: 438).



Listaxe da
pasaxe
do buque
Ipanema.
Fundación
Pablo Iglesias

Unha vez asentado no seu novo país, foi o primeiro presidente do Patronato da Cultura Galega en México, constituído no Hotel Majestic o 29 de xuño de 1953. Tamén tivo unha vertente como escritor en que cultivou a reflexión sobre música e intérpretes de Galicia, e sobre a poesía. Entre os seus escritos¹⁷, case todos publicados na revista *Saudade* entre os anos 1943 e 1953, atopamos *En col da música popular galega*, *O capricho Hespagnol e Galiza*, o poema *El mirlo* ou *Folerpas. Coma eu a vexo*. Compartiu páxinas desta revista con autores como Castelao, Florencio Delgado Gurriarán, Curros Enríquez, Álvaro Cunqueiro, Ramón Villar Ponte ou Carlos Velo Cobelas.



Poema *El mirlo* de
Jesús Dopico
publicado
na revista
Saudade

¹⁷ Tamén colaborou na publicación do libro *Presencia de Galicia en México* en que escribiu un traballo sobre a figura de Concepción Arenal.

Quizais Quiroga non se implicou directamente na política ao nivel de Dopico, seguramente porque non viviu a Guerra Civil na súa propia Terra por mor de estar no cume da súa carreira artística no estranxeiro. Xusto na metade da guerra española, o 8 de xuño de 1937, tras un recital en Nova York en que estivera acompañado polo pianista José Iturbi, foi atropelado por un camión mentres cruzaba Times Square; aínda que sobreviviu, e seguiu coa súa carreira algún tempo, foi perdendo progresivamente a sensibilidade e mobilidade no seu brazo debido ao párkinson. Foi en París, logo do seu regreso en 1939, onde percibiu os primeiros síntomas da enfermidade; posteriormente pasaría temporadas en Madrid e Santiago de Compostela ata que se estableceu definitivamente en Pontevedra, cidade que o viu nacer e que o despediu o 19 de abril de 1961.

Mais desde parte do nacionalismo galego si que se viu a súa figura como un estandarte do sentimento patriótico, como podemos ver reflectido neste fragmento de Antón Losada Diéguez—publicado en *A Nosa Terra* o 30 de xuño de 1918— baixo o título de *O gran artista é dos nosos*:

O grande artista gallego é un d'os nosos. Sinte y-ama a terra gallega con todo o fogo con que se lle debe amare á patrea. Y-o lume que s'alcende na súa y-alma cando c'o seu violín espalla a harmonía pol-os corazóns, avívase sempre c'o forte vento d'as lembranzas de Galicia, co'a divina inspirazón d'o amor d'a terra nai, c'os agarimos qu'ela lle dera. [...] eisí a Nosa Terra pídeche que os airiños e cántegas qu'aloumiñaron de neno os teus ensonos, e de home fan latezar o teu peito, resonen c'o teu aro alcendidos en lume galego con toda a arte que tí sabes encher de feitizo para desbotar en emozón de saudades e de bágoas. Galicia quer que sexas o meigo músico d'a súa morriña e d'o renacemento. (sic)

Para Antón Losada, Quiroga debía ser «transmisor do sentimento galego mediante a composición de obras que recollan os *airiños e cantigas* cos que creceu e que leva tan dentro de si» (Cambeiro, 2011: 72). Non hai dúbida de que Manuel Quiroga sempre tivo presente na súa arte as súas raíces, algo que é evidente nos títulos de varias obras do seu catálogo como o *Alalá* composto en 1919, *Emigrantes Celtas* (1924), *Alborada* (1925), *Terra!! À Nosa!!* (1925) e *Galicia* (1938).

Quiroga foi, nunha época, próximo a unha contorna galeguista que o nomeara socio de honra das Irmandades da Fala e que lle demandaba que escribise música comprometida de raíces galegas (Cambeiro, 2011: 41). Estes vincularían a fama do artista coa súa propia ideoloxía e chegaron a consideralo un referente identitario da «raza», apoiado por Vilar Ponte, Eladio Rodríguez González, Valle-Inclán, Murguía ou Castelao. Non obstante, as súas ideas non acababan de encaixar co galeguismo máis alá da amizade persoal que mantiña con algunha destas personalidades, e máis se temos en conta que Quiroga era monárquico¹⁸.

Os paralelismos entre as súas vidas comenzaron ao compartir profesor de violín en Madrid, Enrique Fernández Arbós, quen non dúbido en eloxiar a ambos amplamente. Quiroga fíxoo como alumno particular e Dopico oficialmente no Real Conservatorio nos cursos 1921-1922 e 1923-1924, aínda que mantiveron a relación fóra das aulas durante anos.

Ambos tiñan as súas propias ideas sobre a música galega e levaban moi dentro a súa Terra natal. Quiroga definíase como «*un violinista muy amante de su tierra y nada más*» namentres que o ferrolán describía así a súa Galicia:

¹⁸ Cóntase a anécdota de que o violinista pontevedrés fora confundido con un espía e foi o mesmo rei Alfonso XIII o que tivo que interceder para que fose liberado.

Pra min Galiza non é un anaco xeográfico calisquera, senon algo de moito máis valor e indefinibel, que achega a un profundo maxinar. Pra min, é un anaco de Terra onde maxino que o Siñore do Universo houbera de escansare no sétimo día¹⁹. (sic)

En canto ao punto de vista sobre a música galega, Dopico (1943: 15) mantiña que «a esgrevia tradición do noso folclore galego, é merecente da meirande e afervorada lembranza». O pontevedrés expresou mediante as notas, e non as palabras, a súa visión dese folclore, maiormente logo do seu terrible accidente, compoñendo varias obras en que quedaban patentes eses ritmos do pobo galego como a muiñeira ou o alalá. Poderíamos pensar que ambos os violinistas estarían en puntos opostos do concepto da música tradicional: Quiroga no extremo máis castizo e Dopico quizais nun neoclasicismo influenciado por Bal y Gay, co que seguramente coincidía asiduamente nos concertos do Palacio de Bellas Artes e nas follas das revistas *Saudade*²⁰ ou *Compostela*, ou por Rodolfo Halffter, co que coincidiu no Instituto Hispano-Americano Ruiz de Alarcón. Pero Dopico mantívose na órbita do galeguismo máis enraizado ao pobo e máis se temos en conta que o Patronato, do que foi o primeiro presidente, creou unha Irmandade da Fala que amparaba unha coral e bandas de gaitas, entre outras numerosas e variadas agrupacións; de feito, era coñecedor dos traballos musicais de Manuel Murguía ou Perfecto Feijoo xa que os referencia no seu artigo *En col da música popular galega*.

¹⁹ Dopico Ferreiro, J. (1953): «Folerpas. Como eu a vexo», en *Saudade*, n.º 7, 25.

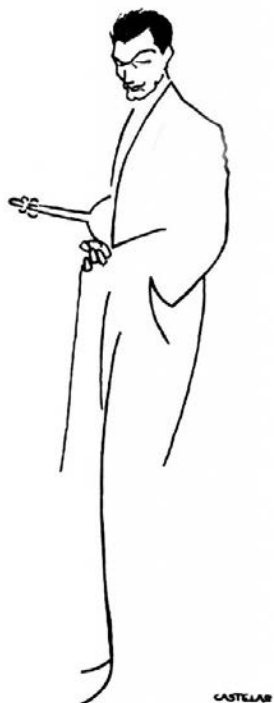
²⁰ Segundo X. M. Maceira (1995, 208-209), a estratexia ideolóxica e cultural da revista *Saudade* «está alonxada da erudición estética ou de calquera elitismo; afirmándose na liña do galleguismo e da afirmación historicista do perpetuo regreso aos acontecementos pasados. O celtismo, o atlantismo, a saudade ou a emigración son constantes deste primeiro momento [...] resulta interesante o esforzo por vincular toda a colectividade galega co compromiso cultural e galleguista».

Estas dúas figuras do violín galego coñecíanse ben, queda patente no texto que Dopico lle adicou a Quiroga, en 1967, titulado *Un gallego genial: Manolo Quiroga*. Coñecéronse cando Dopico era un rapaz e veríanse noutras ocasións, tanto en París como en México, ademais de tocar xuntos o *Concerto para dous violíns* de J. S. Bach e a *Jota* de P. Sarasate. Comeza o ferrolán o seu artigo definindo a personalidade dun xenio: é un coloso pero ignoramos o prezo que debe pagar pola súa superioridade. Vai analizando a través das seguintes páxinas, entre diversas anécdotas, como foi posible que quen fora o preferido de París, e eloxiado polo mismísimo Fritz Kreisler, se fora esvaecendo pouco a pouco ata quedar convertido case «nunha sombra». Cabe resaltar os últimos parágrafos que lle adica ao pontevedrés:

Quiroga fue una extraordinaria personalidad que pasó por la vida llevando en su alma la religión del Arte. Nació como las águilas para remontarse a las más elevadas cumbres y mirar de frente al sol pero no supo o no quiso utilizar sus garras. En el mundo que nos ha tocado vivir no basta conocer, menos ser genio, que sale sobrando: hay que saber ignorar.

Non cabe dúbida de que o ano 1939 marcou un antes e despois na vida de ambos os violinistas.

No caso de Jesús Dopico supuxo volver a empezar noutro país, lonxe da súa Terra onde deixaba atrás unha praza de profesor na Coruña



Caricatura
de Manuel
Quiroga por
Castelao

e un recoñecemento artístico, pero que implicaba unha nova liberdade da que se vira privado en España. Para Manuel Quiroga significou a fin da súa carreira, a perda da saúde e un recollemento interior a pesar dos diversas recoñecementos recibidos nos seus últimos anos, entre eles o de ser nomeado Académico de Honra da Real Academia de Belas Artes de Nosa Señora do Rosario un ano antes da súa morte.



Jesús Dopico.
Vida Gallega,
10 de febreiro
de 1925

Ambos foron figuras primordiais da cultura musical galega e da ideolóxica, cada un cun nivel distinto de implicación persoal, mais ambos remataron os seus días no exilio: Jesús Dopico no exilio xeográfico en México, pero levando sempre a Galicia dentro del, e Manuel Quiroga nun exilio interior, por mor da enfermidade, mais na Terra que o vira nacer.

Referencias bibliográficas

- Alonso Girgado, L., M. Vilariño Suárez, e M. Moreda Leirado (ed.) (2008): *Saudade (verba galega nas Américas) [México, D. F., 1942-1953]*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Álvarez Gómez, S. (1989): *Las milicias populares gallegas. Un símbolo de la Galicia antifranquista. Ensayo histórico*. Sada: Edicións do Castro.
- Cambeiro Alís, C. (2011): *Manuel Quiroga Losada, o gran violinista galego do século XX*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Dopico Ferreiro, J. (1967): «Un gallego genial: Manolo Quiroga», en *Compostela*, 1, 379-388.
- Dopico Ferreiro, J. (1943): «En col da música popular galega», en *Saudade*, 3, 13-15.
- Dopico Ferreiro, J. (1944): «O Capricho Hespáñol e Galiza», en *Saudade*, 5, 11-13.
- Dopico Ferreiro, J. (1952): «El mirlo», en *Saudade*, 5 bis:39.
- Dopico Ferreiro, J. (1953): «Folerpas. Como eu a vexo», en *Saudade*, 7, 25.
- Ferreiro Fente, G. (2019): «Toda a terra é dos homes: profesores gallegos, exilio político y acción docente», en *Historia y Memoria de la Educación*, 9, 139-171.
- Losada Diéguez, A. (1918): «O gran artista é dos nosos. Manolo Quiroga», en *A Nosa Terra*, 59, 2.
- Maceira Fernández, X. M. (1995): *A literatura galega no exilio. Consciencia e continuidade cultural*. Vigo: Edicións do Cumio.
- Martínez, C. (1959): *Crónica de una emigración: [La de los republicanos españoles en 1939]*. México: Libro Mex.
- Moreda Rodríguez, E. (2020): «Why do orchestral and band musicians in exile matter? A case study from Spain», en *Music and Letters*, 101(1), 71-88.
- Novoa Portela, M. (2012): «Breve historia del exilio literario español en México (1939-1950)». en *Semata*, 24, 415-434.
- Núñez Seixas, X. M. e P. Cagiao Vila. (2001): *O exilio galego: repertorio biobibliográfico do exilio galego: Unha primeira achega*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Otero Urtaza, F. (1993): *Manuel Quiroga: un violín olvidado*. Pontevedra: Concellería de Educación e Cultura.
- Patronato da Cultura Galega (1954): *Presencia de Galicia en México*. México: Patronato da Cultura Galega.
- Rodríguez Galdo, M. X. e M.A. Pérez Rodríguez (2004): *Galegos en México, pasado e presente*. Santiago de Compostela: Consellería de Emigración.
- Rodríguez Galdo, M. X. (2009): «Experiencia organizativa e proxección político cultural do exilio republicano galego en México», en Rodríguez González, O. e Mariño Sánchez, L. (coord.): *Novas achegas ao estudo da cultura galega: enfoques literarios e socio-históricos*, A Coruña: Universidade da Coruña, 492-477.
- Vilanova Rodríguez, A. (2005): «Dopico Barreiro, Jesús», en *Gran Enciclopedia Galega Silverio Cañada* (vol. 14, 128). Lugo: El Progreso.

A actividade musical de Sofía Novoa nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial

Samuel Diz

Intérprete e investigador da música
no exilio republicano de 1939

A pianista e pedagoga Sofía Novoa Ortiz (Vigo, 1902-1987) forma parte dunha xeración de mulleres españolas que viviron os avances feministas do primeiro terzo do século XX. No campo musical, este grupo de creadoras accedeu á formación nos centros oficiais de ensinanza europeos, recibindo o maxisterio dos principais nomes que conformarían o canon académico da historiografía continental, sendo unha destas pioneiras a navarra Emiliana de Zubeldia, alumna da Schola Cantorum de París. Outras dúas compositoras precursoras foron a madrileña María Rodrigo, quen recibiu a primeira bolsa da Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE) para realizar estudos musicais, e a segoviana María de Pablos, primeira muller en ingresar na Real Academia de España en Roma. No ámbito da pedagogía musical, a catalá Aurora Bertrana chegara ao Instituto Jacques-Dalcroze de Xenebra para mergullarse no método Dalcroze, unha innovadora metodoloxía de música, rítmica e danza que Sofía Novoa descubriría entre 1928 e 1930 en L'Ecole Normal de Musique de París coa francesa Nadia Boulanger, quen se converteu nunha das principais referentes no desenvolvemento profesional de Novoa en Madrid durante a Segunda República e xa, a partir de 1937, no seu exilio nos Estados Unidos.

Esta traxectoria pedagóxica de Sofía Novoa foi minuciosamente reconstruída pola investigadora Carmen Losada Gallego na súa tese de doutoramento defendida na Universidade de Santiago de Compostela, que se publicou baixo o título *Sofía Novoa Ortiz: pianista, pedagoga y exiliada* (Instituto de Estudios Vigueses, 2020).

En paralelo, as nosas investigacións enfócanse no desenvolvemento artístico e musical das creadoras do exilio republicano español, e o obxectivo deste breve estudo é achegarnos á actividade escénica de Novoa nos Estados Unidos no período da Segunda Guerra Mundial, un campo non estudado do que presentamos un conxunto de materiais inéditos e propomos futuras liñas de investigación de estudos de xénero e transatlánticos.

Para situar brevemente a traxectoria profesional de Sofía Novoa antes do seu exilio nos Estados Unidos, mencionaremos que dende o ano 1930 a súa actividade pedagóxica estaba vencellada ao Instituto-Escuela de Madrid e a Residencia de Señoritas dirixida por María de Maeztu, con quen mantiña unha relación moi estreita. Alí impartía clases e organizaba actividades culturais. Ademais, Novoa formaba parte das mulleres modernas que se reunían no Lyceum Club Femenino ou que logo impulsarían os avances sociais da lei de divorcio ou o dereito ao sufraxio universal. O golpe de Estado de 1936 sorprendeuna en Vigo gozando dos meses estivais ao carón da súa familia e preparando unha nova estadía en Francia e Suíza cunha bolsa de estudos da JAE. Tal e como recolle Losada Gallego, Sofía Novoa lembraba a fatídica data do 19 de xullo por ser un dos días da súa vida que máis calor pasara, xa que «a caldeira de casa non deixaba de funcionar queimando todo o que nos parecía perigoso». Aínda que non existe a constancia de que ninguén da familia sufrise graves represalias directas durante a Guerra Civil, Novoa nacera nun ambiente progresista próximo á Institución Libre de Enseñanza, ao que se sumaba o seu propio desenvolvemento persoal nos círculos feministas da Segunda República. Ante esta situación, o 8 de xullo de 1937 partiría do porto de Lisboa rumbo a Nova York grazas ao convite de Federico de Onís para incorporarse como lectora á Universidade de Columbia e ao Instituto de las Españas.

Nunha visión global, calquera movemento migratorio comporta a adaptación á cultura e ás necesidades laborais do país de

acollida e, no caso concreto dos Estados Unidos, dende a Primeira Guerra Mundial o español fora substituíndo o alemán como lingua estranxeira, xa que era a ensinanza deste unha oportunidade profesional para diferentes exiliadas como Sofía Novoa. Tras o seu paso inicial pola Universidade de Columbia e o anexo feminino da Barnard College, no ano 1942 Novoa foi contratada polo departamento de español da Vassar College, un campus feminino de referencia en que Concepción Arenal xa puxera a atención en 1861 no seu libro *La mujer del porvenir* por ser o centro que impulsara o acceso da muller á ensinanza superior nos Estados Unidos. A relación de Sofía Novoa coa Vassar College estenderíase durante vinte e cinco anos, empregando os coñecementos adquiridos da metodoloxía Dalcroze na ensinanza de bailes e cancións españolas e hispanoamericanas á comunidade anglófona. En paralelo, Novoa participaría en numerosos actos culturais académicos, coordinando as danzas e músicas en obras de teatro, dirixindo os grupos corais universitarios ou organizando espectáculos coma a «festa galega» que reuniu na Vassar College a Elvira Fernández e Lilian Mechlich para executar unha serie de bailes tradicionais xunto aos gaiteros José Chacón, José Bellón e El Capitán¹.

Non era a primeira vez que Sofía Novoa divulgaba o patrimonio musical galego nos Estados Unidos, xa que na súa biografía musical sempre mencionou o concerto ofrecido no Museum of Modern Art (MoMA) como o seu debut no país americano. Segundo a nota de prensa conservada no arquivo do museo², o 14 de maio de 1941 Novoa cantaría melodías e romances do antigo cancionero español que ata o momento non se escoitaran anteriormente no país, acompañándose unicamente dunha pandeireta ou dunhas castañolas, e xunto a un

¹ *The Poughkeepsie Journal*, 26 de novembro de 1943, 10.

² «Spanish Dancers, Folk Singer, Bagpiper, Guitarist to Appear in Coffee Concert at Museum of Modern Art». www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/697/releases/MOMA_1941_0036_1941-05-05_41505-34.pdf

grupo de música tradicional galega liderado polo gaitero José Bellón que incluía tamboril, bombo e unha parella de baile. Este espectáculo, titulado *Review Ibérica*, completábase cun cadro de danza española conformado por Antonia Martínez, o seu irmán Juan Martínez e o guitarrista Jerónimo Villarino. O crítico musical Miles Kastendieck recollería as súas sensacións na prensa e mencionaría que «a novidade da velada foi a aparición dos *Gaiteros*» e aínda que recoñecía que o público non estaba preparado «para este achegamento á vida dos habitantes da provincia ao norte de España, a súa actuación, á que se sumaron bailes autóctonos, fora unha rara delicia». Kastendieck continuaría esta crónica mencionando o «excepcional, a súa maneira, da actuación de Sofía Novoa, quen se estreou como cantante cunha serie de cancións e romances populares recompilados en España [...] cantando cun estilo áspero e un toque de vulgaridade que resultaban bastante coherentes»³. A exótica actuación de Novoa non pasou desapercibida e espertaría a desaprobación de Alma Lubin na súa columna xornalística⁴ mentres que o crítico teatral Douglas Watt puxo a atención na vestimenta de Novoa e o seu parecido con «Mary, a raíña dos escoceses»⁵, o que nos convida a pensar se o vestiario empregado nos concertos coincidiría cunha fotografía tomada nesa época en que porta mantilla e un sapo sobre o peito.

A pluralidade destas reaccións encaixan á perfección cos obxectivos da estadounidense Louise Crane, a organizadora desta serie de concertos no MoMA. Crane incitaba a ruptura das fronteiras físicas, dos estilos musicais e das conviccións morais, achegando ao público acomodado dos museos da costa leste dos Estados Unidos diferentes músicas populares ou xéneros ligados aos clubs nocturnos dos barrios considerados ata o momento coma marxinais. Ao mesmo

³ *The Brooklyn Daily Eagle*, 11 de maio de 1941, 12.

⁴ «The Cincinnati Enquirer», 25 de maio de 1941: 30.

⁵ *Daily News*, 16 de maio de 1941, 43.

Sofía
Novoa.
Arquivo
Familia
Novoa



tempo, impulsaba interpretacións novidosas de música clásica. Este activismo cultural foi estudado pola historiadora Carmen de la Guardia no seu libro *Victoria Kent y Louise Crane en Nueva York: un exilio compartido* (Sílex, 2015), que dedica un conxunto de páxinas á actividade de Crane como «manager de artistas» nos Coffee Concerts do MoMA, serie en que se enmarcara a presentación da *Review Ibérica* uns meses despois da actuación dunha das figuras icónicas da música dos Estados Unidos: Billie Holiday.

Co recrutamento de homes á fronte de batalla durante a Segunda Guerra Mundial, en países coma os Estados Unidos as mulleres desenvolveron profesións ata o momento reservadas para eles, un

contexto que no ámbito musical traducíuse na proliferación de numerosas artistas, bandas e orquestras femininas, así como produtoras coma Louise Crane. Esta «manager de artistas» era



Anuncio do concerto en The Berkshire Museum de Pittsfield. *The Berkshire Eagle*

filla de Josephine Crane, unha muller que investira a súa fortuna no mecenado artístico e no desenvolvemento de institucións educativas, sendo unha das cofundadoras do Museum of Modern Art ou da Dalton School, unha escola de primaria e secundaria á que Sofía Novoa accedería como profesora no segundo semestre de 1940. Aínda que non podemos situar con exactitude o inicio da relación entre Louise Crane e Sofía Novoa, non resulta casual que en paralelo ao acceso da galega á

Dalton School documentemos a xénese do espectáculo *Review Ibérica* con dúas presentacións iniciais no Berkshire Museum de Pittsfield⁶ e no Avery Memorial de Hartford⁷. Dous concertos cos que a música tradicional galega estaría presente nos estados de Massachusetts e Connecticut e que Novoa obviaría na súa biografía musical, o que nos convida a analizar o seu interese estratéxico ou agradecemento á familia Crane ao situar o seu debut no Museum of Modern Art. Despois destes concertos, Louise Crane continuaría distribuindo o espectáculo por diferentes cidades e escenarios como o Hotel Barclay de Filadelfia no marco da Art Alliance⁸, ou no Theresa L. Kaufmann Concert Center⁹ de Nova York en que documentamos a derradeira presentación da *Review Ibérica* o 22 de marzo de 1942, data que tamén coincide coa saída de Sofía Novoa da Dalton School.

En paralelo ao espectáculo *Review Ibérica* impulsado por Louise Crane e a outras actividades culturais nas que Sofía Novoa participou nos diferentes centros educativos nos que impartiu aulas, gustaríanos por atención nos círculos de mulleres cos que colaborou nos Estados Unidos, dando continuidade ao vivido en Madrid durante a Segunda República. Así, aos poucos meses de chegar a Nova York, Novoa participaría nun concerto organizado pola Larchmont Woman's Club¹⁰ e, segundo a información obtida a través da prensa americana, un dos seus últimos compromisos artísticos estaría organizado pola American Association of University Women¹¹, unha organización vixente fundada no século XIX que promove a equidade para mulleres e nenas a través do apoio, a educación e a investigación.

⁶ *The North Adams Transcript*, 22 de outubro de 1940: 5, e 1 de novembro de 1940, 5.

⁷ *The Hartford Daily Courant*, 21 de novembro de 1940, 9.

⁸ *The Philadelphia Inquirer*, 16 de novembro de 1941, 57.

⁹ *Daily News*, 18 de marzo de 1942, 55.

¹⁰ *The Daily Times*, 7 de abril de 1938, 2.

¹¹ *The Record*, 10 de novembro de 1944, 8.

Os derradeiros anuncios artísticos vencellados ao presente obxecto de estudo dan publicidade ao concerto de cancións folclóricas españolas e latinoamericanas programado pola Brooklyn Academy of Music o 30 de xaneiro de 1945, en que «a soprano Sofía Novoa acompañarase a si mesma ao piano e con instrumentos rítmicos autóctonos, contando coa colaboración do Trío Inca formado polos cantantes e guitarristas Segundo Cortez, Eugenio Nieve e Carlos Valladolid¹²». Non podemos confirmar que Novoa chegase a ofrecer este concerto xa que, segundo indica a biógrafa Losada Gallego, Sofía viviu un fondo proceso depresivo co pasamento tres semanas antes da súa nai, Sofía Ortiz García, unha situación que probablemente se sumaba ás enfermidades que a obrigaran nos meses anteriores a aprazar e cancelar unha serie de compromisos¹³.

Neste contexto, o derradeiro concerto documentado tería lugar o 28 de novembro de 1944 no Century Club de Scranton, no estado de Pensilvania, en que unha vez máis Sofía Novoa interpretou cancións españolas, portuguesas e latinoamericanas. Pola significación deste recital, permitímonos reproducir as impresións do crítico musical D. E. Jones:

[...] ante un público numeroso [...] Miss Novoa presentou a música folclórica de México, Colombia, Perú, Arxentina, Chile, Brasil, Cuba e Porto Rico, acompañándoas con piano, cunchas, pandeireta e castañolas. A semellanza da música destes países, así como de España e Portugal, deu unha considerable monotonía ao programa. Un ritmo forte, un movemento rápido tras un emotivo cantabile e o frecuente berro

¹² *The Brooklyn Daily*, 30 de xaneiro de 1945, 5.

¹³ *The Times Tribune*, 11 de novembro de 1944, 7. *Scrantonian Tribune*, 11 de novembro de 1944: 22. *The Record*, 8 de decembro de 1944,

cadencial son algunhas das características que se atopan nesta música. De cando en vez había unha melodía refinada, sobre todo en tonalidade menor, momento no que se asemellaban ás cancións populares doutros países latinoeuropeos. Por esta razón, foron moi interesantes dende o punto de vista histórico. Esta monotonía tampouco foi eliminada por completo coa interpretación das cancións por parte de Miss Novoa. A súa voz ten un característico acento español, de compás pequeno, con pouca cor, cos tons máis graves apenas audíbles. Non obstante, alcanzou o seu mellor efecto no rexistro medio, cando soaba agradable. Os seus acompañamentos de piano eran exemplos de bo gusto e destreza técnica, os trazos dunha pianista consumada¹⁴.

Coincidindo coa fin da Segunda Guerra Mundial, Novoa abandonou os espazos escénicos e focalizou o seu desenvolvemento profesional na investigación literaria, a pedagogía e as actividades culturais de ámbito académico, cuxos logros máis destacados serían a súa tese de doutoramento sobre *El amor en el Romancero viejo* (1950), defendida na Universidade Central de Madrid, e o nomeamento como *Associate professor*¹⁵ na Vassar College. Mais o fin da contenda bélica tamén supuxo a posibilidade de viaxar a España despois de case nove anos de desterro para abrazar os seus irmáns e visitar o panteón familiar no camposanto municipal de Cangas en que fora sepultada a súa nai. A partir de 1946 Novoa iría intercalando os cursos académicos nos Estados Unidos con diversas viaxes estivais a España, país ao que regresaría definitivamente en 1967.

¹⁴ *The Tribune*, 29 de novembro de 1944, 12.

¹⁵ *Poughkeepsie Journal*, 18 de febreiro de 1951, 1.

Como peche a esta reconstrución da actividade artística de Sofía Novoa, un tema de estudo inédito ata o momento, quedaría aberta unha futura liña de investigación sobre a relación persoal e profesional da galega con Louise Crane a partir dos fondos documentais do Arquivo Louise Crane conservados na Beinecke Rare Book & Manuscript Library da Yale University. Segundo as cartas que Sofía escribía a súa familia, un epistolario traballado por Gallego Losada na súa tese de doutoramento, a relación de amizade superou á unión profesional entre ambas, momentos que con total probabilidade vivían dende a apertura homosexual que caracterizou á personalidade de Crane.

En diversas conversas que mantivemos con Gloria, Isabel e Laura García Lorca de los Ríos descubrimos que o sorriso de Sofía permanecía no recordo das tres irmás ao igual que o son da pandeireta, instrumento do que «era unha gran virtuosa». Como desexo persoal, ogallá existese a posibilidade de recuperar e divulgar nun futuro próximo as gravacións realizadas por Sofía Novoa nos primeiros anos da súa estancia nos Estados Unidos, rexistros sonoros a través dos cales podemos ouvir cancións en portugués, castelán e galego, a capela ou con acompañamento de piano ou pandeiro, incluíndo as melodías *Teño un amor na montaña*, *Palmeira*, *Na beira do mar* ou *Así fai quen o baila*. Para as irmás García Lorca de los Ríos evocar a Sofía leva implícito lembrar a granadina Manuela Sánchez Escanilla, dúas vidas compartidas dende os anos cincuenta ata o falecemento de ambas en 1987.



Fotografías
inéditas de
Sofía Novoa
en EE. UU.
Arquivo
Familia
Novoa.
(ca. 1940)

María Valverde: dos grandes teatros europeos ao exilio uruguaio

Aurora Marco

Profesora da USC, investigadora

Infancia e mocidade en Compostela

Sempre se reclamou compostelá e con esta orixe figura na escasa, e incompleta, bibliografía que hai sobre a célebre contralto María Marcela Valverde Mariño, tan esquecida na actualidade e con tanta proxección nas primeiras décadas de século XX. Pasou a súa infancia e mocidade en Compostela, cidade que sempre levou no corazón, onde espertou a súa vocación musical e onde subiu por primeira vez ao escenario, mais nacera en Madrid, en 1891, «...*en forma accidental, ya que su madre se encontraba en la capital asistiendo a su marido, gravemente enfermo. Pronto la enviaron con el ama a Santiago donde se crió en casa de su abuela y tías*»¹.

Filla de Pilar Mariño Macías e Emilio Valverde Álvarez, militar, cartógrafo e xeógrafo de obra moi extensa e recoñecida, e irmá de Emilio, M.^a do Martirio e M.^a Pilar—dous irmáns morreron en 1883 e un terceiro en 1891—, as rúas da zona histórica compostelá foron o espazo dos seus xogos infantís, nomeadamente a Rúa Nova porque no número 6, perto de Xelmírez, na Casa da Balconada, moraban Cándida Álvarez Rodríguez e Dolores e Ana Valverde Álvarez, avoa e tías coas que se criou e formou, de maneira especial con Dolores, que dirixía o Colexio da Sagrada Familia. Naquel centro privado, onde se impartía «educación de adorno», exerceron a docencia persoas ben coñecidas nas respectivas disciplinas: alén de Dolores Valverde que se ocupaba

¹ Fragmento dunha carta de 22 de xaneiro de 1974 de Virxilio Garrido—o home de María Valverde—, a Lois Tobío, á que tiven acceso, co resto da correspondencia entre os dous amigos, por xentileza de Constanza Tobío Soler.

da materia de Labores, a pintora Elvira Santiso encargábase de Literatura, Francés, Debuxo e Pintura e María Taboada de Corte; os sábados pola tarde un franciscano explicaba catecismo. As clases de Música estiveron a cargo do destacado compositor e pianista coruñés Enrique Lens Viera e máis tarde da pianista Nemesia Courtier, de ilustre ascendencia musical. Tanto con el como con ela volvería encontrarse María nos anos de ensino regrado na Escola de Música da Sociedade Económica de Amigos do País.

COLEGIO DE LA SAGRADA FAMILIA
 Para señoritas y niñas, internas, medio pensionistas y externas.
DIRIGIDO POR
Doña Dolores Valverde Alvarez
Franco, 44, Santiago

El 1.º de Septiembre reanudó sus clases este acreditado colegio en su nuevo domicilio, Franco 44, donde cuenta con amplios e higiénicos locales para todas las clases y con espaciosas habitaciones para las alumnas internas.

Las numerosas familias que de antiguo honran este colegio encontrarán en él para sus hijas, con el esmerado trato que siempre fué patrimonio del establecimiento, los medios más progresivos y conducentes a una educación delicada y completa. Garantiza esta afirmación el cuadro de profesoras a cuyo cargo está la enseñanza que es el siguiente:

Profesora de Labores y clases generales, doña Dolores Valverde.
 Literatura, Francés, Dibujo y Pintura, señorita Elvira Santiso.
 Corte, señorita María Taboada.
 Piano y Canto, señoras Nemesia Courtier y María Valverde.
 Todos los sábados por la tarde explicará a las niñas el Catecismo un R. P. Franciscano.

Las señoritas y niñas que no necesitando la instrucción general deseen cultivar solamente alguna de las asignaturas especiales podrán también matricularse en ella por separado.

Se admiten alumnos internos, medio pensionistas, etc.

María Valverde, profesora de Piano e Canto. *Diario de Galicia*, 2 de setembro de 1910

A súa vocación pola música foi temperá. A tía Dolores ensinoulle moitas cancións galegas — incorporadas aos seus concertos — e alentouna cando sendo unha nena manifestou o desexo de ser cantante de ópera, segundo declarou a Neira Vilas (1994: 50). Pódese documentar o seu paso pola Escola de Música da Económica entre 1902 e 1908, onde seguiu estudos de solfexo, piano e canto; un centro onde tivo un magnífico profesorado, como os citados ou José Gómez Veiga, Curros, por nomear algúns. Tamén recibiu leccións do mestre de capela Manuel Soler. As páxinas dos xornais recollen os numerosos premios recibidos nas materias en que salientou a que sería, andando os anos, unha excelente cantante lírica: 1.º premio de Canto o primeiro, segundo e quinto ano; 1.º premio de Piano o segundo e o quinto ano.

Alén diso, no certame pedagóxico celebrado en Compostela en 1906 obtivo o premio de Canto e recibiu «medalla dourada e diploma de cooperación». Foi unha alumna brillante, constátase.

Igualmente temperá foi a subida aos escenarios. O 16 de decembro de 1904 participou nunha velada literario-musical no Teatro Principal compostelán. Na crónica do acto, o anónimo redactor da *Gaceta de Galicia* (17 de decembro de 1904) sinalou:

Y pasemos a hablar de la señorita Valverde y de nuevo de la señorita Carmena. La primera cantó el Ave María de Mercadante y Salayos del maestro señor Lens. Cuanto agradó pueden justificarlo aquellos aplausos nutridos y espontáneos (sic) porque María Valverde, siente cuando canta, lo expresa con aquella voz de contralto, cuyos puntos agudos y afinadísimos, son perlas que emite con sonora igualdad, que caen sobre cristal delicado que, formando caja sonora, hace frase melódica.

A partir desta primeira referencia xornalística, o seu nome e os eloxiosos comentarios que acostumaban acompañalo serían unha constante. Daqueles primeiros anos do século XX —cando era alumna da Escola de Música da sociedade citada—, hai constancia das súas intervencións nos concertos que se celebraban, por vía de regra, a finais de curso, como o que tivo lugar en 1905 en que actuou con outras compañeiras nas tres partes de que constaba o ambicioso programa: *Marcha húngara de Kowalski*, o *Adeus á Alhambra*, de Jesús de Monasterio, *Rapsodia* de Listz, arias de *La Favorite* e de *Lucía de Lammermoor* de Donizetti... Con música escollida dos mestres Weber, Bériot, Donizetti, Wagner, Gaztambide, Adam, Meyerbeer, Rossini e outros, no concerto de fin de curso 1906/1907, salientou a actuación das alumnas e, entre as citadas pola súa «admirábel» interpretación, figuraba María Valverde. Cantou tamén en actos relixiosos: no colexio de Dolores Valverde, con

motivo da primeira comunión dunhas alumnas, ou na misa celebrada nas festas de Santa Comba, ambas as actuacións en 1910. E, cando menos durante o curso 1910/1911, impartiu clases de Canto e Piano xunto a Nemesia Courtier no Colexio da Sagrada Familia que dirixía a súa tía.

O Teatro Principal compostelán foi o escenario de dúas veladas artísticas de moita significación, en que a cantante fixo gala do seu temperamento artístico. Na primeira, unha homenaxe para honrar a memoria do historiador e escritor Antonio López Ferreiro (21 de marzo de 1911), María Valverde entusiasmou o público cunha aria de *La Favorite*, acompañada ao piano polo mestre Soler, unha romanza de *Gli Ugonotti* e unha cantata con música de Soler e letra de Barcia Caballero. As crónicas do evento puxeron o acento na súa voz, polo timbre, extensión e boa vocalización. Na segunda velada, en xuño do mesmo ano, actuou nun festival benéfico organizado para recadar fondos destinados a construír en Baiona unha escultura da Virxe da Roca. Estreouse o propósito en tres cadros, letra de José María Barreiro e música de Ángel Rodulfo, titulado *Virgen de la Roca* (8 de xuño de 1911). No primeiro cadro cantou unha melodía galega de Rodulfo e unha oración á Virxe con acompañamento de orquestra. Foi naquel festival, case con total certeza, onde coñeceu Castelao —a quen admirou e reencontrou en Montevideo— porque o rianxeiro e Hipólito Reguenga representaron *Un conto* da autoría de José María Barreiro. Mentres encarnaban os seus papeis, Castelao fixo varias caricaturas, que foron moi aplaudidas.

No marco dunha conferencia sobre poesía galega impartida por Eloy Seán, catedrático de Literatura da Universidade de Granada que estivera anos antes na de Santiago, Valverde puxo o ramo a aquela velada con *Meus amores*, a canción musicada por Xosé Baldomir con letra de Salvador Golpe, que formaría parte do seu repertorio no sucesivo. Aquela actuación no Centro Artístico granadino (novembro de 1912) deu paso a uns anos de silencio mediático que coincidiron, sen dúbida, cos do seu traslado a Madrid.

Madrid e Milán. Estudos e brillantes concertos

En Madrid continuou coa súa formación musical co compositor e pianista José María Guervós, que compuxo, entre outras, quince *lieder* sobre as *Rimas* de Bécquer. Coa interpretación destas *Rimas* e as *Tonadillas* de Granados, María Valverde deuse a coñecer ao público madrileño como virtuosa «liederista» na Sociedade Nacional de Música o 27 de xaneiro de 1917. Aos poucos días, acompañada por Guervós, foi recibida e agasallada pola infanta Isabel, ante a que cantou diferentes composicións.

Antes de cruzar o Atlántico, actuou na campaña de inverno do ano 1919 no Teatro Real de Madrid, pasou despois por Lisboa e regresou en maio á súa cidade natal para dar dous concertos, no Casino e no Recreo Artístico e Industrial. Como moitas amizades e persoas que a admiraban non puideron escoitala, organizouse un terceiro no Teatro Principal. *La Voz de Galicia* (4 de xuño de 1919) fíxose eco do éxito obtido:

María Valverde, soprano de mérito, que posee una voz extensa que modula admirablemente, fue objeto durante el concierto de calurosas ovaciones, viéndose obligada a repetir varias piezas de concierto. La bella artista, que en breve saldrá para la América del Sur, donde va contratada, obtuvo en su ciudad natal un brillante éxito, que sumará a los muchos que le esperan en su carrera artística, para la que tiene todo lo que hace brillar en la escena: juventud, belleza, talento artístico y esmerada educación musical.

Ás actuacións no casino ferrolán e no Teatro Jofre de Ferrol e ás temporadas de Nadal 1919 e Pascua 1920 no Liceo de Barcelona, seguiu a anunciada viaxe a América. En México e Cuba deixou un ronsel de admiración ao seu paso. Coa compañía de ópera dirixida polo

mestre Arturo Baratta estivo no Teatro Payret da Habana, no Centro Galego e até nunha concorrida festa na residencia do galego Genaro Pérez Santos, en que cantou, acompañada ao piano pola coruñesa María Muñoz de Quevedo, un repertorio case íntegro de cancións galegas: *Meus amores*, *Como chove miudiño*, *Adiós a Mariquiña* e *Lonxe da terra*, alén de incorporar Puccini e Verdi.

Foi especialmente emotiva a velada literario-musical celebrada no Centro Galego en xaneiro de 1921 para honrar o heroísmo das mulleres de Sálvora. O grupo Xuntanza Nazionalista organizou un acto que tivo moita transcendencia para a colectividade galega habaneira e contou coa presenza dunha representación de Hijas de Galicia, personalidades da colectividade galega e tamén das directivas do Centro e de Xuntanza. Houbo recitado de poemas, lembranza de mulleres galegas, cantos á Terra, e puxo fin á festa María Valverde con *Meus amores*, *Carmela* e un alalá sen acompañamento. Nós, órgano da Xuntanza Nazionalista (1 de febreiro de 1921), expresou: «...que podemos asegurar non houbo até o de hoxe en Cuba quen o fixera mellor. O púbrico elevado ás máis outas cumes do entusiasmo, fíxolle «bisa» premiando novamente con fortes aprausos e atruxos o seu exquisito traballo» (sic).

A mediados de 1921 comezou un período decisivo na carreira artística da compostelá. Trasládouse a Milán, centro da arte lírica, seguiu cos concertos e con estudos de canto co mestre Franceschi. Debutou no Teatro Sociale di Como con *Il Trovatore* e continuou polos principais teatros italianos: Politeama Genovese, San Carlo de Nápoles, no Teatro Sociale e no Grande de Brescia, no Chiarella e Regio de Torino, neste último dirixida por Toscanini na representación de *Nerone*. Non tardou en facer a súa entrada triunfal no Teatro Scala de Milán coa súa obra máis escoitada, *Carmen*. Valverde, que residiu varios anos en Milán, mostrou a súa arte noutras cidades italianas: Palermo, Perusa, Pisa, Urbino, Arezzo, San Remo, Asti...

Naquela década de 1920 integrou compañías de repertorio italiano e visitou numerosas países: Suíza, Francia, Bélxica, Dinamarca,

Suecia, Noruega, Portugal e Holanda, actuando como concertista de *lieder*, cancións españolas e arias italianas. Estivo cinco temporadas en Holanda e cantou en Rotterdam, Amsterdam, Utrecht, A Haia.

O xornalista e escritor holandés Henri van Wermeskerken deu-na a coñecer como a mellor *Carmen* e *Mignon*—as grandes creacións de María Valverde— que se viran en Amsterdam, segundo o *Boletín Musical* (1929: n.º 19). Coa representación da heroína de Merimée estivo en Lisboa e até na praza de touros de Valencia.

Máis coñecida no estranxeiro que en España, cunha carreira inzada de éxitos, a crítica referíase a ela como «cantante experta», «cantante de excelentes facultades», e subliñaba a potencia e fermosura da súa voz, que «atacaba» sen o menor esforzo as notas máis altas. As magníficas condicións que tiña para a ópera púxoas tamén de relevo na compañía de Hipólito Lázaro (con *Aida*), co que actuou en Madrid, Santander e Barcelona no ano 1926, compañía coa que volvería traballar cando en 1930 regresou a España co seu compañeiro de vida, Virgilio Garrido Fernández.

Difícil precisar cando se coñeceron e iniciaron a relación amorosa, posibelmente foi en Madrid cando Virgilio Garrido estudaba Medicina. Natural de Torredelcampo (Jaén, 1891-Montevideo, 1978), fíxose médico, mais da súa traxectoria como crítico musical—desde Milán enviou colaboracións a *La Vanguardia* e *Boletín Musical* sobre a crise do teatro lírico en Italia e a necesidade dun Teatro Lírico en España— e da súa actividade como director de compañías en Italia pode deducirse que talvez non exerceu a carreira ou fíxoo por un breve período de tempo. Garrido acompañou a cantante o resto da vida e debeu ser algo semellante a un axente artístico e/ou secretario da intérprete porque, na correspondencia consultada, escribiu que con María percorreu a maior parte da península, tamén Galiza: «...*me hizo conocer su tierra, para la que no hallé suficientes palabras con que alabarla; pero la amo entrañablemente*», o que non podería facer se estivese atado a unha profesión.

Éxitos da contralto compostelá en Madrid e Barcelona

Na década de 1930, cun recoñecemento explícito da súa valía artística, cunha carreira abondo consolidada, alternou estadías prolongadas en Madrid e Barcelona. Presentouse no Círculo de Bellas Artes madrileño con fragmentos de ópera (*Carmen*, *Mignon*, *Gli Ugonotti*) e varias *Rimas* de Bécquer musicadas polo seu antigo mestre, Guervós, que a acompañou ao piano. Tamén gozaron da súa arte no Teatro Olimpia de Barcelona, no Principal de Zaragoza, en ambos coa com-

pañía de Hipólito Lázaro. *La Vanguardia* (10 de setembro de 1930) salientou que, alén dos seus triunfos en compañías de repertorio italiano polos principais teatros europeos, María era una das máis entusiastas cultivadoras da música española que procurou difundir polo estranxeiro en numerosos concertos vocais. E manifestaba que sería parte activa no rexurdimento do teatro lírico español.



María Valverde. *Vida gallega*, n.º 471, 30 de decembro de 1930

Galiza non ficou á marxe do seu percorrido artístico e xa levaba moitos anos sen regresar á súa Terra. Foi en novembro de 1930, coa compañía de Hipólito Lázaro, cando chegou a Compostela, onde xa gozaba do favor do público. Aínda que as crónicas se centraron fundamentalmente no «grande divo» Hipólito Lázaro, tamén houbo espazo dedicado a ela para expresar que, despois de

brillar nas temporadas do Real de Madrid e do Colón de Buenos Aires, chegaba ao Teatro Principal con *Il Trovatore*: a súa admirábel escola de canto, a preciosa e potente voz e a persoal maneira de interpretar o papel de Azucena valéronlle a fervorosa adhesión do público que a aplaudiu «delirantemente».

Posteriormente, a compañía estivo no Teatro García Barbón de Vigo e no Losada de Ourense. Alén de realzar os seus méritos, *Vida Gallega* (1930: n.º 471) aludía nun breve texto ao éxito conseguido na súa breve *tournee* por Galiza e engadía:

Para nosotros tiene, además de sus méritos de gran artista, el de ser una enxebrísima gallega. Sobre su acento no ha pasado el contacto con las lenguas extranjeras. En su voz viven los acentos de las ruas santiaguesas. No podría negar que es paisana nuestra.

En febreiro de 1931 foi a estrea, no Teatro Calderón de Madrid, do conto oriental *La Cautiva*, con música do mestre Guridi, zarzuela en cuxo reparto estiveron varias cantantes de ópera, entre elas María Valverde. E a primeira mención, polos méritos, correspondeu á célebre cantante, «...que posee en su garganta de privilegio un instrumento músico preciso y todo perfección» (*La Época*, 20 de febreiro de 1931). Seguiu no Teatro Novedades de Madrid con outras zarzuelas, *El barquillero* e *La rosa del azafrán*, na compañía de Luís Calvo.

Até 1936 continuou cunha actividade incesante. Foi Barcelona a cidade onde a súa actividade musical tivo moita proxección, de maneira especial nas temporadas do Gran Teatre del Liceu, onde fixo parte das representacións das óperas: *Carmen*, *Aida*, *Gli Ugonotti*, *La Gioconda*, *Samson et Dalila*, *Lohengrin*, *La Favorite* e *Il Trovatore*. Na altura, as e os cantantes líricos actuaban con moita frecuencia nas emisoras de radio. Fíxoo María en Unión Radio de Madrid e en Radio Barcelona, onde inaugurou a temporada de ópera radiada, decem-

bro de 1935, e continuou en 1936 cunha selección de *Aida*, *Carmen*, e *Lohengrin*, baixo a dirección de Sebastián Rafart.

Naqueles anos en que apenas baixaba dos escenarios, debeu ser especialmente emotiva para a compostelá a participación na estrea das composicións operísticas do coruñés Eduardo Rodríguez-Lozada Rebellón, que, alén do diñeiro, puxo a ilusión para dalas a coñecer en Madrid: *El monte de las ánimas*, baseada na lenda homónima de Bécquer, *O Mariscal*, baseada na obra teatral do mesmo nome de Cabanillas e Vilar Ponte –ambas xa estreadas en Galiza– e *Ultreya!*, con libreto de Cotarelo Valledor, inspirada nas peregrinaxes compostelás do século XII. Á fronte da dirección artística estivo o mestre Modesto Rebollo e, entre as artistas, alén de María, cantou a soprano cambadesa Matilde Vázquez. Para os decorados contaron con Camilo Díaz Baliño, que xa obtivera éxitos na súa época madrileña no mesmo Teatro da Zarzuela.

A súa voz tamén se deixou ouvir noutros espazos, con actuacións benéficas ou honoríficas, para celebrar o Día do Teatro ou para algún acto reivindicativo... Así, o Casal d'Esquerra Estat Catalá organizou unha velada –marzo de 1932– no teatro Romea para beneficio da súa obra cultural, onde subiron ao escenario artistas do Liceu, incluída María Valverde, na compañía do mestre Josep Sabater, en presenza do presidente da Generalitat Francesc Macià. Ou a colaboración na función celebrada no Teatro Fomento Martitense para beneficio da Colonia Escolar Natura (xaneiro de 1936).

1936, unha data aciaga

Co levantamento militar ficou cortada a súa vizosa traxectoria artística, aínda que seguiu cantando mentres puido. Entre agosto de 1936 e xullo de 1937 actuou nos teatros Tívoli e Olimpia nas representacións de varias óperas do repertorio italiano, baixo a dirección dos Mestres Josep Sabater, Antoni Capdevila e Francesc Ribas. E seguiu cooperando en actos de carácter benéfico, como no festival organizado por

Izquierda Republicana en prol do Selo Pro Infancia onde interpretou unha selección de romanzas, ao igual que o tenor Miquel Mulleras. Tamén a escoitaron cantar na recepción-homenaxe ao encargado de negocios de México, organizada polo Club Lázaro Cárdenas.

Convén non esquecer o nidio compromiso republicano do matrimonio Garrido-Valverde. O doutor Garrido colaborou nalgunha publicación do Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad –cunha reportaxe da visita do ministro á Escola Industrial de Terrassa– en 1938; ano en que fora nomeado por disposición ministerial, en calidade de crítico de arte, membro do Comité de Recompensas que tiña que adxudicar os premios da Exposición de Belas Artes. A súa sinatura áchase na revista *Umbral*² (1938: n.º 33), cun artigo dedicado ao cantante de ópera ruso Fiódor Chaliapin, que finaliza cunhas frases moi significativas a respecto do que foi o proceder da parella:

Pudiera señalarse la existencia de Chaliapin como uno de los tantos casos de megalomanía descontentadiza que se dan en el teatro. Por repugnancia al medio ambiente en que crecieron, la mayoría de los histriones buscan el favor y la amistad de las clases privilegiadas. Son raros los artistas que se mantienen voluntariamente unidos a los suyos, a los humildes, a los rebeldes. Porque ésta sería la condición esencial del genio, y ¡son tan contados los que lo poseen! Aquí en España, ahora mismo, la lealtad de un Pablo Casals a la causa del pueblo, nos compensa de tantas defecciones de los muchos que ya se pasaron al enemigo, y de los que aún no lo han hecho por

² Publicación semanal, editada en Valencia e Barcelona durante a Guerra Civil, entre 1937 e 1939, na zona baixo control republicano, vencellada á CNT.

cobardía, pero continúan íntimamente tan divorciados de las masas, como cuando alquilaban el pecho, donde había enterrado un corazón, para escaparate de condecoraciones.

Esa lealdade á causa do pobo, á defensa do réxime legalmente constituído e violentado pola forza das armas, é a que levou a parella a continuar en Barcelona fieis á causa da República, a cantar baixo os bombardeos e a decidir que era mellor o exilio que a submisión, a liberdade que as amarras. E saíron de Barcelona cara a Francia, como miles de persoas republicanas, nunha viaxe sen retorno, para fuxir dun destino incerto, da persecución, do cárcere ou da morte. O futuro estaba fóra e unha palabra bulía na súa mente: América. Foi a finais de xaneiro e comezos de febreiro de 1939 cando unha maré humana atravesou os Pireneos para iniciar a viaxe da esperanza. Naquela maré ían María e Virgilio, que asentaron en Montevideo tres anos despois e nunca regresaron.

A viaxe da liberdade

Aquela viaxe da liberdade foi unha auténtica odisea. A noite do 15 de xaneiro de 1941 saíu a xente refuxiada de Marsella no vapor *Alsina*, de bandeira francesa, rumbo a Dakar, Veracruz, A Habana, A Guaira, Rio de Janeiro, Montevideo e Buenos Aires. O que se anunciaba como unha travesía de tres semanas converteuse nunha azarosa viaxe que parecía non ter fin, porque só en Dakar estiveron retidos no barco case cinco meses. As últimas persoas refuxiadas chegarían a Buenos Aires en marzo de 1942. Nese longo período, en terra e no mar, pasaron por moitas vicisitudes, por moitas dificultades, que xa se iniciaran no porto marsellés cando axentes da policía francesa, empurrados polas autoridades españolas, impediron algúns embarques, detiveron cinco persoas significadas, e fixeron un rexistro severo e humillante ao resto da pasaxe co obxectivo de requisar xoias e outros valores, obstaculi-

zando así a saída do trasatlántico, que se retrasou até as nove da noite. Ían na viaxe persoas xudeas centroeuropeas e republicanas españolas, entre as cales estaba un grupo numeroso de vascas e vascos. Por iso, para se organizaren no día a día, fixeron tres grupos, cun representante para cada un deles: o xudeo, o vasco e o de simpatizantes da República española. Neste último, encabezado polo expresidente da República, Niceto Alcalá Zamora, estaba o matrimonio Garrido-Valverde, con pasaxes de terceira como todo o grupo.

Doce días despois, o 27 de xaneiro de 1941, chegaron a Dakar e alí comezaron os verdadeiros problemas porque o *Alsina* carecía do *Navy Cert*, certificado que Inglaterra esixía para poderen cruzar o Atlántico. Aquele conflito sumiu na desesperanza toda a pasaxe que permaneceu no barco 128 días. Para evitar a anguria e o tedio da pequena cidade flotante naquela parada interminábel, houbo teatro, música, clases de idiomas, campionatos de xadrez, elaboración de xornais en diferentes linguas... Mentres Virgilio Garrido asistía a clases de latín, talvez María Valverde ensaiaba a revista que puxeron en escena, con música orixinal e adaptada. O 14 de abril, a maioría da pasaxe envioulle a Alcalá Zamora unha mensaxe de afirmación republicana e, no comedor, gardaron un minuto de silencio mentres tomaban un café, «con más emoción que azúcar», segundo relata Niceto Alcalá no seu diario *441 Días... Un viaje azaroso desde Francia a la Argentina*, publicado en 1942 e reeditado na actualidade.

O día 3 de xuño o *Alsina* volveu navegar, mais non cara a América senón de regreso a Casablanca. E chegou un novo destino: os campos de concentración de Sidi-el-Ayachi, para familias con xente de idade e crianzas menores de 15 anos, e o de Kashba Tadla, onde foi o resto; campos situados ao pé do Atlas, onde permaneceu en condicións lamentábeis a maioría da pasaxe até finais de outubro, cando embarcou rumbo a América. A parella Garrido-Valverde e outras persoas refuxiadas puideron abandonar o campo de concentración polas xestións do cónsul uruguaio en Marrocos, que lles concedeu a protec-

ción de Uruguai na sede consular de Casablanca (Zubillaga, 2006: 139). E grazas ás negociacións realizadas desde México por Lázaro Cárdenas e Indalecio Prieto coa embaixada de Portugal, e coa axuda económica da JARE (Junta de Ayuda a los Republicanos Españoles), o barco *Quanza*, de bandeira portuguesa, chegou a Casablanca para recoller refuxiadas e refuxiados, e o 31 de outubro de 1941 levou áncoras para iniciar, por fin, a tan arelada viaxe da liberdade.

Montevideo

María e Virxilio chegaron a Montevideo algo máis dun ano despois da saída. Acougar, estabilizarse, vivir, esquecer –se for posíbel–, iso tiveron que facer tantas e tantos exiliados que deixaron as raíces na terra e os ollos pendurados das paisaxes que tiveron que abandonar. Había que recomezar, eran os primeiros meses do ano 1942. Garrido traballou na delegación da Casa Roche, como Antonio Giral –fillo do que fora ministro na República e Presidente do Consello de Ministros da República no exilio– e Lois Tobío, con cuxas familias formaron un grupo onde medraron os afectos até se converter na familia que lles faltaba. Como relata Tobío en *As décadas de T. L.* (1994: 543 e ss.), a casa suíza F. Hoffmann-La Roche estableceu en Montevideo un centro onde traballaron varias persoas exiliadas. O servizo científico e publicidade, dirixido por Giral, tiña unha sección encargada da edición e distribución de publicacións, a cuxa fronte estaba Tobío, e outra de preparación e dirección de visitantes, correspondencia con persoal médico e redacción dos textos para publicar, onde había tres médicos, un deles Virgilio Garrido.

A relación era moi estreita entre as tres familias, que celebraban sempre xuntas as festas de Nadal. Con frecuencia facían reunións con amigos do exilio republicano nos cafés Tupinamba e Montevideo e os domingos tomaban o chá coas irmás Suñer, María e Julia, dúas donas xa maduras, cheas de engado e distinción, que acollían representantes do exilio español no seu chalé da rúa Pimienta, fronte á casa de María.

Tamén acudían en ocasións a aquelas xuntanzas o escritor ribadense Álvaro Fernández Suárez –a súa muller, de nome Maruxa, era a secretaria de Giral na Casa Roche– ou o matrimonio formado polos químicos coruñeses Pedro Couceiro Corral e Elvira Durán, *Virita*, así como personalidades galegas que viaxaban a Montevideo desde Buenos Aires, por exemplo Blanco Amor. A parella Garrido-Valverde e o seu grupo máis próximo asistían ademais ás actividades do Centro Republicano e do Ateneo. Con motivo da exposición que Castelao realizou dos debuxos dos álbums de guerra no último centro citado, en

1945, María Valverde publicou un interesante texto, que non podemos reproducir por razóns de espazo, en que expresa a alegría polo reencontro co rianxeiro –lembramos que se coñeceran en 1911 na estrea en Santiago do propósito *Virgen de la Roca*–, a quen visualiza nos tempos mozos e axitados da vida



A cantante compostelá en Montevideo. *Marcha*, 14 de xaneiro de 1944

universitaria «na nosa Compostela». A lembranza daqueles días en que todo eran ilusións, encheunos de emoción.

Integrada na colectividade galega, e española, nos dezasete anos que viviu María Valverde en Montevideo (1942-1959) centrou a súa actividade sobre todo na faceta docente mais sen deixar a música porque hai constancia documental dalgunhas actuacións, aínda que máis espazadas no tempo: no Teatro 18 de Julio, no Sodre, no Paraninfo da Universidade da República, no servizo de Arte e Cultura do Ministerio de Instrución Pública. E colaborou nos ciclos de Arte e Cultura Popular que organizaba María Vinent de Müller.

A crítica non aforrou eloxios. En outubro de 1942, acabada de se iniciar a etapa montevidéana, Juan de Lara (pseudónimo do galego

Álvaro Fernández Suárez) dedicoulle unha páxina despois de escoitala cantar o *Polo de Falla* (*Marcha*: n.º 157):

María Valverde, con su maravillosa voz de contralto, con esas notas graves tan cálidas, nos va diciendo el drama muy humano y, sin embargo, sobrehumano casi, en la belleza. Esta María es de un buen gusto irreprochable y de una sinceridad artística pasmosa. Ha sabido conservar toda la frescura de un sentimiento ingenuo y fuerte después de haber recorrido todas las cruces de la trama del oficio. Suprema sabiduría y suprema inocencia.

Unha boa presentación para o público uruguaio que tería ocasión de escoitala en setembro de 1943 no Teatro Sodre, cando actuou como solista no concerto sinfónico de Jaime Pahissa, compositor, director de orquestra e musicólogo catalán exiliado en Bos Aires. Co pianista e compositor madrileño Enrique Casal Chapí actuou en dous recitais de autores e autoras contemporáneas, tamén no Sodre.

O asinante A.P. (1944: 51) escribiu en *Alma Gallega*, órgano oficial da Casa de Galicia en Montevideo, un artigo conciso mais informativo para dar a coñecer os méritos da cantante, «*consagrada actualmente como una de las primeras contraltos del mundo*». É, alén diso, unha grande «enxebre» galega, como corresponde a unha boa compostelá, engadiu o autor do perfil biográfico.

Antes dun novo concerto, que se ía celebrar o 1 de agosto de 1945, o escritor uruguaio Luís Eduardo Pombo adiantou un extenso comentario sobre a pasaxe de Valverde pola escena lírica. Predicía que o concerto sería outro dos acontecementos de arte pura e excelsa e afirmaba que era unha cantante de carácter, de estilo e de grande escola. Polas súas palabras, percíbese que coñecía ben a súa traxectoria e, parece que tamén, o sentimento de saudade que a ligaba a Galiza (*Marcha*: n.º 292):

Se ha subrayado su idiosincrasia como mujer de raza. Es cierto si, y hasta por circunstancias de palpitante actualidad, María Valverde es la España que nosotros, sus hijos, queremos y mantenemos eterna, en lo que nos legó de su habla, de su terruño, y de su ancestral quijotismo, que así nos llegó María Valverde y así está desde hace algunos años entre nosotros, viviendo quizás aquí la nostalgia que dijo en versos de desgarrada música su hermana Rosalía de Castro, la nostalgia (puede ser actitud frente a la vida, acero, palabra, verbo, canto) que prefiere el destierro al sometimiento.

Tamén interveu na festa organizada pola colectividade catalá con motivo da celebración dos Jocs Florals de la Llengua Catalana o 10 e 11 de setembro de 1949 en Montevideo, á que asistiron autoridades e persoas asociadas do Casal de Catalunya de Buenos Aires, co Orfeó Català, e outras delegacións do interior da República, como a do Centro Català de Mendoza. Entre os diferentes actos programados, houbo un concerto da Banda Municipal de Montevideo no Teatro Sodre, dedicado a intérpretes cataláns e obras de Vives, Granados e Albéniz. Colaborou a contralto María Valverde con catro cancións: *La presumida* (Vives), *La calesita* (Pahissa), *La Filadora* e *Els tres tambors*, cancións populares catalás.

Como xa se apuntou, na estadía montevidéana dedicouse sobre todo a ensinar canto e tivo varias discípulas coas que mantivo unha relación moi estreita, ás que o seu círculo de amizades coñecía e trataba. E así, como discípulas e non citadas nominalmente, aparecen nalgún anuncio de evento musical³. Foi xustamente no exercicio da docencia, mentres ensinaba a unha discípula, cando lle chegou a

³ “El ciclo musical del Ateneo contó este año con la colaboración de los siguientes artistas (...) En los meses próximos intervendrán discípulas de María Valverde y otros concertistas.” (*Anales del Ateneo del Uruguay*, 2.ª época, n.º 4, setembro de 1948, 135).

morte. P.M.G.⁴, nunha sentida necrolóxica, referiuse a ela como un dos valores musicais máis auténticos que coñeceu o país naqueles anos, lembrou a grandes trazos o seu percorrido artístico e manifestou:

En su casita de Pocitos todo estaba presidido por la música. Allí acaba de morir y en su ley: mientras daba una clase, un ataque cerebral la golpeó. Pero no se apartó del piano. La mano izquierda se le paralizó y siguió con la otra hasta que, moribunda, cayó sobre el teclado.

Así se va una figura distinta, sobresaliente, de nuestra vida musical. Una artista que el Uruguay no valoró bastante.

Pola súa parte, Lois Tobío deixou escrito nas súas memorias (1994: 606): «A todos nos deixou un grande baleiro, porque ademais de ser unha espléndida artista, era unha muller de extrema bondade e galsalleira, para as súas alumnas como unha deusa, que adoraban, e para min, como galega, mesmo unha irmá».

María Marcela Valverde Mariño morreu o 6 de marzo de 1959. Escribiu Pablo Mañé que Uruguai non a valorou abondo. Agardemos que na súa Terra, onde é tan descoñecida, saiban recoñecela e valorala.

Nota:

Esta achega a María Valverde, limitada por razóns de espazo, procede dun traballo máis extenso que fai parte dunha investigación en curso sobre as exiliadas galegas. Para a súa elaboración, que contén numerosos datos inéditos, alén das referencias bibliográficas citadas *infra*, consultáronse as fontes documentais clásicas, fíxose un baleirado exhaustivo de numerosas cabeceiras galegas, madrileñas, catalás e algunha montevidéana –

⁴ Pablo Mañé Garzón, pintor e tradutor natural de Montevideo, especializouse en crítica musical e de artes plásticas, foi articulista do diario uruguaio El País e colaborou en Marcha, de onde proceden estas citas (n.º 951, 13 de marzo de 1959).

que sería prolixo citar–, material ao que hai que engadir unha interesante achega oral de Constanza Tobío Soler.

Por proporcionar algúns datos puntuais, importantes e esclarecedores, que se incorporan neste texto resumido, quero deixar constancia escrita do meu agradecemento a Ramon Pinheiro Almuinha, Constanza Tobío Soler (tamén pola correspondencia Garrido-Tobío), Xabier Amezaga, José M.^a Monterroso Devesa e J. Luís do Pico Orjais.



María Valverde,
Galicia
emigrante,
n.º 37, maio
de 1959

Referencias bibliográficas

- A.P. (1944): «Una gran cantante gallega consagrada mundialmente», en *Alma gallega*, novembro de 1944, 51.
- Alcalá Zamora, Niceto (2006): *441 Días... Un viaje azaroso desde Francia a la Argentina*. Priego de Córdoba, Patronato Niceto Alcalá-Zamora y Torres.
- Garrido, Virgilio (1938): «El espejo en el camino. Divismo errante», en *Umbral*, n.º 33, 30 de abril.
- Jurado, Javier e María Reinerio (eds.) (2015): *La Virgen de la Roca: propósito lírico-dramático en un acto y tres cuadros*. [Libro de José María Barreiro, música de Ángel Rodulfo]. Madrid: Idea Música.
- Lara, Juan de (1942): «El Polo de Falla cantado por María Valverde», en *Marcha*, n.º 157, 9 de outubro, 3.
- Neira Vilas, Xosé (1994): *Memoria da emigración I*. Sada: Ediciós do Castro, 49-55.
- Pombo Luis, Eduardo (1945): «María Valverde», en *Marcha*, n.º 292, 27 de xullo, 12.
- Redacción (1921): «A nosa velada», en *Nós: órgano da Xuntanza Nazionalista d' Habana*, n.º 2, 1 de febreiro.
- Redacción (1929): «Nuestros artistas», en *Boletín Musical*, 9/1929, n.º 19, 10-11.
- Redacción (1949): «Els Jocs Florals de la Llengua Catalana», en *Ressorgiment*, n.º 398, setembro, 4.
- Tobío, Lois (1994): *As décadas de T.L.* Sada: Ediciós do Castro.
- Zubillaga, Carlos (2006): «El exilio gallego en Montevideo, ¿subsidiario o autónomo?», en Núñez Seixas, Xosé Manuel e Pilar Cagiao Vila (eds.): *O exilio galego de 1936: política, sociedade, itinerarios*. Sada: Ediciós do Castro, 133-152.

O exilio da violinista

Carme Vidal
Xornalista

Ana María con
15 anos e o seu
violín. Foto
Portela. Rúa
Real da Coruña.
Arquivo de Juan
Pérez Alvajar



De nena, Ana María Alvajar soñaba con ser unha prestixiosa violinista e asistía entusiasmada ás primeiras aulas que lle abrían as portas da Orquestra Filharmónica da Coruña. Ela é unha das dúas nenas que cos seus vestidos brancos iluminan, entre a inmensidade do negro dos traxes dos homes, as fotos dos concertos. As ilusións esfarélanse nese xullo de 1936 en que o golpe militar bate forte na súa familia, e no seu fardel de exiliada viaxa canda ela o seu violín, que xa nunca máis se volverá sentir como naquel tempo.

Ana María Alvajar (A Coruña 1918-Madrid 2005) deixa escrito nun papel de maneira repetida a mesma data: 18 de xullo de 1936. O documento, gardado no arquivo familiar, é unha proba da obsesión que a perseguía nos últimos anos da súa vida. O pasado estaba sempre presente e recuperar a memoria e restaurar o lugar da súa familia eran os obxectivos que concretou de dúas maneiras, coa escrita do li-

bro autobiográfico *Soltando lastre* (Alvajar, 2002) e co traslado desde o exilio ao cemiterio da Coruña dos restos do seu pai, o xornalista e político César Alvajar, e da súa nai, a galeguista que presidiu a Agrupación Republicana de Mulleres da Coruña, Amparo López Jean.

Conseguíu o primeiro dos seus obxectivos cando, da man do seu amigo Isaac Díaz Pardo, publica o libro de memorias en que relata en primeira persoa a represión que se produciu na Coruña despois do golpe militar, e de maneira especial, na súa propia familia, de marcado compromiso republicano e galeguista. En cambio, non chegaría ver en vida o depósito das cinzas do seu pai e a súa nai en San Amaro, logo do traslado desde o parisino cemiterio de Pere Lachaire onde permaneceron por volta de corenta anos. Ana María morre o 31 de decembro de 2005, tan só medio mes antes de que teña lugar o acto oficial de soterramento na Coruña, ao que xa só asiste a última das fillas vivas da parella, Teresa Alvajar López.

Serán, pois, eses últimos anos de vida para Ana María Alvajar o tempo de reivindicar a súa propia historia, a da familia que vivía feliz na Coruña até que o fascismo puxo fin a unha época que permanecerá só na súa memoria e á que volve sempre que ten oportunidade. Decía nese tempo de conto que nunca a familia se volvera reunir desde o inicio da ditadura, e con esa frase resumía a dor que a represión imprimira nas súas vidas.

E, nesa vontade de lembrar o pasado truncado, emerxe a Ana María Alvajar violinista precoz e privilexiada que aventuraba un futuro dedicado á música que tamén se torceu no camiño, posíbelmente o mesmo día en que o golpe militar daba inicio a unha ditadura que

18 de Julio de 1936
18 de Julio de 1936
18 de Julio de 1936
18 de Julio de 1936

Texto
manuscrito
de Ana
María
Alvajar.
Arquivo de
Juan Pérez
Alvajar

puxo fin a tantas ilusións. Dalgunha maneira, o violín, ao que Ana María se agarraba, era o símbolo que a unía a ese tempo feliz, o que lle daba forzas cando tivo que iniciar o exilio, o medio de subsistir nos momentos máis difíciles, e mesmo a táboa de salvación cando o tivo que empeñar para sobrevivir, nunha situación que, sen dúbida, nunca pensaría verse cando era unha nena da Coruña burguesa que asistía ás súas clases de música.

Foi de moi pequena, na casa familiar da rúa Panaderas, cando Ana María Alvajar iniciou a súa relación con ela. Nas súas memorias relata como a nai xa estudara canto e piano co mestre Baldomir nunha formación que logo aproveitaría na casa, por exemplo, tocando pezas de Schumann cando enfermaba algunha das tres fillas ou o seu fillo. A melomanía vívese con intensidade no fogar cando Ana María comeza a asistir a aulas de música coa profesora Elvira Rogado que, segundo explica, decide sortear o solfexo para colocar á pequena directamente diante do piano, co obxectivo de crear nela un vínculo afectivo coa música na súa curta idade.

Tempo despois, cando escriba as súas memorias, Ana María fará un cru retrato da súa profesora a quen recorda co «seu corpo contrafeito debido á tremenda artrose que padecía, as súas mans retorcidas, os seus dedos engarabitados sen movemento, que tiñan que moverse a impulsos dos seus brazos e saltaban sobre as teclas do piano cando querían marcarnos unha pasaxe musical», escribe arredor de Elvira Rogado a quen recorda, como «un corpo quebrado, unha especie de Cuasimodo resignado que arrastraba valentemente a súa deformidade polas rúas da Coruña cando acudía a impartir as súas clases de música» (Alvajar, 2002: 39).

Nas lembranzas agroma tamén a música vivida intensamente desde a infancia, con celebracións como a asistencia á ópera *Tosca* en compañía da súa avoa, a estrea da película sonora *O Cantor de jazz*, tamén no Rosalía, ou o concerto de Manuel Quiroga no cine Linares Rivas, ao que acude con nove ou dez anos xunto coa súa nai e a súa

amiga Celsa. Ademais destas sesións que deixan pegada a través dos tempos na súa memoria, Ana María non esquece o programa de zarzuela no Rosalía en agosto, ou as orquestríñas no Kiosko Afonso e mais na Terraza, nunha vida que deixará pegada con banda sonora.

Bach, Vivaldi, Corelli, Haendel, Mozart, Chopin, Beethoven, Schubert ou Schumann son algúns dos compositores que se sentían na casa da rúa Panaderas en que vivía unha familia que partillaba inquietudanzas culturais e políticas e criaba as tres fillas na liberdade e a igualdade, cunha formación avanzada que as facía singulares no seu tempo. Ana María reconece que eran entón unhas rapazas «atípicas» que participaban con entusiasmo da vida social da Coruña, dos deportes ou, no seu caso, da actividade musical nas súas distintas formas.

Non tardou Ana María en sobresaír na interpretación do violín e a súa familia decide que centre nel a súa formación, talvez tamén porque podía ser un camiño interesante para o seu futuro profesional, como, dalgunha maneira, aconteceu. Deste xeito, a música ocupa un lugar cada vez máis importante na súa vida, e a esa inicial aprendizaxe coa profesora Elvira súmase a formación en violín da man de Manuel Iglesias e Emilio Fraga, que lle abriu a porta para formar parte da Orquestra Filharmónica, composta nos seus inicios por persoas afeccionadas e dirixida por Alberto Garaizábal. Posteriormente, o asturiano Marino de Villalaín, premio Sarasate no Conservatorio de Madrid, súmase ao profesorado da moza violinista que, na altura, non perde un só ensaio da agrupación musical e participa en todos os seus concertos.

«Á ilusión da boa música opúñase o feito de ter que subir a un escenario e, cabeceira de atril, afrontar as miradas do teatro cheo. Ademais, sentía enorme temor a equivocarme, sobre todo nos acordes impresionantes das sinfonías de Beethoven» (Alvajar, 2002: 68), explica Ana María Alvajar deses primeiros concertos nunha agrupación composta por máis de sesenta homes e tan só dúas mulleres, a moza Victoria Casal e a propia Ana María, moito máis nova, que coa

súa curta idade tocaba o seu violín con calcetíns brancos. Entre os compañeiros, moitos son os nomes que permanecerán na súa memoria, entre eles, os de Luís Iglesias, Enrique e Eladio Oliver, Luís Baldrich, Antonio Silva, Ramón Patiño ou Pepín López.

A violinista, de branco á esquerda da foto, como integrante da Orquestra de Cámara da Sociedade Filharmónica da Coruña. Arquivo de Juan Pérez Alvajar



E un pensamento xorde cando lembra aquel tempo na Orquestra, unha idea que a persegue e que se produce ao se decatarse de que a vida nunca vai ser igual e que a casa, a familia, a cidade e a ilusión forman parte dun pasado que, sen dúbida, querría volver vivir. «Por que cando somos felices non o advertimos, para poder así gozalo plenamente?» (Alvajar, 2002: 69) pregúntase cando se impón a melancolía.

Pouco antes do golpe militar, en xuño de 1936, Ana María examinábase de solfexo e violín no conservatorio da Coruña, onde obtén unhas excelentes cualificacións, segundo lembra con orgullo. Nese

mesmo mes participa no Rosalía de Castro nun concerto do alumna-do distinguido en que toca o seu violín co traxe branco que xa vestira no concerto de música sacra da Orquestra Filharmónica naquela mesma Semana Santa. As súas memorias só verán a luz en 2002, mais Ana María continúa a lembrar aquel vestido que a acompañou nas últimas interpretacións musicais na Coruña.

A actividade na Orquestra veríase afectada pola tensión dese tempo e a axitación vital en que vivía até o inicio do exilio. Dalgunha maneira, o medo, a inestabilidade, e a necesidade de atopar saídas van, na súa biografía, vinculadas á súa vida musical. Das ceas da orquestra lembra a figura do alcalde da Coruña, Alfredo Suárez Ferrín, asasinado en agosto de 1936, e tamén aquel terríbel episodio en que un mozo falanxista lle comunica en pleno ensaio que fusilaran a seu pai e a súa nai. A resposta de Ana María foi colocar o violín e continuar facendo escalas e arpexos até que, cando o mozo marchou, comezou a chorar con forza. A noticia non era real mais conseguiu acrecentar o medo que tiña no corpo.

Todo comezaba a mudar na Coruña, mesmo a vida na Orquestra que, até ese momento, para ela era un oasis. A mediana da familia Alvajar lamentaba que algúns compañeiros da agrupación fixesen doazóns para o exército franquista ao que ela se negou a apoiar. Tamén rexeitou participar no concerto que a Orquestra Filharmónica organizou en beneficio do «exército salvador» a pesar de ter recibido o convite no seu domicilio en que se esixía a contestación. Pesoulle, naquela altura, o respecto á memoria de seu pai e súa nai, xa no exilio, aos ideais que vivira na casa e a «tantas razóns como mortes» que lle impedían que o seu violín soase naquela ocasión.

Malia esa decisión de non honrar o franquismo co seu violín, Ana María decidiu tocar nun concerto da Filharmónica no Teatro Rosalía de Castro ao que asistiría Carmen Polo, a muller de Franco, nun lugar privilexiado. O seu obxectivo era aproveitar a ocasión para pedir pola súa irmá Teresa, presa no cárcere da Coruña. Ao rematar

a interpretación subiu ao palco, entregoulle flores a Carmen Polo e suplicoulle axuda para a súa irmá, rogo que a muller do ditador non atendeu e semellou nin sequera escoitar.

«Quedárame só o violín que xa comezaba a ser música sen esperanza» (Alvajar, 2002: 128), escribe Ana María deses meses intensos en que a familia se desmembra, cando Amparo López Jean e César Alvajar se ven na obriga de abandonar A Coruña. Xa en marzo dese mesmo ano marchara a irmá, Amparo Alvajar, para traballar en Madrid no equipo de Casares Quiroga, no inicio dunha ausencia que faría que xa só se volvese atopar coas súas irmás e irmán en 1965, con motivo do enterro do pai en París.

As ausencias son cada vez maiores, o terror imponse cada día con máis forza e só a música pode conseguir manter o equilibrio inestábel dunha vida que mira para o pasado con dor, e soña con regresar ao benestar roubado (Alvajar, 2002: 145):

Desde as nove da mañá, até as dúas da tarde, estudaba violín. Facía escalas e arpexios, repasaba os estudos de oitavo curso de Paganini, aferrándome inconscientemente á ilusión de que a miña vida seguiría adiante con normalidade, á idea de que aquel inferno acabaría e poderíamos todos reanudar unha vida sensata e apracíbel. Non sabía entón que iso non sería posíbel xamais, que estabamos marcados para sempre.

Mais, en canto pode, cando a súa irmá sae do cárcere, Ana María inicia con ela o exilio acompañada do seu violín, o único elo que, segundo confesa, a ata ao pasado. O destino primeiro é Vimoutiers para logo, cando entra o exército alemán, dirixirse a Mountauban xunto coa súa nai e o seu pai. O 14 de abril de 1940 despídese da cidade, despídese da orquestra e tamén pon fin á carreira de intérprete clásica que soñaba de cativa. A súa vida toma outro ton, máis triste, melancólico,

difícil para unha moza que ten que reinventar o seu futuro e dar un xiro aos seus soños.

Explícao ben cando escribe a sensación de tocar de novo un piano no exilio, o que atopou por casualidade na consulta dunha clínica odontolóxica (Alvajar, 2002: 220):

Alí estaban as negras e as brancas tentándome. Desde que desfixera a miña casa na Coruña nunca tivera un piano ao meu alcance. Despois de acariñar as teclas timidamente comecei a tocar: a «Alborada» do mestre Veiga xurdía faciliña dos meus dedos, enchéndome de morriña.

Escribe isto, coma se esa interpretación supuxese un compromiso contra a desmemoria. Ana María lembra cada unha das notas daquel tema que lle provoca dor e emoción e promete non esquecer nunca unha melodía que, mesmo nos seus últimos anos, confesa que podía facer soar sen necesidade de volver estudar a partitura.

O violín formaría parte do fardel de Ana María todos eses anos. Era o tesouro da súa pequena equipaxe cando se viu na obriga de regresar á Coruña para axudar o seu irmán, e tamén, peza fundamental da súa vida cando se instala de novo na cidade en que residirá desde 1942 até 1948, tempo en que casa e ten o seu primeiro fillo.

Co violín marchará despois a Madrid, xa separada, co seu fillo aínda pequeno, nunha época en que vivirá en pensións e sobrevivirá actuando en agrupacións musicais formadas por mulleres como a orquestra Melody Star's que se presentaba como «alegre e frívola», que ofrecía concertos de «arte moza, lixeira, entre belas siluetas de muller que alcanzaron o prestixio e a fama, para espaxar no salón de festas o novo perfume: combinado da mocidade, a beleza e a muller», segundo di no texto promocional. Para anunciarse, Melody Star's indica que está composta por catorce mulleres -dirixida por un home, Enrique de la Hoz- entre as que Ana María Alvajar ocupa o posto de



Fotografía promocional da orquestra de mulleres Melody Star's. Ana María é a cuarta pola esquerda da fileira inferior. Arquivo de Juan Pérez Alvajar

primeiro violín e directora do Quinteto Maríam, unha agrupación de menor dimensión coa que tamén contrataba actuacións e que levaba un dos nomes polo que era coñecida familiarmente.

Nunha entrevista concedida en 1948 ao escritor e xornalista Francisco Hernández Castanedo, titulada «A música, bela profesión laboral para o sexo débil», Ana María Alvajar-Mariam explica a súa visión da música como saída laboral (fragmento de xornal do arquivo familiar):

Paréceme sinxelamente marabillosa a presenza da muller nas orquestras e, sobre todo, a aparición de orquestras integramente femininas como a miña. Aquí hai un traballo alegre, honesto, dinámico e proveitoso para a rapaza moderna. A que se sinta con forzas para emprender a loita, aí ten o camiño, non hai máis que botar a andar.

Sería a última etapa de Ana María Alvajar como intérprete, unha forma de vida que lle permitiría sobrevivir en Madrid soa co seu pequeno fillo até que, finalmente, abandona a profesión cando forma unha nova familia co que será o seu segundo marido.

Atrás quedaba para sempre aquela intérprete case nena que soñaba con formar parte dunha grande orquestra e que non abandonaba nunca o seu violín. Aquel tempo atravesaba cunha singular presenza a súa inquebrantábel memoria, a que deixou escrita en *Soltando lastre*, case trescentas páxinas de recordos en que agroma con especial forza a música, paixón e esperanza, ilusión e melancolía do tempo pasado.

Referencias bibliográficas

- Alvajar L. Jean, Ana María (2002): *Soltando lastre*. Edicións do Castro.

Apéndice fotográfico:



Ana María Alvajar tocando o piano. Fotógrafo e data descoñecida. Arquivo de Juan Pérez Alvajar



Ana María Alvajar. Fotógrafo e data descoñecida. Arquivo de Juan Pérez Alvajar



Retrato en Madrid en 1948. Fotógrafo descoñecido. Arquivo de Juan Pérez Alvajar



Ana María Alvajar. Fotógrafo e data descoñecida. Arquivo de Juan Pérez Alvajar

Jacinta Landa Vaz: a jardineira leal

José Luís do Pico Orjais
Mestre e músico

Jacinta Landa
Vaz. Arquivo da
família Palerm
Viqueira



O jornalista Luis Rei Nuñez conta, de forma magistral, a trágica saída para o exílio de Carmen Muñoz, companheira de Rafael Dieste. Em Barcelona, a Aviação Legionária italiana destrói a cidade, tirando a vida de muitas pessoas. Depois dum intenso bombardeamento, Carmen não pode dormir (Rei Nuñez, 1999: 101):

[...] rendida, dormiuse soamente de mañá. Ata que, de sotaque, despertou sobresaltada por un estoupido seco que rompeu o silencio. Non era unha bomba de avión, nin tampouco de antiaéreos. Era artillería. Estaban, como moito, a 15 quilómetros. E había que irse.

Após diferentes vicissitudes, Carmen, sua amiga Fe Sanz e a filha desta, Alicita, chegam a Figueres, perto da fronteira francesa (1999: 103):

Ó chegaren a un descampado preto da estación dan a alarma e unha espesa frotiña de avións comeza un bombardeo feroz. Fe bótase sobre Alicita, e Carmen, coas mallas, queda algo detrás. Corpo a terra, Carmen ve como se mesturan no aire areas e vexetais con metralla. E tapa os oídos, ata que os agresores se van. Chégase entón a onda Fe. Mira que ten unha perna cernada case por completo. Vea cos ollos cerrados. “Xa pasaron”, dille, quitándolle a Alicita. Logo diralle: “Alicita está ben”. Entón escoitará como Fe lle responde, abrindo os ollos: “Iso é o importante”. E ó fin verá como pecha os ollos, quizais para sempre.

Carmen também tem uma importante ferida no braço esquerdo, que precisará de ser atendida num hospital de campanha. Seguindo o relato de Luís Rei: “xa no lado francés da fronteira [Carmen] verá a Jacinta Landa, viúva de Viqueira, que traballa na Comisión de Axuda dos cuáqueros ingleses e a fai levar ao hospital de Perpignan, onde a nena será instalada no pavillón infantil” (Rei Nuñez, 1999: 104).

Também por mediação de Jacinta, Carmen logra chegar até Paris, e uma vez recuperada das suas feridas viaja a Poitiers onde se reencontra com Rafael Dieste.

Por volta de quarenta anos mais tarde e aproveitando que Luísa, filha de Jacinta, estava de férias na casa petrucial de São Vitório, Vijoi (Abegondo), Carmen e Rafael foram ter com ela para lhe agradecer o que na altura a mãe fizera por eles.

A Jacinta Landa Vaz que colabora com os quacres nos últimos dias da guerra é uma mulher nascida em Badajoz em 1894, filha do advogado livre-pensador Rubén Landa Coronado (1849-1923) e da portuguesa Jacinta Toscano Vaz (1865-1930). Na sua infância pacense estuda os primeiros anos de escolaridade e piano.

Em 1906 desloca-se a Madrid para cursar o bacharelato e, posteriormente, magistério, especializando-se no ensino de crianças sur-

do-mudas. Neste período vai conhecer seu primeiro marido, o filósofo galego João Vicente Viqueira, com quem casa em 1917.

Fruto deste matrimónio nascem Luísa, Carmen e Jacinto. A morte prematura de Viqueira em 29 de agosto de 1924 provoca em Jacinta a necessidade de encontrar um meio com que cobrir as necessidades duma família numerosa. Em vida de Viqueira, a família tinha a morada principal na Corunha, sempre com a quinta familiar de São Vitório como lugar de refúgio. Agora era hora de se mudar a Madrid, na esperança de começar um projeto profissional próprio.

Na capital do Estado tirou da gaveta o seu título de mestra e com José Castillejo funda a Escola Plurilingue (1926). Este centro dependia duma associação –Asociación para la Educación Plurilingüe– de carácter cooperativo e sem fins lucrativos presidida por Pedro Salinas. Os seus métodos de aprendizagem provinham da Institución Libre de Enseñanza, em que Jacinta estudara o bacharelado e com a qual o seu pai Ruben esteve relacionado desde que foi fundada.

A Plurilingüe sofre uma refundação em 1933 por discrepâncias com Castillejo, assumindo Jacinta a direção dum grupo de docentes, entre os que estão Helena Fortuny, criadora da personagem de literatura infantil Celia, ou o galego Otero Espasandin.

O método pedagógico da Escola Plurilingue era absolutamente revolucionário para a sua época. Sendo imprescindível o domínio de línguas como o inglês, o francês ou o alemão, era melhor adquiri-las de modo natural desde os primeiros anos de escolarização. Na Escola –lembramos que estamos em finais da ditadura de Primo de Rivera– a metodologia basear-se-á na coeducação nas aulas com um máximo de 15 alunos e/ou alunas.

Ainda em 1933 Jacinta vai estudar para parteira, chegando a exercer, talvez no seu estágio, com o médico pontevedrino Manuel Varela Radio.

Outro fito importante no seu currículo é o de fazer parte do grupo de mulheres que fundaram o Lyceum Club Femenino, asso-

ciação feminista cujo objetivo centrava-se na promoção da mulher, a sua formação e a de dar-lhes um lugar de encontro, similar aos ateneus, e mesmo às tertúlias dos cafés literários, em que a sua presença estava vedada.

O golpe de Estado franquista apanha Jacinta de férias na Galiza. Em Sada, numa casa alugada perto da praia da Lagoa e, a poucos quilómetros da quinta de São Vítório, escuta as primeiras notícias do acontecido. Toda a família percorre os oito quilómetros que a separam da finca familiar, onde vai viver momentos dramáticos durante os primeiros nove meses posteriores à insurreição "militar. Em Vijoi estava já passando as férias Carmen Lopez-Ganivet Landa, filha de Matilde Landa Vaz, dirigente do PCE que se suicidará em 1941 no cárcere de Maiorca, antes de ser forçada a se batizar. Nos últimos dias de agosto chegou à quinta, procedente de Badajoz, a irmã mais velha, Aida. Vinha sem o marido Florêncio Villa Perez, cirurgião que os fascistas arrestaram na sala de operações e que passou a fazer parte dos 4000 assassinados das tropas do General Yagüe, muitos deles crivados de balas de metralhadora na praça de touros de Badajoz.

Mas as coisas iam-se complicar ainda mais. A quinta de Vijoi tinha pertencido ao avô de Vicente Viqueira, José Pascual Lopez-Corton e sua mulher, Júlia Viqueira Flores Calderon. Uma das herdeiras, Carmen Lopez Corton (1866-1938), professora da Institución Libre de Enseñanza, casa-se com o dirigente da mesma, Manuel Bartolomé Cossio. Com toda certeza é por esta vizinhança que a poucos metros da quinta, concretamente num terreno propriedade de Manuela Seijo, vai-se instalar uma colónia escolar com crianças procedentes de Madrid, familiares todas elas de dirigentes da Institución. Estas crianças, por volta de uma dezena, ficam isoladas das suas famílias, perante a impossibilidade de viajar da Galiza à capital do Estado.

"Assim, Jacinta, como o resto das mulheres da casa, terá de proteger um bom número de crianças, próprias e alheias, durante nove meses, com todas as dificuldades decorrentes dum país em es-

tado de guerra. Sobreviveram graças à solidariedade dos vizinhos de Vijoi que lhes achegavam alimentos das suas cortes e hortas e algum comerciante corunhês, como os donos do ultramarino Kessler, que vendiam a fiado. Mesmo no meio do terror da repressão franquista, as mulheres de Vijoi escondem um escapado, que graças à sua proteção salvou a vida.

Por fim, em abril de 1937, a colónia de crianças madrilenas abandonam Vijoi num episódio que, igual que todo o confinamento anterior, daria para um filme sobre os sobreviventes do fascismo (Orjais *et al.*, 2017: 31-32):

Deve ter sido por volta de abril de 1937 quando um barco de guerra inglês os recolheu no cais da Corunha sendo objeto duma permuta, possivelmente por um grupo de freiras retidas nas Astúrias. Antes de embarcar, Jacinta despediu-se de Elvira Bao, segundo lembrava e nos relatou a sua filha Elvira Varela. O *destroyer* britânico atracou em Donibane Lohizune –Saint-Jean-de-Luz–, no país basco-francês, onde o grupo permaneceu durante uns dias, até que um autocarro os levou a Barcelona.

Desde a Catalunha, Jacinta vai à Valência, e daí até à colónia escolar de Villalgordo de Júcar, em Castela-A Mancha (2017: 32):

Este centro foi criado por Casimiro Mahou Olmeda para os filhos dos trabalhadores da fábrica de cervejas *Mahou*. Aqui, Aida 30 e Jacinta, reencontram-se com Rubém Landa Vaz e a sua esposa Maria Luisa Viqueira. Toda a família se dedica à gestão administrativa e pedagógica da colónia, inclusive os primos mais velhos, como Luisa Viqueira Landa, encarregada das crianças de menor idade.

Semelha que foi nesta etapa quando começa a relação íntima de Jacinta com Casimiro Mahou, pessoa que a acompanhará no exílio e com quem casará em 1948.

Durante o resto da guerra, Jacinta, já sem a companhia das filhas, trabalha para o Consejo Nacional de la Infancia Evacuada do Ministerio de Instrucción Pública, sendo ajudante de Justa Freire Mendez, inspetora-visitadora de colónias, depois Delegada Regional de la Infancia e finalmente Delegada Nacional. Mais tarde, segundo ela mesmo declara: «*desde el 7 de febrero de 1939, fecha de su salida de España por Le Parthus hasta el 25 de julio [...] ha trabajado en la 'Comission Internationale d'Aide aux Enfants Espagnols Refugiés en France'*» (Rangel, 2006: 360-361). Nesses meses de trabalho solidário em território francês encontra-se com o filho Jacinto Viqueira Landa, que se tinha alistado no 57 batalhão de carabineiros com apenas dezasseis anos de idade, internado agora no campo de concentração Bourg-Madame (Orjais *et al.*, 2017: 39-40):

Em poucos dias, e graças a um empréstimo dos Amigos quacres, houve que organizar a saída de França em direção ao México, depois do reagrupamento familiar, que não deve ter sido fácil. Luisa, de 21 anos, passou a última parte da contenda na U.R.S.S. como professora (mestra) de um grupo de meninos evacuados. A 15 de julho abandona este país e, com passagem por Estocolmo, reencontra-se com a sua irmã Carmen, 15 anos, em Inglaterra, onde a pequena encontrou refúgio na casa duma amiga da família. Finalmente também Jacinto viaja para Inglaterra e os três aguardam lá que sua mãe realize os trâmites necessários para a viagem.

Finalmente, prévia escala em Nova Iorque, tomam rumo ao México onde os aguarda Casimiro Mahou e as filhas que viajaram anteriormente a bordo do vapor francês Sinaloa.

No México, Jacinta e Casimiro constroem um novo lar em que cresceram Luísa, Jacinto e Carmen, para se converter em nomes importantes de aquém e além mar. Mas, inclusive em território asteca, o terror continuou a abalar os Viqueira Landa. Em 1942, receberam a notícia do assassinato adornado de suicídio de Matilde e em 1949, Rafael Rodriguez, par de Luísa Viqueira e dirigente do partido comunista mexicano, apareceu morto com um tiro na fronte.

O legado sonoro

Os fascistas deixaram Jacinta Landa Vaz sem quase nada. A Escola Plurilingue, o seu projeto de vida, foi destruída pela doutrinação do nacional-catolicismo. Mas houve algo que viajou com ela e que ninguém lhe poderia roubar jamais: a memória.

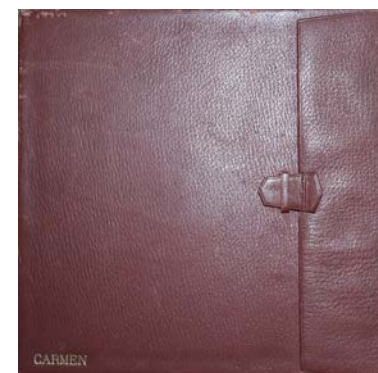
Em 1946, Jacinta acompanha o seu segundo marido, Casimiro Mahou de Olmeda, numa viagem a Lisboa. Desde esta cidade portuguesa, o empresário madrileno tentará pôr em ordem todas as propriedades e interesses que deixou na península ao ser exilado.

Desta volta Jacinta viajou sem Luísa, Jacinto e Carmen, que começavam a fazer vida independente. Na capital portuguesa vai ter uma ideia genial: gravar todas aquelas canções populares aprendidas antes do exílio, resultando uma formosa autobiografia musical.

Na Emissora Nacional grava umas canções a capela impressas nuns discos *Recordio*, conservados

numas pastas vermelhas em que aparecem gravados em dourado, na frente, e o nome das filhas e de J. V. Viqueira, no lombo. Talvez foi a saudade a que lhe trouxe a lembrança de Luísa, Jacinto e Carmen, e também a do primeiro marido, com o que se casara em Portugal; ou

Pasta do disco gravado em Lisboa por Jacinta em 1946. Arquivo do Fondo Local de Música do Concelho de Rianxo



talvez foi a necessidade de cantar novamente numa das suas mátrias as velhas canções da infância.

Anos mais tarde, em 1954, com 64 anos de idade, entrou novamente num estudo de gravação, esta vez na cidade do México. O estúdio estava numa dependência anexa ao cinema Cinelandia, no número 6 da rua San Juan de Letran. Os novos destinatários eram Jacinta e Ángel Palerm Viqueira e Juan Pedro Viqueira Alban, os netos mais velhos. É claro que a avó queria que o legado sonoro continuasse, inclusive naquelas gerações que nasceram além mar. E é, precisamente, graças à sua generosidade que este legado chegou finalmente até nós.

Em 2013, Jacinta Palerm Viqueira permitiu-nos escutar os discos, editá-los e publicá-los numa edição de aCentral Folque (2017) a cargo de José Luís do Pico Orjais, Pilar Barrio, Domingos Morais e a própria Jacinta Palerm. A estes registos sonoros em formato disco há que acrescentar umas fitas cassette gravadas a Jacinta Landa por volta do ano 76 pelo neto Juan Pedro Viqueira. Estas cassetes são de grande valor documental pois contêm as melodias dalguma das canções que Federico Garcia Lorca incluiu em *La Zapatera Prodigiosa*, e nos permitiu confirmar, sem qualquer lugar a dúvidas, que João Vicente Viqueira era o autor de três das peças por ela cantadas.

Finalmente

No arquivo da Real Academia Galega conservam-se umas poucas cartas remetidas desde a quinta de Vijoi (Abegondo) por Viqueira a Jacinta. São cartas de amor, mas também de intendência, vida doméstica, encomendas e até desejos e esperanças. O casal leva casado três anos e apenas lhe restam outros quatro de convivência, devido à prematura morte de Vicente. Mas nas missivas há também algum comentário sobre a horta familiar, as culturas em estufa, as pragas de lesmas e ratos que comem as sementes, a martabela colocada no alto para espantar os tordos. Jacinta e Vicente gostavam de cultivar com

as próprias mãos aquilo que comiam; de recolher das pôlas as peras e as nêspas das suas fruteiras.

Muitos anos depois, Jacinta cultivou um jardim e uma pequena horta em terras mexicanas. Ajudavalhe nos labores um paisano de Badajoz, talvez exilado como ela. Conta a neta, Jacinta Palerm, que a conversa entre a avó e o ajudante era sempre em castelhano com um forte sotaque pacense, como se ambos os dous, na realidade, estivessem a cultivar um pedaço da sua terra natal.

Na nossa língua, a palavra cultura diz tanto daquele conjunto de conhecimentos adquiridos por uma pessoa ou grupo de pessoas, como do conjunto de operações necessárias para a terra produzir. Jacinta foi esperta em ambas as facetas. Dedicou toda a vida a cultivar o leiro, a mente do alunado, a memória do perdido, a dignidade da família, ficando o povo galego, por tudo isso, em eterna dívida com ela. Obrigado, Jacinta.

Referências bibliográficas

- Orjais, José Luís d. P., P. Barrio e Domingos Morais (2017): *O legado sonoro de Jacinta Landa Vaz*. A Central folque.
- Rangel Mayoral, Miguel Modesto (2006): *Rubén Landa Vaz: un pedagogo extremeño de la Institución Libre de Enseñanza en México*. Editora Regional de Extremadura.
- Rei Nuñez, Luís (1994): *A travesía dun século. Biografía de Rafael Dieste*. Edicións do Castro.

Eduardo Martínez Torner e Jesús Bal y Gay: dous republicanos exiliados e o seu malogrado cancioneiro musical galego

Xavier Groba González

Musicólogo e profesor
no IES Primeiro de Marzo de Baiona

Como en tantos outros asuntos, a imposición da ditadura franquista impediu a prometedora edición do que debería ter sido o primeiro cancioneiro musical patrimonial galego feito por dous musicólogos profesionais: Eduardo Martínez Torner e Jesús Bal y Gay. Ambos eran músicos de nivel, intérpretes, compositores, directores, e investigadores dotados de xuízos acordes coa musicoloxía europea do seu tempo e, de igual maneira, persoas comprometidas con algúns dos máis destacados proxectos artellados na rutilante vida sociocultural española previa ao golpe de Estado. Destacamos a compilación de música galega de tradición oral cuxa finalidade era a elaboración dun cancioneiro. A edición coa que contamos na actualidade constitúe unha ben intencionada, mais parcial, reconstrución do planificado por ambos os mestres exiliados polo franquismo.

Unidos polo cancioneiro patrimonial galego

Marcial Valladares, Juan Montes, Perfecto Feijoo, Ramón de Arana, Víctor Said Armesto ou, entre outros, Casto Sampedro, tentaron elaborar un cancioneiro de música galega de tradición oral, mais os seus traballos viron a luz tras morrer os seus compiladores, mesmo moitas décadas despois. As excepcións a ese infortunio editorial —o que hai de patrimonial nos cantares de Marcial del Adalid ou de galaico nos cancioneiros de José Inzenga ou Felipe Pedrell— eran na altura practicamente inaprensibles. Neste contexto, a institucionalista Comisión de Estudios en Galicia da Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas con sede en Madrid, encomenda en 1927 reunir a música precisa que permitise elaborar tan ansiado cancioneiro.

Para ese traballo cóntase coa experiencia de Eduardo Martínez Torner, nado en Oviedo o 7 de abril de 1888, no seo dunha solvente familia de tratantes de curtidos. Inicia a súa formación musical na cidade natal, continuándoa no conservatorio de Madrid e na afamada Schola Cantorum de París. Con 40 anos, xa contaba cunha acreditada traxectoria como pianista, compositor de obra coral de inspiración popular, conferenciante e investigador do folclore musical. Destaca o seu magno *Cancionero Musical de la Lírica Popular Asturiana* (Torner, 1920) en que vai aplicar criterios taxonómicos estritamente mu-



Torner
dirixindo
o Coro del
Pueblo.
Arquivo
Familia
Palerm
Viqueira

sicais. Desde 1926 dirixe en Madrid a sección de música do Centro de Estudios Históricos, en diante CEH, onde transcribe melodías do relevante romanceiro reunido por Ramón Menéndez Pidal e María Goyri e, entre outros asuntos, interésase pola música española medieval e renacentista. Nunha parcela máis relacionada coa recompilación do cancionero galego, Torner colabora con Kurt Schindler nas súas investigacións en España; atende á sección de folclore do Archivo de la Palabra y de la Canción Popular na Residencia de Estudiantes; dirixe o Coro

del Pueblo, vinculado coas Misiones Pedagógicas; imparte aulas no Conservatorio Nacional e na Institución Libre de Enseñanza; traballa no Museo del Pueblo Español e na Junta Nacional de Música e Teatros Líricos etc. Nese longo e elaborado etcétera salienta o libro *El Folklore en la Escuela* (1935), un de tantos méritos bibliográficos de Eduardo Martínez Torner quen, como ten subliñado José Luís do Pico Orjais (Orjais, 2006), nunca esquecía incluír música da tradición galega nos seus numerosos estudos folclóricos.

Para facilitar o labor do cancionero galego contrátase como auxiliar a Jesús Bal y Gay, nado o 23 de xuño de 1905 nunha familia retornada de Cuba e establecida en Lugo no sector do comercio. Pianista dotado dunha inusual precocidade intelectual, Bal y Gay axiña destaca na vangarda da crítica musical galega, pero acada tanta sona como incompreensión, polo que será chamado por Luis Costa Vázquez (Costa-Vázquez, 1999), en acaída comparación, o *Simeón do deserto*.

Entre outros méritos, no ano 1924 asina *Hacia el ballet gallego*, ensaio en que supera as perennes ideas do etnicismo esencialista propias do tradicionalismo musical galego. Ábrenselle así as prestixiosas portas do xornal *El Pueblo Gallego* e as da Residencia de Estudiantes onde vive entre 1925 e 1933. Ese ano casa coa madrileña Rosa García Ascot, vangardista pianista, compositora e prezada alumna de Manuel de Falla. Entre medias contacta coa *intelligentsia* galeguista e intégrase no Seminario de Estudos Galegos, en diante SEG. Xa implicado no labor de documentación do cancionero galego, tamén traballa como auxiliar de Torner noutros estudos, até acadar un posto independente no CEH e terminar centrándose no repertorio erudito español dos séculos XVI-XVII. Deste labor destacaríamos *Treinta canciones de Lope de Vega* (1935). Ese mesmo ano, e polo período de tres cursos, acepta trasladarse como lector de literatura española á universidade de Cambridge.

Martínez Torner e Bal y Gay traballaron arreo para o cancionero galego durante os cinco veráns de 1928 a 1932. Transcribiron mú-

sica —sen outro auxilio que o ouvido, o papel e o lapis— recolléndoa directamente de centos de persoas entrevistadas. Tamén copiaron melodías dalgúns arquivos de coros galegos e, en menor medida, de coleccións privadas como eran na altura as de Casto Sampedro ou Faustino Santalices.

Unha vez dado por rematado o traballo de documentación —que tamén contaba cun exhaustivo baleirado bibliográfico— o cancionero deberíase ter publicado sen demora. Por diversas causas non foi así. En primeiro lugar, Torner e Bal traballaban á vez —fican comentados algúns deles— nunha chea de proxectos, algúns de gran relevancia galega, como o capítulo incluído na monografía que o SEG dedicou á *Terra de Melide* (1933).

En segundo lugar, o cancionero deberíase ter clasificado baixo criterios musicais, ao igual que fixera Torner co repertorio asturiano, mais nunca tal aconteceu. Os intereses partillados polos dous autores foron tantos como os seus desacordos técnicos e persoais. E así, o tempo para acordar unha digna edición do traballo esgotouse de súpeto co estoupido do golpe de Estado franquista e o consecuente exilio de ambos os músicos.

Dous exilios diferentes

Eduardo Martínez Torner mantivo sempre o compromiso público coa legalidade republicana, o laicismo e a democratización da cultura. Traballando arreo, acompañou ao goberno de Madrid a Valencia e posteriormente a Barcelona onde, como lle conta por carta ao hispanista británico J. B. Trend «*La huida fue tan rápida que puedo decir que entraban los fascistas por una puerta y salía yo por la otra*». Susana Asensio (Asensio, 2008), musicóloga a quen seguimos, sinala que en Francia, despois de acompañar nos derradeiros días a Antonio Machado, Torner é recluído nos campos de internamento de Saint-Cyprien e Argelès-sur-Mer, o que tivo graves consecuencias para a súa saúde.

En setembro de 1939 consegue chegar a Londres onde, pasando grandes calamidades, intenta refacerse no vital e no laboral. Entremetres, en España especialistas en música afíns ao réxime franquista —en especial Higinio Anglés— aplícanlle unha cruel *damnatio memoriae* e aproveítanse sen reparo do seu legado. O reencontro familiar coa filla e con Jovita Cue Landa, a súa muller, aconteceu en 1947; ao seu fillo —separado del nos campos de concentración franceses— xamais lle permitiron ir visitalo. No profesional, como ben explica a Dra. Asensio, Eduardo M. Torner apenas tivo ocasión dun intemporal recuncar sobre temas de investigación antes tratados. A decepcionante actitude da Cambridge University limitouno a ter que conformarse con ser colaborador e profesor do Instituto Español en Londres e da Fundación Luís Vives. Así e todo, Torner foi recoñecido no exilio pola valía dos seus coloquios, palestras, aulas, publicacións... Cooperou con Alan Lomax e mais nas emisións en galego dos programas radiofónicos de música folclórica da BBC, en que tamén adaptou obras literarias, por exemplo de Lorca, a quen tratara en Madrid.

Nunca regresou do exilio. Eduardo Martínez Torner faleceu o 17 de febreiro de 1955 nun hospital de beneficencia da capital británica.

Jesús Bal y Gay, que en 1935 aceptara traballar por tres cursos en Cambridge, atopábase o 17 de xullo de 1936 no tren de Madrid a Lugo coa súa muller e a familia dela. A presenza militar observada naquela viaxe confirmou axiña a gravidade da situación. Abortadas as vacacións en Ribeira, grazas a un afortunado e insospeitado salvoconduto militar do bando sublevado, Jesús e Rosa poden regresar a Inglaterra. En 1938, Bal recibe desde México a excelente oferta —cobrando seiscentos pesos mensuais— para ser un dos dez fundadores da Casa de España, unha das beneméritas iniciativas do presidente Lázaro Cárdenas. Na capital mexicana sucederanse precarios mais prestixiosos proxectos nos que Bal y Gay traballa como conferenciante, propagandista, xornalista, crítico, profesor, musicólogo (*Cancioneiros de Upsala*, 1944), folclorista do Instituto Nacional de Bellas Artes, compo-

tor —alá escribe catorce das dezaseis obras do seu catálogo musical—, ocasional tradutor de Copland ou de Schönberg, ensaísta con libros sobre Chopin (1959), Debussy (1962)..., mesmo abre unha galería de arte vangardista. E sempre coa «dozura de vivir» relaciónase con intelectuais do nivel de Adolfo Salazar, Carlos Chávez, Rodolfo Halffter ou Vera e Igor Stravinsky, con quen a parella de músicos exiliados traba amizade de por vida.

En 1965, logo de recibir garantías do réxime franquista, Jesús e Rosa establécense en Madrid, desde onde visitan ocasionalmente amizades que conservan en Lugo e outras localidades galegas. Aínda que reciben algunha tardía homenaxe, a España republicana que lles obrigaron a abandonar era ben diferente da que atoparon ao retornar, cunha vida intelectual e musical mediocres, dominadas polo medo, a indecencia e a falta de rigor.

Tras publicar as súas memorias (Bal e García, 1990), Jesús e Rosa abandonaron voluntariamente a vida pública retirándose a unha residencia de maiores da localidade madrileña de Torrelaguna. Alí faleceu Jesús Bal y Gay o 3 de marzo de 1993, nove anos antes do pasamento de Rosa García Ascot.

O cancionero editado e o pendente de reconstruír

Parte das fichas documentais reunidas por Torner e Bal sobreviviron á Guerra Civil grazas á dilixencia dun bedel do Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), creado en 1939, cando o franquismo desmantela o CEH. O bedel alertou daquela «*de que en la leñera había muchas hojas de música. Llamado Mosén Anglés, reconoció los materiales del Cancionero, los recogió y guardó en el Instituto de Musicología en Barcelona*» (Martínez Torner e Bal y Gay, 1973). Quen contou isto foi o polifacético e erudito director do Museo de Pontevedra José Filgueira Valverde, que coñecía a Bal y Gay desde os afastados tempos do SEG e asesorou a Fundación Barrié de la Maza para que en 1968 encomendase a Bal a edición do cancionero.

O músico de Lugo non logra organizar satisfactoriamente os materiais dispoñíbeis porque, rebordado polas circunstancias, non foi quen de traballar no asunto nin coa intensidade nin a imparcialidade precisas. De feito, un incomodado Bal apartou da edición moitas fichas musicais que atopou asinadas unicamente por Torner. Foi Filgueira quen, unha vez máis —en 1942 xa editara o *Cancionero musical de Galicia* reunido por Sampedro— ultimou a edición do cancionero de Torner e Bal. Este foi todo un acontecemento cultural que nos permitiu coñecer 763 melodías agrupadas en 753 números, procedentes de, cando menos, 90 dos actuais concellos, xa que ficaron sen concretar ou son de dubidosa orixe, 233 temas.

O estudo de Carlos Villanueva adxunto á reedición do *Cancionero Gallego* (Villanueva, 2007) afonda no complexo proceso de edición desta magna obra como o ben intencionado resultado do que en 1973 foi posíbel editar, e para nada o que debería ter sido. Noutras palabras, incidindo no histórico infortunio editorial da etnomusicoloxía galega, hoxe en día acumulamos anos de débeda para analizar, clasificar e editar debidamente, o que se poida recuperar do frustrado cancionero (estimábanse eran unhas tres mil melodías). Unha débeda para engadir ao moito que fica por investigar e reivindicar das vidas e legados de dous mestres malogrados pola longa noite de pedra franquista que case os silencia para sempre.



Ficha musical
inédita do
cancioneiro
reunido
por Torner
e Bal con
apuntamentos
de varios
pregóns de
compra venda.
Fonte: Arquivo
Residencia de
Estudiantes,
Madrid. (VV.
AA., 2005: 210)

Referencias bibliográficas

- Arias Bal, Javier (2001): *Jesús Bal y Gay*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Promoción Cultural, Xunta de Galicia.
- Asensio Llamas, Susana (2008): «Eduardo M. Torner: El romancero musical asturiano y sus colaboraciones con Galicia», en *El Museo de Pontevedra LXII*. Pontevedra: Museo Provincial, 149-170.
- Asensio Llamas, Susana (2020): «Torner in Postwar London; An Exile's Nostalgia for Spanish Musicology», en Frühauf, T. (ed): *Post-modernity's Musical Pasts*. Woodbridge and Rochester, NY: Boydell & Brewer, Boydell Press, 195-224.
- Bal y Gay, Jesús e Rosa García Ascot (1990): *Nuestros trabajos y nuestros días*. Transcripción de Antonio Buján. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- Carreira, Xoan M. (1999): «Bal y Gay, Jesús», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, tomo 2, 69-72.
- Costa-Vázquez, Luis (1999): *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*. Santiago de Compostela: Departamento de Arte – Música, Facultade de Xeografía e Historia, Universidade de Santiago de Compostela, tese inédita, vol I, 397-420.
- Do Pico Orjais, José Luís (2006): «Galiza na obra impresa de Eduardo Martínez Torner», en *EtnoFolk, revista galega de etnomusicoloxía*. Baiona: Dos acordes, n.º 5, 11-33.
- González Cobas, Modesto (2000): «Martínez Toner, Eduardo Fernando», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, tomo 7, 307-310.
- Groba, Xavier (1997): «A recompilación da música tradicional en Galicia», en Villanueva, Carlos [Coord]: *Galicia fai dous mil anos. O Feito Diferencial Galego (Música)*. Santiago de Compostela.
- Mallo del Campo, María Luisa (1980): *Torner más allá del folklore*. Oviedo: Departamento de Arte Musicología, Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo, Col. Ethos–Música n.º 2.
- Martínez Torner, Eduardo e Jesús Bal y Gay (1973): *Cancionero Gallego*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza. Edición a cargo de José Filgueira Valverde.
- Museo do Pobo Galego: *A editorial da Historia*, vol. II, 364-366.
- Toro Santos, Antonio Raúl [edición e introdución] (1994): *Galicia desde Londres. Galicia, Gran Bretaña e Irlanda nos programas galegos da BBC (1947-1956)*. Noia: Editorial Tambre, 33 e 46.
- Villanueva, Carlos (2007): «El Cancionero que fue y el que pudo haber sido», en Martínez Toner e Bal y Gay, *Cancionero gallego* (reed). A Coruña: Fundación Barrié, 13-81.
- (2005): *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios*. [Con textos de Carlos Villanueva, et al.] Madrid: Amigos de la Residencia de Estudiantes, Universidade de Santiago de Compostela e Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

Maria Otero e Evangelino Taboada. Uma história para a lembrança

Isabel Rei Samartim

Música e escritora

Doutora em História da Arte

Maria Otero
Neira e
Evangelino
Taboada
Vazquez.
Arquivo familiar



*Com carinho à Maria Elena, lúcida aos
seus 96 anos, e a toda sua família*

Corria o mês de maio de 2016 e em Vigo já podia pressentir-se o batido quente do verão, quando Maria Elena abriu a porta do seu apartamento. Entrei e começei a conversa. Aos seus noventa anos, Maria Elena relembrava para mim a história da família entre fotografias, quadros e móveis cheios de memória, como se tivesse ainda os nove anos de 1935. Digo «relembrava» porque Maria Elena já tinha escrito e publicado em 2014 um livro com todas essas lembranças, facto que conheci naquele momento e recebi um exemplar da segunda edição.

A menina de nove anos morava com a família na efervescente cidade de Vigo com cinco irmãos varões, muitos primos e primas, cuidada por uma mãe, Maria Otero Neira (m. 1941), mulher de talento, sanadora perita em remédios naturais, membro da Associação de Amigos da URSS (Queizán, 2007, p. 141), e por um pai, Evangelino Taboada Vazquez (1897-1954), homem de ciência, relojoeiro, empresário autónomo, membro do Partido Comunista da Espanha e músico (Rei-Samartim, 2020: 437 e ss.).

A vida em Lalim

Maria e Evangelino eram de Lalim. Ali ela aprendeu a ciência das ervas medicinais e a coser, e ele iniciou-se nas matemáticas e no ofício da relojoaria com o seu tio José Maria Vazquez Vazquez (Vila Nova, Lalim, 1880 – Buenos Aires, 1951) e o irmão Cândido Taboada. José Vazquez tinha sido aluno do astrónomo lalinense Ramon Maria Aller Ulloa. Mais tarde, as afamadas colaborações de José e de Evangelino com Ramon Aller tornavam-se tradição familiar (Doporto, 2016, II: 932, 1082).

Na Exposição Regional Galega que teve lugar em Compostela entre o 23 de julho e o 31 de dezembro de 1909, evento grandioso para o que foram construídos cinco pavilhões nos terrenos da alameda que foram visitados por dezenas de milhares de pessoas coincidindo com o Ano Santo (Barral, 2017), José Vazquez, tio de Evangelino e de Cândido, recebia a medalha de ouro e diploma honorífico pela construção de dous relógios elétricos. No ano anterior, José Vazquez já tinha construído um relógio para o observatório de Ramon Aller (Doporto, 2016, I: 83, nota 94). O irmão dele, Casiano, instalou-se em Madrid após acabar o serviço militar onde também abriu uma relojoaria (Taboada, 2016: 44-45). Eram uma família próspera e afamada pelo bem fazer no ofício de relojoeiros.

Em 1920 José Maria Vazquez emigrou com a esposa, Maria Josefa Garcia Fernandez, para a Argentina. Instalaram-se em Buenos Aires, na rua Belgrano, onde realizou numerosas encomendas para todo o país. Conservam-se relógios de José Vazquez em vários lugares da capital, também na cidade de Córdoba, em Tucumán e em Mendoza (Vidal, 2021). Essa ida à Argentina teria sido a única saída possível, anos mais tarde, para a família.

A saída para Compostela e Vigo

Assim que aprenderam o ofício, Cândido e Evangelino instalaram-se em Silheda. Depois o primeiro partiu para Compostela e o segundo

foi com a família para Vigo onde abriram as suas próprias relojoarias. A de Cândido, na compostelana rua da Caldeiraria. A de Evangelino, na rua Elduayen de Vigo, que depois dum incêndio passou a estar na rua Príncipe. Como vemos, ambos os irmãos se estabeleceram nos centros nevrálgicos das duas cidades. Os negócios eram prósperos e as cidades experimentavam uma movimentação e desenvolvimento económico superiores a épocas passadas.

No ano de 1919 quando Maria e Evangelino chegaram à cidade de Vigo, acharam uma expansão industrial e comercial que já vinha anunciando-se em décadas anteriores desde o final do século XIX. A instalação do ferro-carril e o desenvolvimento do porto produziram um fervilhar dos negócios autónomos, ainda conservando a cidade um tamanho favorecedor das relações sociais quotidianas.

Aquele era um desenvolvimento também político e cultural. Autónomos e comerciantes conheciam-se e visitavam-se com frequência. Vizinhança e clientela mantinham relações quase familiares e eram habituais as tertúlias nas casas particulares onde se debatiam temas de atualidade, interpretava-se música em pequenos grupos de câmara, na biblioteca faziam-se leituras e conversas, produzindo as consequentes relações de camaradagem. As tertúlias dos Taboada-Otero envolviam pessoas de cultura como o médico Eugénio Arbones, diretor do hospital, ou o pintor lalinense José Otero Abeledo (Laxeiro).

Ambiente musical em Vigo na década de 1930

Também na música a cidade experimentava um desenvolvimento notável. Era a época do compositor, regente e editor Santos Rodriguez Gomez, de José Torres Creo, Angel Rodulfo, Manrique Villanueva que tinha a sua loja musical na mesma rua da relojoaria de Taboada. Os grupos de câmara e orquestras formadas por guitarras e instrumentos de plectro eram bem comuns. Tanto na cidade quanto nas vilas do entorno de Vigo, como Redondela, o Vale Minhor, e as paróquias ad-

jaçentes à cidade, tinham agrupamentos com cordofones dedilhados do estilo das guitarras, bandolins, bandurras, alaúdes, com jovens que chegariam a grandes músicas e músicos, como Reveriano Soutullo ou German Lago.

Na família Taboada-Otero eram vários os músicos amadores: Evangelino tocava a guitarra. Fernando, o segundo filho, o violino. Enrique Giordano, o sexto filho, e Nicanor, irmão de Maria e cunhado de Evangelino, tocavam o bandolim e o violino. Também Cândido, irmão de Evangelino, devia participar das veladas musicais da família, pois ele e Nicanor Otero faziam parte da associação Union Artística Compostelana, em que Nicanor regia o grupo de plectro (*El Eco de Santiago*, 1934).



Grupo de plectro da família Taboada-Otero. Evangelino Taboada, primeiro pela esquerda, em pé. Os seus cunhados Giordano Lareo, primeiro pela esquerda, sentado, e Nicanor Otero, primeiro pela direita, sentado, e outros amigos. Fonte: Arquivo familiar

Entre a família e amizades costumavam reunir-se para interpretar o repertório que corria na época escrito ou adaptado ao grupo de plectro. As reuniões decorriam frequentemente no pátio da casa da viguesa rua do Pinho, onde Evangelino e Maria tinham estabelecido o seu lar. Maria Elena (Taboada, 2016: 13-15) realizou uma perfeita descrição do bairro em que viviam e a qualidade humana da cidade:

Este patio fue el escenario de nuestros juegos, de reuniones familiares, amenizadas casi siempre por la rondalla de mi tío Nicanor [...] A la derecha de la casa estaba el garaje, donde papá guardaba el coche; le seguía una viña alta y ancha, que parecía una carretera y que llegaba hasta la fuente con dos grandes lavaderos. En verano, mis hermanos se daban algún chapuzón que otro y, de vez en cuando, le lavaban el coche a papá. Hasta aquí llegaban nuestros dominios, pero la finca seguía; era enorme, abarcaba hasta donde es hoy la Travesía de Vigo. Dicha finca estaba a cargo de un matrimonio portugués, Sra. María y Sr. Domingo, que tenían nueve hijos, la pequeña de los cuales, Casilda, era más o menos de mi edad y venía muchas veces a formar parte de nuestros juegos en este patio. [...] Comento esto porque nos criamos todos como familia.

A tradição musical estava ligada às duas famílias. Consuelo Otero, irmã de Maria e cunhada de Evangelino, tinha-se casado com o grande pianista cântabro Carlos José Gacituaga. Dava-se a curiosidade de que Gacituaga tinha um duo com a afamada violinista navarra Cristeta Goñi Ferrer, que acabou casada com o viguês José Orio Portela (*El Pueblo Gallego*, 1943), amigo da família Taboada-Otero.

As eleições da Frente Popular

Dolores Ibárruri, *Pasionária*, era acolhida em Vigo na casa de Evangelino e Maria, para o míting antes das eleições de fevereiro em que sairia nomeada deputada pela Frente Popular, a coligação de vários partidos de esquerda ganhadora das eleições. Explica Maria Elena que nas semanas anteriores aos comícios o padre da vizinha igreja de São Cosme, amigo dum sargento da Guarda Civil chamado Francisco Rodriguez, *o Raivoso*, pediu o voto da vizinhança para a opção conservadora. Como Maria Otero respondeu para o padre que teria

de consultar a oferta, o qual foi tomado como uma negativa, a família recebeu dias mais tarde a visita noturna da Guarda Civil para realizar um registo na casa da rua do Pinho.

O padre francês Flory, que lutou da parte democrática, descreve bem a raiva do Raivoso, que depois foi tenente e chegou a comandante na esquadra de Bouças, no seu livro *Galicia bajo la bota de Franco* (1938: 89). Na manhã seguinte, os falangistas voltaram à casa e levaram o filho Adolfo, o maior dos irmãos de Maria Elena. Ele achava-se deitado com febre e a mãe tinha indicado à menina para acompanhar o irmão em casa, entretimes fazia a compra. Na altura o frigorífico ainda não proliferava em Vigo, daí a necessidade de fazer a compra todos os dias.

A impotência da irmã menor ao ver os policiais levarem detido o irmão foi descrita à perfeição: «*Me hizo tanto daño verle marchar entre fusiles, apuntándole...!*» (Taboada, 2016: 30). Depois souberam que também Evangelino e o cunhado Giordano, casado com Aurélia Otero Neira, tinham sido detidos. Maria achou o filho Adolfo na quadra dos cavalos da Guarda Civil, entanto o marido e o cunhado ficavam presos nas celas por quatro dias. Ao parecer, no cárcere encontraram-se com vários amigos, médicos e outros profissionais que padeciam a mesma situação.

Depois daquilo, a relojoaria passou a ser registada frequentemente. Quando tentaram saber quem estava a denunciá-los, souberam que tudo provinha do padre de São Cosme. Finalmente, a Frente Popular ganhou as eleições e, como os fascistas não assumiram o facto, deram o golpe de Estado falido seguido da sublevação militar que provocou a guerra da Espanha.

O desastre fascista do 36

O carro próprio da família estava velho e o recém-adquirido ainda não chegara, por isso na altura o amigo Pepe Orio emprestou o seu a Evangelino para viajarem a Lalim em julho de 1936, como faziam todos os anos pelo verão. A viagem tinha, como sempre, diversas eta-

pas para cumprimentar amizades e familiares, parando em Lamela, Bandeira, Pontenoufe, até finalmente chegar ao lugar do Barreiro, na paróquia de São João de Vila Nova, onde estava a antiga casa do avô e da avó. Papá Pedro e Mamã Florinda, pai e mãe de Evangelino.

Na época, no Barreiro não havia luz elétrica, nem água nas casas, e os caminhos eram de terra. Os meios de transporte eram o cavalo e o carro. Aquele verão Maria Elena achou uma amiga, Mérita Alvarellos, que depois seria de grande ajuda. Mas vejamos as palavras de Maria Elena naquelas pacíficas primeiras semanas de julho, um pouco assombradas pelos movimentos fascistas (Taboada, 2016: 43):

Pasamos unos días estupendos todos juntos, pero en el rostro de mis padres se reflejaba una cierta preocupación así que llegó el fin de semana y papá decidió marcharse. Le había dejado la llave de la relojería a Manuel, amigo de su total confianza, que era tranviario y en sus horas libres estaba aprendiendo el oficio, de manera que abriría el negocio si papá no llegaba a tiempo.

Chegou o 18 de julho e Evangelino não conseguia falar com Vigo desde Lalim. Três dias mais tarde, Cândido avisava que o chefe da polícia na Ponte Vedra estava à procura de Evangelino e Adolfo, e aconselhava-os a se esconderem. A menina de nove anos explica (2016: 47):

Es muy difícil expresar el sentimiento de confusión de aquellos momentos porque sucedió todo tan rápido, inesperado y brutal que, cuando nos dimos cuenta, estábamos inmersos en una vida que nada tenía que ver con la que teníamos en esos momentos.

E assim começaram os longos três anos de ocultação e de guerra. Da família próspera, da música e das veladas culturais não ficava

nada. O tio Giordano, marido de Aurélia, exilou-se em Buenos Aires. Também José, irmão de Maria Elena, e o primo Manolo, filho de Rosa Taboada, irmã de Evangelino. Como dissemos, desde 1920 já lá estava o tio deles, José Vazquez, o relojoeiro. Afortunadamente.

O familiar, Camilo de Camposancos, que morava numa enorme casa de indianos construída por eles mesmos na aba do monte de Santa Tegra, e a estrada que chegava até à praia, onde construíram o Hotel Molino, sofreu as consequências de ter passado um mês na Rússia, igual que outros vigueses que relata Flory, de forma que morreu assassinado pelos falangistas, que também lhe levaram o carro, saquearam a casa e ficaram com a sua conta bancária (2016: 19):

Según me contó mi hermano Pepe, Rosita, la hermana de Camilo y la que fue nuestra tía política, se enteró de quién era el falangista que se había apropiado de su cuenta, luchó mucho y al parecer consiguió que éste le devolviera algo, porque se conoce que la mayor parte ya la había gastado.

A outros amigos de Ponte Areias, que tinham uma empresa de camiões e uma casa com um amplo terreno, os falangistas desmontaram a empresa, prenderam a filha mais velha, pai e filho conseguiram fugir e finalmente exilar-se na Argentina, entanto a mãe e a menina mais pequena sobreviveram numa cabana sem quase alimentação, entrementes a filha presa ficava doente e morria no cárcere (2016: 20):

Las vecinas le llevaban leche para la niña, pero, cuando esta ayuda llegó a oídos de los falangistas, las amenazas no se hicieron esperar: si les seguían llevando la leche, les quemarían la casa a ellas también.

Entrementes, Evangelino e Adolfo refugiavam-se em Val do Canal, depois na palheira de Frutos e, mais tarde, na do seu padrinho, o

tio Florente. Em Vigo, os falangistas saqueavam a relojoaria e a casa da rua do Pinho, detinham e assassinavam o Manuel, que tinha as chaves do negócio durante as férias da família, aparecendo o corpo na praia de Alcabre. Assassinaavam também o médico Eugénio Arbones e, como disse Maria Elena, «una lista interminable» de vigueses e vige-sas cultas e progressistas.

Maria Otero e seus filhos e filha sobreviviam na casa do Barreiro, cuidando dos que estavam ocultos e orientando os que ainda estavam livres. Noites a fio sem dormir, visitas inesperadas de falangistas, a clandestinidade, finalmente Maria e Mamã Florinda foram detidas (2016: 57):

Pasó el día y la noche se echaba encima. Mamá, desesperada pensando en la situación de papá y Adolfo, y nosotros, solos. Su angustia iba en aumento, temía que le cortaran el pelo al cero y le pusieran en la frente las letras UHP (Uníos Hermanos Proletarios, lema que usaba la izquierda, pero que la derecha grababa como un castigo) como le habían hecho a otros tantos en su situación, debido también a las amenazas recibidas.

Um chefe da Falange, que conhecia Maria desde criança, deixou-as livres. O seguinte passo foi divulgar a ideia de que Evangelino e Adolfo tinham fugido a Portugal. Desse modo as cousas acalmaram-se por um tempo no Barreiro. Mas eles continuavam ocultos na zona.

Em Vigo, os falangistas perseguiram Cândido, o irmão de Evangelino, para conseguir mais informações. Finalmente, Cândido foi para a Ponte Vedra, afastando-se da família que ficava com o negócio em Vigo. Matilde (Machi) Otero, irmã de Maria, casada com Cândido, acolheu sua irmã Aurélia e as crianças. A reorganização familiar no meio do caos e pela sobrevivência foi completa. Por três anos, e para o resto da vida das vítimas, a permanente alteração da normalidade

causou a destruição da família, e assim foi também para toda a sociedade galega.

Medicina e ciência na sobrevivência

Por mais brutos que sejam os Atilas, a erva volta sempre a verdejar os campos. A médica e enfermeira Maria Otero salvou a vizinha Benita dum tifo tão avançado que o médico de carreira e a própria família a davam por perdida, o que lhe valeu a Maria o nome de «mãos de prata». A partir daquele sucesso, acabou convertida na médica da comarca e começou a ter menos tempo para confeccionar pantuflas, que na altura era a sua ocupação laboral de sobrevivência.

Cuidou do filho José (Pepe) durante o inverno do 36 para o 37, mas a inflamação de garganta agravou-se tanto que só podia ser operado. Teriam de ir até Compostela, onde estava o tio Nicanor, em cuja relojoaria havia nos bons tempos tertúlia e reunião de estudantes e amizades da cidade. Entre as amizades estava o médico Fernando Landeira Sanchez, companheiro de troulas de juventude. Maria levou clandestinamente Pepe a Compostela onde, finalmente, foi operado por Landeira que, aliás, era irmão das pianistas compostelanas Josefa e Pilar Landeira Sanchez (Rei-Samartim, 2022).

Após o verão e o outono de terror, e com ajuda dum vizinho protetor, o Pepe Duran, Evangelino e Adolfo puderam sair do monte e das palheiras para ir morar na casa do Barreiro. Ali, com três comidas quentes por dia e cama limpa à noite, construíram com madeira um tabuleiro de xadrez e retornaram às conversas culturais ao calor da vermelha lareira.

Em 1937 algumas cousas voltaram à normalidade: as crianças podiam ir na escola e as pessoas adultas conseguiam dedicar-se a algumas atividades, sempre que fossem absolutamente clandestinas. Com duas facas, uns paus e um lápis, Evangelino e Adolfo foram fazendo as peças dum relógio de madeira que foi chamado de «avô». Depois fizeram mais dous relógios, um deles para o tio Cândido, que conservou e

chegaria a ser exposto em 1954 em Compostela. E o terceiro foi para um vizinho, o Pedreiro, que era madeireiro e tinha pedido ajuda a Evangelino e Adolfo para carregar e transportar as árvores durante a noite.

E assim, fazendo trabalhos noturnos com a vizinhança amiga e passando os dias a construir ferramentas, relógios, uma bicicleta e mais aparelhos, sempre ocultos no Barreiro, foram transcorrendo os meses e a vida, agora já completamente transformada.

Um irmão de Maria Elena, Fernando, começou a trabalhar na oficina do senhor Melitom, consertando aparelhos mecânicos, até que foi descoberto pela Falange e teve de ocultar-se de novo. O outro irmão, Pepe, foi para os trabalhos na linha dos caminhos de ferro, sempre oculto e com mil cuidados para não ser descoberto. A família recebia visitas de familiares como a tia Aurélia, o tio Nicanor, a tia Emília e outros que sobreviviam em Compostela, chegavam na Estradense, davam notícias e traziam comida. Finalmente, Fernando, que pertencia à chamada «geração do biberão», foi obrigado a ir para a frente. O dia da partida levava o relógio camuflado para o tio Cândido que estava na Ponte Vedra. Era já o verão de 1938.

Durante aquele inverno souberam do saqueio na relojoaria e na casa da rua do Pinho, em Vigo. Também ficava cada vez mais complicado manter ocultos os moradores da casa do Barreiro.

O regresso à cidade

Nos primeiros dias do ano de 1939 chegou uma nota anunciando a morte de Fernando (Taboada, 2016: 140):

Y así, empujados por la inflexibilidad de la vida, por la prueba tan dura que estábamos pasando, llegamos al final de la guerra que, como todos sabéis, fue el 1º de abril de 1939.

Um dia chegaram notícias de que o governador da Ponte Vedra, Manuel Gomez Campos, estava libertando as pessoas sem delito de

sangue. Maria Otero pediu uma entrevista e regressou com um indulto. A família, surpresa por aquela decisão, embrulhou os poucos pertences, despediu-se da vizinhança amiga e, depois de se entrevistar com o governador, colheu rumo a Vigo. Primeiro Evangelino e Maria, e a seguir, as crianças.

No regresso comprovaram que nada restava da sua vida anterior. A música apagada, a relojoaria desfeita, a casa desalojada, a família dispersa e aterrorizada, a vizinhança destruída, a música e os livros roubados, queimados, perdidos. A família foi acolhida em casa de Cândido e Matilde, e ali continuaram a trabalhar na relojoaria. Mas o terror continuado levou Evangelino e Adolfo a Portugal com a intenção de ir para Buenos Aires. Ali foram descobertos e Salazar devolveu-os presos para Salvaterra, onde deixaram feito o relógio do Concelho. Depois levaram-nos para Vigo, só os deixando livres em dezembro de 1940. Maria Otero Neira morreu de grave doença poucos meses mais tarde, em 1941.

Evangelino Taboada, que era membro da antiga Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE), criada em 1907 sobre os princípios humanísticos da Institución Libre de Enseñanza, soube que fora paralisada em 1938 pelo ainda não-governo fascista. E em 1939 viu a criação franquista, tomando as instalações da JAE, do Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Ainda começando do zero e tristemente viúvo, deixou construídos o relógio sidéreo do Observatório Astronómico de Compostela (1945) e o de quatro esferas do Liceu Santa Irene (1946), entre outros muitos trabalhos. Evangelino e Cândido mal chegariam a 1954, quando um acidente de motocicleta os levou sem justiça nem reparação.

A partitura de Evangelino Taboada

Quando entrei na casa de Maria Elena, nonagenária de cabeça lúcida como o sol do meio-dia, eu levava uma partitura em cuja capa estava escrito:

Capa da
partitura
Alalá e
Alvorada,
propriedade
de
Evangelino
Taboada.
Fonte:
Museu da
Ponte Vedra

Alalá y Alborada del Mtro. Chané
Arreglo para pequeña rondalla
Vigo, 2 – 1926 Santos R. Gomez [assinatura]
Propiedad de Evangelino Taboada



A partitura chegara-me através do amigo, mestre e investigador musical, José Luís do Pico Orjais, que a tinha visto no Arquivo do Museu da Ponte Vedra, dentro do Fundo Pintos Fonseca. Maria Elena não podia crer o que via. E eu ainda não entendia, como entendo agora, diante de quê era que estávamos. Era preciso conhecer a história da família.

Em poucas palavras, essa partitura é um dos poucos vestígios da biblioteca da família Taboada Otero, quando viviam num mundo em que a música, a camaradagem, as ideias, a vizinhança, as conversas, a arte, o teatro, a ciência e os livros eram livres. Quando o pensamento não estava algemado e as cidades galegas prosperavam numa República que não era perfeita, mas estava muito mais aproximada do ideal de vida do que o inferno fascista.

A obra era original do afamado músico galego, compositor, regente, pianista, guitarrista e filho dum virtuoso dos instrumentos de plectro, José Castro Gonzalez, conhecido pelo nome familiar de Chané. A música baseava-se nas melodias dum dos alalás recolhidos por Marcial Valladares no seu cancionero de 1865 (Orjais e Rei-Samartim, 2010) e na alvorada conhecida por *Alvorada de Rosalia*, pela letra ser o do poema intitulado *Alvorada* que Rosalia Castro incluiu em 1863 no poemário *Cantares Gallegos*.

Esta obra de Chané foi adaptada para orquestra de plectro e duas vozes, cujo arranjo foi escrito em fevereiro de 1926 pelo músico sediado em Vigo, Santos Rodriguez Gomez, bem conhecido na cidade. O costume de fazer ou arranjar música para as orquestras de plectro era já muito popular nessa época, pois desde o século anterior vinha-se fazendo de forma sistemática para alimentar a grande quantidade de orquestras de todo o tipo de combinações com cordofones dedilhados que havia por toda a Galiza. A presença de guitarras entre nós tem documentos desde o século XII, que mostram agrupamentos e evidências do uso tanto popular quanto erudito destes instrumentos desde a Idade Média.

A partitura diz ser propriedade de Evangelino Taboada porque possivelmente quem realizou a cópia, que teria sido o próprio Santos Rodriguez Gomez, daí a sua assinatura na capa, já a copiava pensando em dar a partitura a Evangelino, por encomenda ou por amizade. Evangelino tinha grupo de plectro, interesse na música galega e posição social para receber uma partitura como essa.

A forma em que a partitura acabou na coleção de música de Javier Pintos Fonseca, na Ponte Vedra, é desconhecida. Tendo em conta que Pintos morreu em 1935, sem saber da rebelião fascista, deduzimos que a partitura teria de ter entrado na sua coleção antes dessa data.

Pintos Fonseca era um guitarrista virtuoso, namorado dos grupos de plectro e da música galega, por isso achamos muito possível

que em tempos da República pudesse ter havido algum encontro e intercâmbio entre Evangelino Taboada e Javier Pintos.

Esta partitura foi a isca da nossa pesquisa pela memória histórico-musical galega. A seguir disso, esta música começou a recuperar a vitalidade perdida. Deixamos aqui uma breve cronologia das interpretações documentadas da obra *Alalá* e *Alvorada* de José Castro Gonzalez, Chané:

1880 - Em 26 de setembro foi a estreia na Corunha.

1888 - Foi interpretada pelo coro A Oliva de Vigo.

1906 - Foi interpretada pelo orfeão da Sociedade de Agricultores de Teis.

1925 - Gravou-se a versão para violino e piano de Manuel Quiroga e Martha Leman.

1926 - Santos Rodriguez Gomez realizou o arranjo para orquestra de plectro.

1926/1936 - Pode ter sido tocada pelo grupo de plectro da família Taboada-Otero.

1928 - Foi a obra obrigada no Certame de Coros Galegos realizado no Carvalhinho.

1955 - Foi interpretada pela orquestra de plectro da Sociedade Cultural de Rio Mau.

1956 - Foi interpretada pela Tuna Compostelana em 8 de dezembro.

2019 - Foi interpretada em versão para violino e piano, realizada e executada pela professora e pianista Mar Gomez Vieites, neta de Maria Elena Taboada, e o violinista Leonardo Blanco Novoa, em 14 de maio no Conservatório Profissional de Vigo.

2021/22 - Realizou-se a gravação da obra em 2021 e lançou-se o CD em 2022 intitulado *Godaxe*, do grupo Brañas Folk, em versão para violino, gaita e piano.

Hoje os membros da família continuam a sua tradição científica, literária, artística e musical com uma serena e consciente lembrança do acontecido, na procura da justiça e da reparação devidas à memória de Maria Otero e Evangelino Taboada.

Referências bibliográficas e webgrafia

- Barral Martínez, Margarita (2017): «La Exposición Regional Gallega en 1909. Objetivos y logros en clave moderna», em González Madrid, Damián (Ed.): *La Historia, lost in translation? Actas del XIII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Castro, Rosalia (2009): *Cantares Gallegos*. Barcelona: Edições da Galiza. 1.ª edição de 1863 adaptada com acréscimos da 2.ª e 3.ª edição.
- Doporto Regueira, Cecilia (2016): *La proyección humana de D. Ramón María Aller Ulloa, su legado científico y la Casa Museo de Lalín*. Tese de doutoramento. Faculdade de Geografia e História. Universidade de Santiago de Compostela.
- *El Ecode Santiago* (1934): Notícia sobre a «Artística Compostelana». Compostela: 13 de janeiro, 3. Disponível em: http://biblioteca.galicianagaliciana.gal/gl/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1204789&presentacion=pagina&posicion=3®istrardownload=0
- *El Pueblo Gallego* (1943): Gacetillas. Vigo: 16 de fevereiro, 2. Disponível em: http://biblioteca.galicianagaliciana.gal/gl/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1253754&presentacion=pagina&posicion=2®istrardownload=0
- Flory, Jean (1938): *Galicia bajo la bota de Franco. Episodios sobre el terror blanco acaecidos em las provincias de Galicia, contados por quienes los han vivido*. Tradução ao castelhano, prólogo e notas de Carlos Fernandez Santander (2005). Compostela: Alvarellos.
- Gómez Echemendia, Sixto e Alberto Cancela Montes (2017): *Chané. O nacemento da música popular galega*. Compostela:

aCentralFolque. Centro galego de música popular.

- Orjais, José Luís do Pico e Isabel Rei-Samartim (2010): *Ayes de mi país. O cancionero de Marcial Valladares*. Baiona: Dos Acordes.
- Queizán Vila, Maria Xosé (2007): *Amor de tango*. Vigo: Xerais.
- Rei-Samartim, Isabel (2020): *A guitarra na Galiza*. Tese de doutoramento. Faculdade de Geografia e História. Universidade de Santiago de Compostela.
- Rei-Samartim, Isabel (2022): «O fundo musical do Instituto Teológico Compostelano», em *Revista Mundo Clásico*, 28 de dezembro. Disponível em: www.mundoclasico.com/articulo/38204/O-fundo-musical-do-Instituto-TeologicoCompostelano
- Taboada Otero, Maria Elena (2016): *Una historia para el recuerdo*, (2.ª ed.). Edição da autora. ISBN: 978-84-943412-0-5. (1.ª ed., 2014).
- Vidal, Antonio (2021): «El inventor de relojes», em blog *Historia de la tierra de Deza* [27 de janeiro]. Disponível em: <https://historiadeza.wordpress.com/2021/01/27/jose-vazquez-el-inventor-de-relojes/>



Maria Elena Taboada Otero, filha de Evangelino e Maria, com 90 anos no seu apartamento de Vigo. Foto: Isabel Rei Samartim

Freire Penelas ou o elo silenciado da tradición: e o pavor, fillo da preguiza e da represión

Xulio Pardo de Neyra
Universidade da Coruña

Xemelgo do ceo é o mar.
Se afundes o bastante poderías ver
unha sepia escribíndote en tinta de luz

[Estíbaliz Espinosa]

A tendendo e valéndose das sempre interesantes teorías de Deleuze e Guattari, esas que apostaban por unha dimensión mecanicista do pensamento, Édouard Glissant, claro que ao redor de conceptos como «raíz única» —iso que causa a morte de todo o que a arrodea— e «rizoma» —a raíz que se estende na procura doutras raíces—, aplicou esta imaxinaría ao principio de identidade para aproximala a unha posíbel sistematización no seo das culturas, onde finalmente concluíu diferenciar entre «culturas atávicas» e «culturas compostas». Nas primeiras, para el operaba o principio de raíz única en atención á consolidación de conceptos como «xénese» e «filiación», o cal procuraría na creación dun espazo que se converte en «territorio» baixo a ecuación «terra elixida=territorio»; a través das segundas, que é onde rexe o principio dunha identidade rizoma, descóbrese porén un «proceso de *crioulización*».

Neste sentido, polo tanto, a fonte popular en que Freire decidiu beber para compor un proxecto musical inédito traduce as arelas dun meditado pensamento integrado na onda que por aquel momento dirixía a cultura da Galiza. Non é casual que, en aparencia só, Freire Penelas decidise facer de Madrid, cidade en que por entón o mestre lucense traballaba, o espazo de lanzamento dos dous manifestos musicais máis característicos dunha Galiza populista e atávica, por telúrica, que confesaba no seu pasado musical e que, agora revivificada, se entregaba ao culto dunha liña populista que acabaría por

relegar ao compositor lucense a un paraíso en que habitaban «a música de segundo orde». Sobre todo a emitida e creada por quen debeu transitar por un exilio interior que, segundo que mentes, se constituía como algo fóra dun verdadeiro exilio.

Así, vivirmos entre ruínas é o que finalmente conseguiu o fascismo novecentista xaora recidivo nos albores do século XXI. E desde logo co beneplácito e o asentimento da maior parte da preguizosa po-boación que actualmente habita nesta Galiza adoito irredenta; e aínda ignorante. Isto foi o que, como sucede con tantas e tantas persoas da nosa cultura (os Correas Calderón, sen irmos máis lonxe) acontece coa figura de Gustavo Freire (1885-1948), arestora piar e sustento da nosa música contemporánea máis lucensista, e por conseguinte galega. Malia a que, como dixo Estíbaliz Espinosa:

o fondo tamén pode ser radiante.
Tocar fondo
como forma de retro
pro
pulsión.

Con Freire e coa súa música, porén, achamos o brillo da nosa propia substancia lírica. Radiante xa que logo. E baixarmos á *Festa n'a Tolda*, por caso, é efectuarmos unha baixada cara ao fondo –noso–, que moitos e moitas agardamos forma de retropulsión.

Coñecida é, polo menos para un exiguo número de investigadores e investigadoras, a traxectoria do músico baluro asentado na cidade dos muros romanos. No entanto que pai indiscutido da relectura novecentista dos aires sinfónicos do noso aparello tradicional. E a súa entidade perfílasenos como a dun compositor e un intérprete –nomeadamente un virtuoso do violino– cuxa magnitude pasa por ter sido a do responsábel da consagración dos temas populares, sobre todo lugueses, para a música académica galega e a pesar da tamén

coñecida urxencia de moitas das súas achegas, e da súa produción por desgraza non demasiado grande.

Freire Penelas nace nun humilde casal procedente da Terrachá lucense, e porén con aires nobiliarios certificados mais xa caducados en virtude do seu exercicio labrego. Faino poucas horas antes de morrer Rosalía na casa da Matanza de Iria, nunha pequena casa do centro neuráxico da cidade de Lugo, por entón a número 82 da Rúa Nova, en que estaban asentados seu pai Ramón Antonio Freyre Cornide e a súa

nai M.^a Manuela Penelas y Rajal. O mestre apenas chegou a coñecer o pai, quen lle morre aos 3 anos, feito polo que a súa nai volve casar, ao pouco de ficar viúva, co profesor Eduardo Sánchez da Pena, unha das figuras de maior entidade musical da cidade pola que pasa o Miño, profesor de clarinete e contrabaixo da Banda Municipal luguesa e un dos compositores do Orfeón Gallego fundado por Montes Capón. Axiña, Sánchez



Freire
Penelas.
Arquivo
do autor

da Pena involucra seu fillastro co ambiente musical lucense, e desde 1907 témolos ambos como integrantes do precitado orfeón; o rapaz como un de seus violinos máis habelenciosos, malia que xa desde os 15 anos, a carón de seu padrasto formaba parte dun coñecido cuarteto que amenizaba os seráns de establecementos como o Café Imperial da rúa da Cruz da cidade.

En plena adolescencia, e debido á súa formación e predisposición musical, marcha a Madrid, onde nun único curso e baixo ensino libre consegue aprobar con sobresaliente en todas as etapas tres cursos de solfexo e catro de violino, e acada axiña o posto de profesor auxiliar, que combinou cos seus estudos superiores no Conservatorio Nacional madrileño. Tras realizar o por entón chamado servizo militar como soldado da brigada topográfica española, situouse como primeiro violino da orquestra filharmónica durante a dirección do profesor Pérez Casas, tendo xa acadado numerosos premios e de se destacar como un dos máis afamados violinistas de cafés e teatros como o Café Bar Atocha, o Hotel Nacional de Madrid ou o Teatro Esclava da capital española. Tamén formou parte da Banda Nacional dirixida por Oropesa, da Banda Hispánica de Madrid ou da Orquesta Ibérica, coas que participou en non poucas gravacións, para alén de destacar, así mesmo, como protagonista doutras tantas pezas que foron gravadas para, fundamentalmente, *La Voz de su Amo* e *Unión Musical Española Editores*.

En 1914, sendo xa un valor musical de gran relevancia, mentres estaba a realizar as súas obrigas militares, o mestre Freire comeza unha relación amorosa cunha xove de caste segoviana mais residente en Madrid. É Cecilia Inés Prieto Muñoz, a quen coñeceu nos ambientes políticos máis progresistas da capital do estado, onde aquela destacaba como unha coñecida anarquista. Con ela casa en 1916, claro que seguindo os canons tradicionalistas das unións visadas pola Igrexa Católica, e ten un fillo que, tras morrer ás vinte e catro horas do seu nacemento, leva a nai cara a unha esquizofrenia feroz que a conduce a rematar os seus días nunha clínica de Leganés, logo de conducirse pola cidade atacando todo cura e toda monxa que vía polas rúas.

Este acontecemento afundiría a Freire na máis grande das distimias, facendo que se preocupase por subsistir e, a pesar dos éxitos obtidos e da súa sona como creador, se dedicase ao seu labor profesional, mesmo desde a secretaría da Sociedad General de Autores de

España. Con todo, a súa produción foi capaz de cristalizar en rapsodias como *Festa n'a Tolda*, que o compositor estaba a ultimar cando, en 1926, logo do falecemento do seu pai político e mestre, Sánchez da Pena, decide instalarse no aínda número 82 da Rúa Nova de Lugo en que nacera. Nesta cidade repregárase nunha vida conducida polo ambiente familiar e amigábel que lle procuraría uns mínimos ingresos para subsistir, ora como profesor de música na sociedade luguesa Círculo de las Artes, ora como violinista dos non moitos cafés-cantantes da cidade dos muros romanos.

E aínda conectado á esfera madrileña, coa que viaxaría pola xeografía española e portuguesa como integrante de orquestra, en 1931 Gustavo Freire Penelas afronta o grandioso labor da creación dun himno galego especialmente relevante: o *Himno a Galicia republicana*, cuxa letra tamén se debeu á súa autoría, que finalmente acabará gravando no ilusionado ano 1931, acompañado pola súa Orquesta Hispánica de Madrid, nos estudos barceloneses da empresa *La Voz de su Amo*. Nun disco de lousa en cuxa outra cara entregou o pasodobre *Viva Franco* dedicado á figura do aviador republicano Franco Bahamonde. A través do seu senlleiro himno, Freire Penelas preséntasenos como a propia voz do que, en suma e malia o desleixo da crítica literaria e da leira historiográfica da Galiza, se constitúe como a xeración da República nas letras e mesmo na cultura galegas. Un asunto nada irrelevante, senón todo o contrario, que dá contas da vehemencia e do interese progresista da esfera galega e galeguista máis progresista da Época Nós das nosas letras, que neste caso aliaba literatura co planeta dunha música atentamente involucrada co sentimento máis renovador. Claro que xa desde o seu *atelier*, o compositor lugués dera puntual información do seu compromiso e altura artística por medio das logo impecábeis pezas *Airiños, aires* ou a referida *Festa n'a Tolda*, mostras sinceras do seu interese por reconducir a música galega, entre o academicismo e o populismo, polos vieiros dun novecentismo de xorne e altura atentamente pruído segundo unha evidente mo-

numentalidade en virtude do amoso dos sons máis harmónicos e do polifonismo máis moderno toda vez que conectado co aparello popular que Freire adoraba. *Terra Nosa*, a *Colección de Cantos Gallegos*, as muiñeiras *Villagarcía* ou *A Churruqueira*, cancións como *Alalá dos lugueses* e *Miña nai*, xotas como *N'a corredoira* ou mesmo a grandiosa e inconclusa *Suite gallega* dan conta dunha reformulación do aparello tradicional galego mais direccionado cara á institución dun novo modo e xeito de considerar o son da nova Galiza en que, indubidabelmente, o de Lugo soubo brillar. Mesmo liderar. E mesmo a pesar do exilio interior que, logo da sublevación do fascismo militarista español, levaría ao traste a experiencia republicana, conducindo Freire —de modo semellante ao que lle aconteceu a amigos seus como os Foles Sánchez, os Correias-Calderón, Gayoso Veiga ou Pimentel— polo carreiro do silencio, do medo e dunha posíbel morte levada da man do espírito asasino do novo réxime franquista que, con todo, transvasaría a súa validez até cincuenta anos despois da desaparición física do ditador, chegando vivo e dinámico mesmo ás datas actuais, en pleno século XXI.

Tense sinalado inxustamente que a súa música non representa técnica harmónica e que, por tanto, parece fácil. E con efecto, a pesar de que a maior parte dos seus temas se movan comodamente baixo de compases de 6/8 ou 12/8, é aí, precisamente, onde se atopa a súa ben acadada monumentalidade, unha expresividade e unha fondura dirixidas a amosar o mellor dos sons, un son que se autoformula perseguindo e conseguindo a riqueza dese matiz polifónico que na maior parte dos casos pide unha harmonización encarreirada para as masas corais. Aí reside o interese freiriano polo aparello e a entidade bandística. As súas melodías son, na súa maioría, arcaicas e á vez grandiosas, mais lonxe de deterse nas escalas en que se paraba a lírica tradicional —e así como, en realidade, Freire tamén se afasta dese acervo tradicional— proceden a se unificar nun mesmo conxunto baixo moldes fortemente modernos, o que sen dúbida é proba da

súa arte como renovador do son popular folclórico da Galiza, algo que tamén se aprecia, e moito, no himno galego republicano. Non hai dúbidas, pois, a respecto de que tal himno vén ser símbolo e vehículo acústico, claro que co carácter máis solemne e transcendental, para unha comunidade que xa, abertamente, se presentaba baixo as arelas dun pensamento político baseado no seu diferencialismo. E con todo, a pesar de que desde 1907 a Galiza posuía un himno propio, un himno procedente das arelas dos galegos e galegas do exterior, os e as emigrantes, quen parcialmente gozaran da súa estrea no Centro Gallego de La Habana o 20 de decembro daquel ano, a aposta do de Lugo trátase dun proxecto en que, para alén de recoller as arelas daqueles dous dos principais intelectuais da Galiza de tránsito de século, o mindoniense Pascual Veiga, responsábel do seu aparato musical, e o bergantiñán Eduardo Pondal, que anteriormente tivera redixido o fermoso poema *Os Pinos*; o *Himno a Galicia republicana* de Freire Penelas explica a necesidade —nova e perentoria, de aí a urxencia do documento— da Galiza da Segunda República española. Por esta achega, especialmente, o exilio interior de Freire Penelas afundi no Lugo levítico e escuro de despois de 1936, onde a maxia freiriana quixo ser recordada como a dun peculiar habitante seu, sobrevalorando un valor rexoubeiro que —e diso dá boa conta a recepción e a pouca atención que a nosa Galiza, tamén levítica, pouco formada e atrasada, para alén de inmovilista sempre e levada do cuadrillismo, efectuou e aínda efectúa sobre da zarzuela ¡*Non chores, Sabeliña!*!, o primeiro texto literario musical publicado na literatura galega logo da implantación violenta do fascismo franquista— por riba, por baixo, pola dereita e pola esquerda, sobre todo pola esquerda, ten máis que a ben nos falar dun compositor do máis interesante e renovador da música galega contemporánea.

A mi buen amigo y colaborador, José Traperó, que con su maestría e ingenio habitual, supo rescatar del ambiente popular, cuanto hay de "cuxevre" y morriñoso en esta "Fabelina", dándome con ello lugar a que yo expresara en el pentagrama, modestamente, que, a prosa falira non he sólo morriña, senón tamen alegría e sentimento. Si con esta obra he contribuído a poner la primera piedra para el resurgimiento del teatro gallego, me doy por satisfecho y con un fortísimo abrazo le dedico esta sencilla Lembranza

Lugo 11-5-74
Gustavo Freire

Lento

Nai-ci-ña dos ollos gran des, Nai-ci-ña do meu amor
 Mi-ra como esta meu peito fai ri-do pobo de
 lor Quixera, miña nai ci-ña, quixera millor mozoer,
 que vero meu amor irse do brazo doutra muller Nai-ci-
 ña dos ollos grandes, fai que voloa semella min que sin el non terei
 nunca a le gría que perdín

Os silencios de Pucho Boedo

Xurxo Souto
Músico e escritor

No teu canto,
o amor venceu á morte,
a lingua foi chorima,
e latexou o corazón da noite.
PUCHO BOEDO,
o neno da Silva,
a estrela do pobo,
mentres ti cantes
vivirá Galicia
nunha esperanza incesante

Este poema de Manuel Rivas campá, gravado en pedra, no centro da Silva, o lugar da Coruña onde Pucho viviu a súa infancia. Até alí acudimos cada ano veciñas e veciños para lle render homenaxe. Xa van vinte e oito edicións de tal ritual. *Abenzoado* o pobo que sabe honrar os seus talentos.

Na épica da Galiza contemporánea o grande heroe non é guerreiro senón vocalista: Pucho Boedo. Un talento superdotado —en sensibilidade— que pousou o aloumiño da emoción en todas as persoas que o escoitaron.

Naceu en 1929 no lugar da Ramalleira, na avenida de Fisterra, nun predio que agora ocupa unha gasolinera. De pequeno cantaba tan ben que as mulleres no río paraban de lavar. «Cando lle cambie a voz, acabouse Pucho», anunciaba algún experto. Equivocouse.

Na década dos cincuenta triunfou como vocalista nas orquestras da cidade. Cos Satélites iniciouse, en Venezuela, nos misterios da música tropical. A principios dos sesenta integrouse nos Tamara e, coas composicións de Prudencio Romo, protagonizou o renacemento da lingua galega na música popular: *Airiños, aires, O vello e o sapo, Monólogo do vello traballador...* Pezas convertidas hoxe en auténticos clásicos.

Pucho Boedo, sempre o dicía, non precisaba carné de identidade, todo o mundo o coñecía. Cada persoa da Coruña da súa xeración, alén de fans, afirmaba ter amizade con el. Mais el case non coñeceu o seu pai, José Boedo López, asasinado o 19 de agosto de 1936. José era presidente do sindicato de canteiros da CNT e un dos fundadores do ateneo libertario El Resplandor en el Abismo, no propio lugar da Silva. Era, pois, representante destacado desa xeración obreira que soñou que coa educación e a cultura ían ser quen de mudar o mundo.



Manifestación obreira polos Cantóns da Coruña en defensa da República o 20 de xullo de 1936. Arquivo do autor

O seu fillo máis novo tamén se chamaba José, aínda que todo o mundo lle dicía Pucho. Tiña entón 7 anos.

Uns meses despois asasinaron o seu irmán José Antonio Boedo Núñez, albanel, tamén membro destacado da CNT, dirixente do Sindicato Único del Ramo de la Construcción e, dentro deste, da Sección de Albañiles.

Contoumo un veciño e amigo da familia, Antón Patiño Regueira. José Antonio aparece en primeira fila, puño en alto, polos Cantóns da Coruña, na fotografía da manifestación obreira en defensa da Repú-

blica do 20 de xullo de 1936. Logo botou un tempo escondido. Primeiro no faiado da propia casa dos Patiño, na Fontenova e máis adiante, para maior seguridade, agachado na Moura, na taberna de Rita Canosa, ata que en marzo de 1937 foi unha das duascenas persoas que tentaron fuxir por mar dende o Portiño. Chegaron ás agachadas, algunhas dende lugares moi distantes e alí agardaban—sen o saber o armador— tres bous da casa Chas da Gaiteira. Mais cando xa sentían a salvación, apareceron no Portiño os fusís dos militares sublevados.

Houbera unha delación.

Ángel de la Guarda era a consigna de quen intentaba fuxir. Triste paradoxo. Inertes, na indefensión, entre o mar e os disparos. Houbo quen morreu alí, quen acabou na cadea, ou quen foi levado días despois ao paredón do Campo da Rata.

O irmán de Pucho foi quen de escapar nadando. Gabeando entre as rochas e os toxos, atravesou os montes de Bens. E apareceu desfeitiño na casa do avó, o señor José, xastre e responsábel dos mellores repolos da volta, segundo o título concedido polo propio Antón Patiño. Volveu agacharse na Moura, na taberna de Rita Canosa, e botou alí un tempo até ser descuberto. Xulgado e sentenciado a morte, foi fusilado o 11 de setembro de 1937. Tiña 25 anos.

No documental *Un crooner na fin do mundo*¹, Tonino López Neira, amigo da infancia, achega esa lembranza:

Cando o irmán andaba escapado, veu un garda civil e díxolle: «Toma neno, toma cinco duros. Compra caramelos, compra o que queiras, pero tes que dicirme onde está o teu irmán». E (Pucho) mirou para el, mirou para a xente que estaba mirando, colleu os cinco pesos, rompeunos e tirounos. Costoulle un sopapo do garda civil, que lle pegou a un neno.

¹ A maior parte das declaracións ás que aludo aparecen no documental *Pucho Boedo, un crooner na fin do mundo*. Voz Audiovisual para a TVG, 2002.

A irmá, Carmen Boedo Núñez, tamén sufriu a represión. Até a súa casa de Monelos foron os falanxistas buscar a Manuel, outro irmán de só 16 anos. Como non o atoparon, cebáronse nela: cortáronlle o pelo e fixéronlle beber aceite de rícino. Manuel puido fuxir mais perdeu todo o contacto coa súa nai, María, e co resto da familia que lle quedaba.

Os silencios de Pucho.

O antídoto do neno contra tanta dor foi a música. E aquí comeza a parte coñecida da súa biografía: a artística.

Só pasara unha década cando o pequeno dos Boedo debutou de espontáneo no palco das festas da Silva. Axiña chegaron as primeiras orquestras: Eslava, Spallant, Ubierna, Mallo. Gañou un concurso en Radio Juventud e foi fichado polos Trovadores, así chamados –din– polas trobas do propio Pucho.

Absolutamente autodidacta, tivo unha intensa formación musical.

Primeira escola: cine París. Alí papaba, en sesión dobre, as películas de Carlos Gardel. Querenza *tanguera* que expresou en plenitude na súa mítica versión de Chessman.

Segundo chanzo formativo: o Caribe. A viaxe cos Satélites a Venezuela do ano 1955. Volveron con todo esplendor do trópico. Pucho ficou aló un ano máis. De volta reintegrouse nos Trovadores. A orquestra de Alfonso Saavedra actuaba entón durante os invernos nas mellores salas de Madrid. Dese tempo é o bolero moruno, *Sahara*. O tema que propiciou o encontro con Prudencio Romo. Nesa altura cada director gardaba as partituras con sete chaves para que os arranxos non puidesen ser reproducidos por outra formación. Pero nunha actuación en Noia dos Trovadores, Prudencio (sempre atento ás novas tecnoloxías) agachou unha gravadora entre uns ramallos. Axiña comezou a tocar o *Sahara* coa orquestra Veracruz. Boedo, cargado de vehemencia, foi onda el. Mais cando os escoitou, comentou: «Facéde-la mellor ca nós».

«Dende aquela –tal me dixo Prudencio– amigos para sempre».

Como moitos compañeiros Romo tivo que marchar polo mundo. O arcebispo Quiroga Palacios prohibía tocar durante toda a Coresma e a Semana Santa. Por iso, en 1958, un grupo acabado de crear, Los Tamara, embarca en Vigo cara ao norte de África. Dous anos despois aterran en Marsella dende Alxer. O representante xa lles tiña contratadas moitas actuacións, mais o vocalista, Germán Olariaga, desapareceu de súpeto. Parece que andaba enleado coa filla do xefe da mafia corsa. Prudencio chamou ás presas polo seu amigo. Unhas semanas despois, Pucho e Los Tamara debutan no mítico Olympia de París. Durante un mes compartiron escenario co belga Jacques Brel. Pucho aínda non sabía falar francés, mais –chanzo definitivo da súa formación musical– non perdeu ningunha das sesións deste gran mestre da *chanson*.

Contoume tamén Prudencio que de rapaz, na biblioteca do instituto de Noia, podía consultar calquera obra, fóra dun armario pechado: tiña libros en galego. Nos descoidos do bedel, Prudencio apañaba a chave e devoraba esas lecturas prohibidas: Rosalía, Curros ou Francisco Añón. Logo, en 1964, durante unha actuación na suíza Montreux, coincidiron con Los Españoles, o grupo de Candelas, o *Ferreirinho de Orto*, e cando estes cantaron unha peza en galego o público literalmente toleou. Existía un gran colectivo, o da emigración, que demandaba música propia. Decidiron gravar eles tamén esa peza, e aínda que tivo que aparecer como cara B do *single* (a compañía non estaba polo labor), *Galicia, terra nosa* converteuse no primeiro grande éxito dos Tamara.

Primeiro chanzo tamén dunha auténtica revolución. Con eles a lingua galega volvía ser protagonista na música comercial. No ano 1970 gravan *Na Fermosa Galicia*, un LP integramente en galego. Alí soan o *Himno a Galicia*, *Airiños, aires*, *O vello e o sapo...* precisamente poemas daqueles libros prohibidos de Francisco Añón, Rosalía ou Curros Enríquez, que non lle deixaban ler a Prudencio na biblioteca de Noia.

Miña Galicia verde (LP do ano 1974) inclúe como presentación un texto de Celso Emilio Ferreiro. Nel soa tamén o seu poema *Monólogo do vello traballador*, con música de Prudencio Romo. Díxome Luis Ferreiro, o fillo de Celso Emilio, que esta é unha das obras das que máis satisfeito se sentía o seu pai, pois nestes versos fora quen de resumir, en clave poética, a teoría marxista da plusvalía. Mensaxe profunda que acadou –coa voz de Pucho– unha difusión extraordinaria.

Xa estamos nos anos oitenta. Un día Manuel Núñez –entón vocalista da orquestra Foliada– encontrouse co *Vello* (así se refería a Pucho, en sinal de respecto, a xente da música da Coruña). Viña acompañado doutro señor.

–Que ben te vexo!

Pucho respondeu:

–Hoxe, meu amigo, é un día moi feliz. Quero presentarche a unha das persoas que máis quero no mundo, e que acabo de coñecer: o meu irmán.

Era Manuel Boedo Núñez, aquel rapaciño que con 16 anos tivera que fuxir da Coruña e do que non volvera saber. Nunca o esqueceu. Mesmo en París –tal me dixo Prudencio– visitaran xuntos as asociacións do exilio político español na súa procura. Reviravoltas do destino. Sen o saber, os dous irmáns estiveran moi preto. Manuel fuxira cara a Venezuela e Pucho viaxou até alá cos Satélites no ano 1955. Afortunadamente, nos últimos anos da súa vida chegou o feliz reencontro. Díciánlle o Vello, mais Pucho morreu antes de facer os 60 anos. O cualificativo expresa a intensidade coa que espremeu cada instante da súa existencia.

Dandi, bohemio, conquistador... Tras do sorriso do *crooner* agochábase moita dor. Heroe sonoro e –curioso paradoxo– representante dunha xeración condenada ao silencio. Esa dor da que non lle era permitido falar, mais que sabía expresar cada vez que subía ao escenario. Por iso cando Prudencio lle entregou os versos de Curros e Rosalía naceu algo tan fondo que nos vai emocionar sempre. E un

tema, *O vello e o sapo*, o seu preferido, en que agroma o desacougo que habitaba nas súas entrañas.

Para completar o círculo esta foi a derradeira peza da súa derradeira actuación, na fin de ano de 1985, na Televisión de Galicia. Faltábanlle as forzas. Mais acadou o clímax cando, consonte a letra: «ollou cara os ceos, co puño pechado», tamén el ergueu o puño e reproduciu por un instante a imaxe libertaria do seu pai e mais do seu irmán.

Non pode haber despedida máis fermosa. Falta-ban poucos días para a súa morte, Pucho seguía ser o neno dos Boedos, aqueles obreiros da Ramalleira que un día soñaron con cambiar o mundo.

«A min vanme facer bo despois de morto», adoitaba comentar. Acertou.

Finou o 26 de xaneiro de 1986. Dende entón non cesa de medrar o mito.

Nota: A maior parte das declaracións ás que aludo aparecen no documental *Pucho Boedo, un crooner na fin do mundo*. Voz Audiovisual para a TVG, 2002.

Pucho Boedo.
Arquivo do autor



A canción galega en boca de mulleres galegas: desde os seus inicios no franquismo ata a Transición democrática

Rosalía Castro Pérez

Doutoranda en Musicoloxía
pola Universidade de Oviedo

Cando consultamos os relatos históricos que se foron construíndo desde os diferentes campos do saber, unha dúbida asalta a quen se enfrenta á lectura con pensamento crítico, que aconteceu coas mulleres ao longo do tempo? Non existiron mulleres cantantes, químicas, físicas, escritoras e un longo etcétera? A resposta, hoxe en día, parece estar máis que clara, un preciso e rotundo si. Mostra diso son os intentos que se están a facer desde as diferentes disciplinas por revisar os fitos e os lugares comúns en que recaeu durante moitos anos o canon. O relato que segue nace co fin de seguir camiñando na liña deste cambio de paradigma que publicacións desde todos os ámbitos están a acadar nos últimos tempos.

Na escena da canción galega, a partir dos anos sesenta comezan a aparecer unha serie de figuras femininas que alzan as súas voces enriba dos escenarios. Artistas como Fina Galicia, Maruxa Villanueva, Pilocho, María Manoela ou Ana Kiro son o exemplo de que a canción foi tamén entón cousa de mulleres. De cara a analizar cales eran os seus intereses como artistas e como se inseriron dentro do mercado discográfico do momento, propoñemos neste traballo un percorrido polas súas traxectorias partindo da realidade coa que conviviron.

Na época do franquismo, a represión que vivía este sector da poboación era tal que todo o que implicase sobrepasar os muros da casa (muller como nai e esposa) xa era considerado transgresor (Bravo *et. al*, 2018: 15). A pesar de que a medida que a ditadura avanzaba no tempo as liberdades da poboación ían aumentando, unha muller subida enriba dun escenario continuaba xerando problemáticas. E é

que, seguindo a Marcia Citron (1993) na súa oposición público/privado dos espazos, unha muller que pretenda desenvolver a súa actividade fóra do ámbito doméstico terá que enfrontarse a críticas que, inconscientemente ou non, descualificarán o seu traballo debido ás implicacións sexuais da asociación muller-esfera pública perpetradas ao longo do tempo.

Así mesmo, partindo do sinalado por Rodríguez e Bravo (2010), ata a década dos sesenta en España a participación da muller nos escenarios era limitada, e a maioría das que aparecían facíano venciadas a Sección Femenina, o que implicou a visualización dun arquetipo de muller afín ao réxime franquista. Un punto de inflexión márcalo a Ley de Derechos Políticos, Profesionales y Laborales de la Mujer del 22 de julio de 1961, ao recoñecer no seu artigo primeiro a igualdade de condicións entre homes e mulleres para o exercicio de toda clase de actividades políticas, profesionais e de traballo¹. A partir de entón comezamos a ver como a nivel estatal prolifera o número de mulleres que deciden alzar a súa voz diante dun micro. Ábrese así un abano de posibilidades no que ás temáticas e xéneros cultivados se refire. Desde o pop ata a canción de autora, as mulleres comezan a copar todos os xéneros. Así e todo, non todas son tratadas da mesma maneira pois, aos oídos do réxime, aquelas que deciden cantar en prol da busca de maiores liberdades e cambios sociais van ser, como é de supor, as máis castigadas, sufrindo represións e, en moitos casos, censura², ao igual que lles acontecía aos compañeiros varóns que cul-

¹ Consultado no BOE. Dispoñíbel en: www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1961-14132

² Entre as cantantes que sufriron censura podemos citar a Elisa Serna, cuxo disco *Este tiempo ha de acabar* (EDX 74511) constitúe unha versión aceptada pola censura do disco *Quejido* (LDX 74511) que publicara en Francia dous anos antes. *Què volen aquesta gent?* (6067-UC) é o nome dun dos discos de María del Mar Bonet, censurado durante anos, ao igual que a artista, a quen non se lle permitía publicar nin tocar. Habitual era tamén que o réxime obrigase a cambiar partes das cancións, é o caso de Cecilia en *Dama, dama*. Outra opción pasaba por intentar sortear a censura con letras con segundas intencións, como *Al alba*, gravada por Rosa León, con letra de Aute.

tivaban o devandito xénero. Ligadas a este repertorio adoitamos atopar cantantes que apostan polo emprego de idiomas como o galego, o catalán ou o éuscaro, vinculadas na maioría dos casos con reivindicacións nacionalistas, como sustenta Fraile (2013: 198). É evidente que estas cuestións fan medrar as dificultades ás que se enfrontan estas artistas, tanto á hora de actuar como de gravar, e máis tendo en conta que, no caso galego, este idioma tardaría aínda varios lustros en converterse nunha lingua oficial³.

Percorrido polas diferentes mulleres cantoras galegas ao longo dos anos sesenta e setenta

A continuación propónse facer un percorrido polo repertorio que cultivaron as mulleres cantantes galegas desde os anos sesenta, momento en que Fina Galicia dedica á Terra *Alma Gallega* (1966), ata a Transición, onde figuras como María Manoela (máis tarde asinaría como Manuela), Pilocho ou Ana Kiro están a desenvolver as súas carreiras. Abordamos tamén a figura de Maruxa Villanueva xa que constitúe a ponte entre unhas e outras ao publicar *Enxebre cantora de Galicia* no cambio de década. Deste xeito, adentrarémonos no repertorio que cultivaron, ollando así cales eran as súas inquedanzas como artistas, e na imaxe que querían proxectar de cara a facerse un oco dentro do mercado discográfico do momento, afondando nas peculiaridades que de cada unha delas extraemos.

Para comezar esta retrospectiva, partimos da figura da artista coruñesa Fina Galicia, posto que é mostra dunha muller que decidiu apostar por desenvolver unha carreira como cantante en solitario durante o franquismo, concretamente nos anos cincuenta.

Cupletista, vedete, cantante pop e cultivadora do folclore galego, Josefina López supón o vivo exemplo dunha muller que quixo

³ Recordemos que é no ano 1981 co Estatuto de Autonomía de Galicia cando se aproba o galego como lingua oficial.

triumfar á semellanza dunha Concha Piquer ou Concha Velasco, pero sen renunciar ás súas orixes galegas (Orjais, 2021). O seu nome artístico xa é un claro reflexo disto. Como comenta nunha entrevista para *El Pueblo Gallego*, o 23 de agosto de 1958, o seu apelido artístico débese a «que tuve el empeño frente a consejos de adoptar otros nombres ya tópicos, como Granada, Andalucía, etc. este de mi tierra que tanto amo», aínda que con esta autodenominación caese na paternalista visión que

o centralismo español daba «as súas rexións». Con todo, os seus comezos non son na canción galega, como poderíamos esperar, senón que se inicia no mundo do flamenco, o cuplé e a revista. Tamén se move polos círculos máis *mainstream* participando no Festival de Benidorm do ano



Fina Galicia.
Revista *Primer Plano*. 1958.
Arquivo Orjais

1963 en que acadou a segunda posición. Isto abrialle as portas coa editorial Zafiro, quen lle publica dous EP promocionais ese mesmo ano; *Fina Galicia* (Z-E 491) e *Viejo reloj* (Z-E 434). No primeiro todas as cancións son da autoría de Manuel Alejandro, compositor de Marisol, Jeanette, Rocío Jurado ou Rafael, entre outras voces, o que demostra que había confianza depositada na artista. En *Viejo reloj* encontramos catro melodías que soaron no Festival. Na contraportada deste disco faise referencia á súa carreira artística por Latinoamérica como argumento de non ser aínda aquí unha voz moi coñecida.

Na súa voz cálida e aveludada encontramos xiros e esaxeración de vibrato onde sae a relucir o seu pasado como cupletista. Con todo, un cambio tivo lugar o 10 de maio de 1964, data en que Fina Galicia interpreta *Unha noite na eira do trigo* na TVE, nun programa especial dedicado á loita contra o cancro. Isto vai contribuír ao lanzamento, no ano 1966, dun LP coa mesma discográfica íntegro en galego. Co nome de *Alma gallega* (ZM/17-25) a artista aparece acompañada pola Agrupación Coral Folklórica de Cámara de Madrid, baixo a dirección do mestre Domingo Martínez Vieito, nado en Ortigueira. Aquí pon voz a clásicos do repertorio galego como *Son o mellor mariñeiro* ou *Aires gallegos*. Vocalmente atopamos un cambio respecto da súa produción anterior, a voz parece agora máis madura, contida e sentida; vólvese máis lírica.

Da súa figura chama a atención como no seu intento por posicionarse dentro do mercado discográfico recorre nun primeiro momento ao flamenco e ao cuplé e só despois de alcanzar a fama se decide a publicar en galego. Faino ademais na década dos sesenta, sendo das poucas mostras de mulleres cantantes que sacan un disco íntegro neste idioma. Aínda teríamos que esperar case un lustro para atoparmos a seguinte artista.

É o caso de Maruxa Villanueva (1906-1998), quen publica na colección «Yupi» de Movieplay un LP titulado *Enxebre cantora de Galicia* (P.126) en 1970. Emigrante en Arxentina desde os vinte anos, será alí onde se dá a coñecer como cantante e actriz, converténdose ademais nunha peza mestra da cultura galega en Bos Aires⁴⁵. O disco pretende ser unha homenaxe á nosa Terra. Xa na portada, a artista aparece ataviada co traxe tradicional galego e rodeada dos escudos das catro provincias, que se converten en protagonistas na cara A do disco: *Can-*

⁴ Fundación Rosalía de Castro (2022): *Maruxa Villanueva*. Dispoñíbel en: <https://rosalia.gal/a-casa/a-casa-museo/maruxa-villanueva/>

⁵ *Nós Televisión* (2021): "Maruxa Villanueva, unha voz para Rosalía". Dispoñíbel en: www.youtube.com/watch?v=3a8_EWNE4ks

to a Coruña, Canto a Lugo, Canto a Orense e Canto a Pontevedra. A cara B confórmana *Campanas de Compostela* e *Meu galego fogar*. Todas elas compostas pola propia artista nun ton de loanza e aires costumistas.

Constitúe este disco o albor dunha década en que timidamente xa comezan a aparecer máis nomes de mulleres cantantes. É o caso de Ana Kiro, María Manoela e Pilocho, que desde campos diferentes contribúen ao repertorio da canción galega.

A arzuá Ana Kiro (1942-2010), María Dolores Casanova González, é, sen dúbida, a máis coñecida polo público galego debido aos seus máis de trinta anos enriba dos escenarios. A súa carreira iníciase en Barcelona nos anos sesenta cantando en castelán. Participou no Festival de Benidorm en 1967, gañou concursos como *Canciones del Mar*, que emitiu RTVE en 1968, e participou como vocalista na mesma canle en *Galas de sábado*⁶. Con todo, o seu verdadeiro éxito débese ás innumerables verbenas espalladas por toda a xeografía galega nas que actuou. Ana Kiro, cuxo apelido artístico provén de Quiroga⁷, publica o seu primeiro disco no ano 1975 e o seu repertorio sempre mira cara a Galicia, posto que os seus máis de trinta LP están cargados de loanzas ao país; xa desde o debut con cancións como *Viva Galicia*, e temas en galego como *A rianxeira*, *Eu quería casare*, *Os mariñeiros*, *Lonxe dos teus lares*, *Vivir na Coruña*, *O tren*, ou



Portada do disco. Arquivo do Pico Orjais

⁶ *El Correo Gallego* (2022, 31 de decembro). “Ana Kiro, la más popular”. Dispoñíbel en: www.elcorreogallego.es/hemeroteca/ana-kiro-popular-PACG370078

⁷ Elixido pola artista porque lle parecía moi representativo de Galicia. *El Correo Gallego* (31 de decembro de 2022). “Ana Kiro, la más popular”. Dispoñíbel en: www.elcorreogallego.es/hemeroteca/ana-kiro-popular-PACG370078. ⁸ DISCOGS (31 de decembro de 2022). “Ana Kiro”. Dispoñíbel en: www.discogs.com/artist/3030716-Ana-Kiro

o seu primeiro gran éxito, *Galicia terra meiga*. Abordou temas como a experiencia da emigración, a paisaxe local ou a cultura tradicional galegas en cancións pop con elementos folclóricos e aires de verbena, todo isto empregando un timbre de voz redondo, boa dicción e un vibrato controlado. No seu momento foi considerada como unha icona conservadora (o que probablemente lle axudase a acadar a fama), aínda que na última década están a aparecer voces que buscan a súa significación como referente feminista, lusista ou LGTBI (Uzal, 2021: 69).



Ana Kiro en *Galas del Sábado*, 23 de novembro de 1968. Arquivo de RTVE

Cambiando de xénero, María Manoela (o Ferrol, 1945) sitúase na liña da canción con matices de protesta. O seu disco debut xa nos amosa o interese da artista polo repertorio tradicional galego amplamente coñecido, atopando temas como *Negra sombra*, *Alborada*, *Himno galego*, *Unha noite na eira do trigo* etc. Coa creación dun dúo artístico xunto ao seu marido, Miguel Varela, no ano 1974, observamos o intento de seguir a estela do Movemento Popular da Canción Galega. Isto apréciase na aposta que fan por pór en música a poesía de autores galegos contemporáneos como Manuel María ou Emilio Pita, e sempre reivindicando a lingua de Rosalía de Castro como dereito e ferramenta de loita. Publicaron seis discos en seis anos. Con todo, a artista achaca a falta de éxito dos seus LP á escasa promoción



María Manoela

por parte das discográficas (Polydor, Novola e Zafiro), sinalando ademais, en *La Voz de Galicia* do 27 de agosto de 1980, que a maioría dos e das cantantes de Galicia se atopan na mesma situación posto que están en mans de «multinacionais que, se se acordan de nós, é para ternos nun catálogo e dicir que teñen de todo; é

dicir, un pouco de canción galega, catalá e vasca, pero nada máis»⁸. Esta afirmación amósanos unha das problemáticas coas que se atopaban as e os artistas que se decidían a publicar en galego.

Unha situación semellante sucedeu con Pilocho. Esta artista viguesa, de nome Pilar Martínez Conde, publica o seu primeiro disco integramente en galego no ano 1978. Pilocho sae á luz coa serie «Xeira» da discográfica Movieplay. Segundo nos comenta a cantante⁹, os contratos que acostumaban facer con cada artista contiñan o compromiso de publicar tres discos en tres anos. A realidade era que se tras o primeiro disco decidían seguir publicando en galego as trabas coas que se atopaban eran moito maiores que se o facían en castelán,

⁸ Cómpre sinalar que o primeiro selo discográfico galego xorde no ano 1977, cando aparece a produtora discográfica Abrente, seguida, no ano 1979 por Ruada. Na entrevista, María Manoela sinala que os únicos grupos que non se atopan con este problema son Milladoiro e Fuxan os ventos que, curiosamente, gravan con Ruada naquela época.

⁹ Entrevista realizada a Pilocho pola autora deste traballo o 4 de xaneiro de 2023.



Pilocho
acompañada
de Paco
Barreiro á
guitarra.
Arquivo Pilar
Martínez
Conde

impedimentos fundamentalmente económicos que deixan entrever o que sinalaba María Manoela para *La Voz de Galicia*. Centrándonos no contido do disco, Pilocho amósanos a unha artista que rescata melodías tradicionais do pobo galego e tamén musica poemas galegos contemporáneos. O resultado é a presenza de temáticas costumistas e intimistas, pero tamén outras cancións con contido social e ideoloxía asociada á resistencia política como *Cantiga do amor fendido* de Antón Seone, inspirada na morte de Moncho Reboiras, militante da UPG, ou *Cholo Perúán*, con letra de Francisco Sesto Novas e música de Xulio Formoso, onde se abordan temas como a fame, a emigración ou o optimismo de que tempos mellores están por vir, todo iso empregando un ton que podemos asociar co melodramatismo. Enmárcao ademais nunha sonoridade que busca unir tradición e innovación a través da instrumentación que utiliza (gaitas, zanfonas, pandeiros e ferreñas xunto con sintetizadores e pianos eléctricos) camiñando cara ao folk internacional.

CONCLUSIÓN

Dar visibilidade ao traballo levado a cabo por mulleres cantoras galegas durante varias décadas é unha tarefa de longo alento. Emporiso, que sirvan estas páxinas para dar acollida á voz dunha serie de mulleres que a partir da década dos cincuenta decidiron que cantar tamén era cousa delas.

Así, vemos que é posible dividilas en dous grupos. Dunha banda atopamos a Fina Galicia e Ana Kiro, que comezaron a súa carreira ollando cara ao mercado estatal. Ambas participaron en programas de RTVE e no Festival de Benidorm expresándose en castelán. Tamén observamos nas dúas un interese por Galicia cando as súas carreiras xa estaban encamiñadas. Con todo, a diferenza fundamental é que de Fina Galicia perdemos a pista a mediados dos sesenta, mentres que a carreira de Ana Kiro dilátase no tempo ata 1998. Nun segundo grupo teríamos a Pilocho e a María Manoela, posto que neste caso a conciencia ca cultura e a lingua galegas están presentes na súa obra desde os seus discos debut. Ambas cantan en galego e poñen música á poesía galega contemporánea, seguindo a estela do MPCC (Movemento Popular da Canción Galega). Nun punto intermedio camiña Maruxa Villanueva, posto que comeza a súa carreira na emigración, acercándose ás primeiras, pero o seu disco é unha loanza a Galicia e está escrito en galego, asemellándose ás segundas.

Así, é posíbel apreciar algúns trazos de como a figura da muller galega cantora vai mudando co paso do tempo. Mentres na década dos cincuenta e sesenta miran ao mercado nacional e publican en castelán para conseguir o éxito, na década dos setenta xa encontramos unha maior concienciación con publicar en galego desde os inicios, sen dúbida, alentadas polo que grupos como Voces ceibes conseguiran. Con todo, unha podería preguntarse por que a súa fama foi de carácter eminentemente local, non logrando acadar o éxito dun Serrat, un Raimon ou unha Concha Velasco.

Por último, cómpre sinalar que somos conscientes de que houbo nomes que quedaron no tinteiro; como é o caso de Maricarmen Fernández Morales, integrante do dúo María e Xavier, ou Chiruca, pertencente ao trío O carro, nos que non puidemos afondar por falta de espazo pero cuxas achegas foron tamén importantes ao formaren parte da escena da música galega, especialmente no caso do trío. Todo isto demostra que o interese pola lingua e a cultura galegas foi compartido por homes e mulleres cantantes, cando menos, desde a década dos sesenta. Todas e todos foron protagonistas dunha realidade que, ás veces, se conta a medias e que relatos como o que aquí acaba pretenden mudar.

Referencias bibliográficas e webgrafía

- Boletín Oficial del Estado (BOE) (1961): *Ley 56/1961, de 22 de julio, sobre derechos políticos profesionales y de trabajo de la mujer*. Dispoñíbel en: www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1961-14132
- BOE (1981): *Ley Orgánica 1/1981, de 6 de abril, de Estatuto de Autonomía para Galicia*. Dispoñíbel en: www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1981-9564
- Bravo, G. G et al. (2018): *Mujer, franquismo y represión: una deuda histórica* (Vol. 17). Editorial Sanz y Torres SL.
- Citron, M. (1993): *Gender and the Musical Canon*. Cambridge University Press, Cambridge.
- *El Correo Gallego* (31 de decembro de 2022): Dispoñíbel en: www.elcorreogallego.es/hemeroteca/ana-kiro-popular-PACG370078
- *El Pueblo Gallego* (23 de agosto de 1953): «Fina Galicia, 'requete-guapa' de Gilacolor».
- Fernández, S. (2018): *Agora entramos nós. Voces Ceibes e a canción protesta galega*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

- Fraile Prieto, T. (2013): «Libertad provisional: la convulsión musical del cine español en los años 70», en *Musiker. Cuadernos de música*, 20, 187-205.
- Fundación Rosalía de Castro (2022): *Maruxa Villanueva*. Disponible en: <https://rosalia.gal/a-casa/a-casamuseo/maruxa-villanueva/>
- Heinze, U. (1991): *Mulleres*. Vigo: Xerais.
- *La Voz de Galicia* (27 de agosto de 1980): «María Manoela, seis anos de cantigas». O Ferrol.
- Liñares, X. A e G. Rey (1999): *Maruxa na casa-museo de Rosalía. Lembrando a Maruxa Villanueva [1906-1998]*. Padrón: Fundación Rosalía de Castro.
- *Nós Televisión* (2021). *Maruxa Villanueva, unha voz para Rosalía* [Vídeo]. Youtube. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=3a8_EWNE4ks
- Orjais, José Luis do Pico (20 de maio de 2021). «Fina Galicia: Uma Diva ye-yé (1º parte)», en *Orjais. Ilha de Orjais*. Disponible en: <http://ilhadeorjais.blogspot.com/search/label/Fina%20Galicia>
- Pociña, A e A. López (1995): *Maruxa Villanueva*. A Coruña: Hércules de Ediciones S.A.
- Rodríguez, R. e M.J. Bravo (eds.) (2010): *Experiencias jurídicas e identidades femeninas*. Madrid: Dykinson.
- Uzal, C. T. (2021): «Ana Kiro, recepción e identidade nacional», en *La Voz de Galicia AusArt*, 9 (1).

Epílogo: Escala de memoria

Montse Fajardo

Técnica de Memoria Histórica
da Deputación de Pontevedra

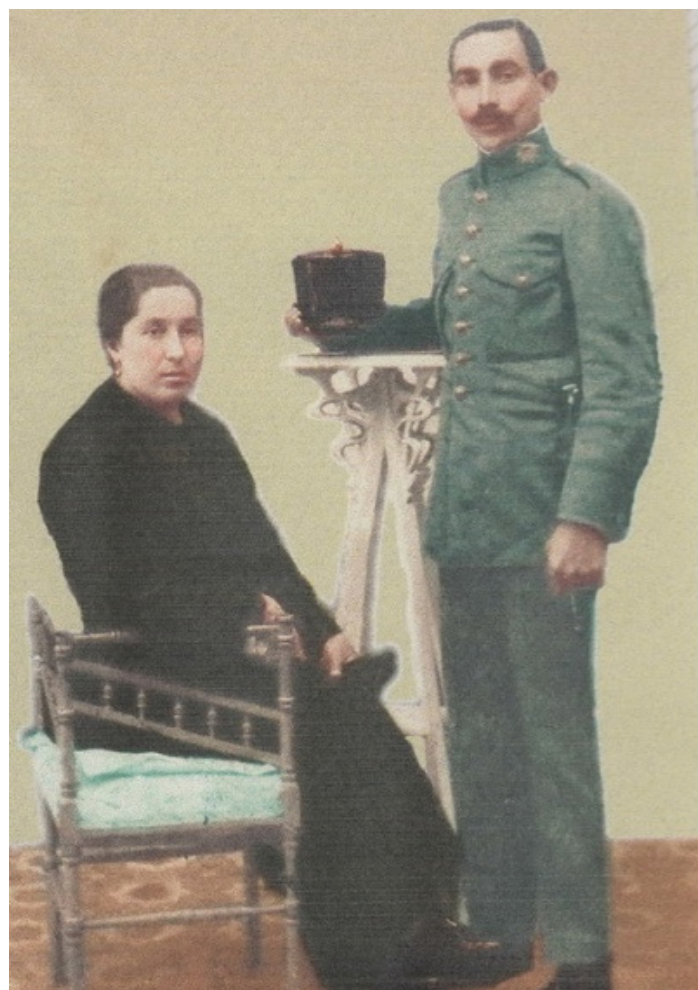




De esquerda a dereita, Maquieira, Castelao e Amancio Caamaño, fusilado o 12 de novembro. Arquivo da familia Caamaño cedido por A memoria das mulleres

1

Doutor e punto. Non había outra resposta cando se preguntaba na casa pola ocupación do avó Amancio. Begoña sabía que tocaba moi ben o piano pero pouco máis... Sempre se laiou diso, de que a barbarie franquista lle impedira coñecelo e por iso a memoria parécelle reparadora, porque cada achado achégaa un pouco máis a el. Ao doutor Amancio Caamaño, fusilado na Caeira o 12 de novembro de 1936, tras ser acusado de participar na defensa do goberno civil de Pontevedra o 20 de xuño. A familia quedou sen el e sen nada. Quitáronlles o edificio do sanatorio, onde tamén vivían, e a avoa Matilde tivo que poñer unha pensión en Compostela para que o seu fillo—Amancio, como o pai— completase os estudos de Medicina. Aí perdeuse a pista do piano. Ninguén contou nunca que fora del. Begoña non lembra velo na casa de Compostela, a habitada despois de que os falanxistas lles quitasen o avó, a casa e mesmo o piano. Con el perdeuse a historia vivida naquela mesma cidade, testemuña do noivado da familia coa música. Contouno todo Orjais (*diolopaghe*). O de que o avó de Amancio, Juan Caamaño García, fora integrante do coro, director de escena e empresario de varias compañías de espectáculos que levaban o *bel canto* por toda a península, entre elas a Compañía Italiana de Ópera. E o de que aí empezara unha estirpe musical que seguiu co pai de Amancio, o bisavó de Begoña. Chamábase Esteban Caamaño e foi violinista, profesor da Sociedad Económica del País, así como membro da orquestra de José Curros e da capela de música da Catedral. Como non ía tocar o piano o avó Amancio? O conto é que, di Orjais, era todo un virtuoso. Tanto que lle choveron as ofertas para deixar a medicina e dedicarse a dar concertos polo mundo... Pero el preferiu ficar naquela Pontevedra que logo o matou a tiros, lle quitou o sanatorio e o piano, e quixo silenciar o seu nome mentres lembraba en placas infames e eternas o do confesor, melómano tamén, que lle negou á avoa Matilde a posibilidade de salvarlle a vida. Mataron o avó, e a neta non puido nunca sentar sobre as súas pernas para aprender a escala nas teclas furtadas. Pero a memoria repica teimuda como as campás da igrexa daquel cura sen compaixón, na que a avoa Matilde se negou a volver entrar.



Ramón, no tempo anterior ao golpe de Estado, e a súa dona, María. Nomes e voces-Grupo Histagra

2

Recibira ordes do seu superior no corpo de carabineiros. Ramón Pereira era un bo sarxento que, no seu deveso polo salitre, escollía sempre portos de mar. Por iso o golpe o pillou ao mando do cuartel do Esteiro, en Muros, logo de pasar por Muxía e Ortigueira. O responsábel da Capitanía de Noia, Francisco Marín, negouse a declarar o estado de guerra imposto polos militares desleais ao xuramento prestado e, tras dispoñer que se corta-

sen as estradas para impedirles a entrada no municipio, ordenou aos postos baixo o seu mando que se acuartelasen en Noia. Seguiría ata o final fiel á República, e Ramón con el. Marín presentouse na súa casa e, co revólver na man, obrigouno a baleirar a sala de armas.

—Non fai falla o revólver, Paco.

—Sei, Moncho, pero non quero que che pase nada se a cousa non acaba ben...

—Son fillo dun militar e, coma el, afín á República. Que sexa o que teña que ser...

A súa familia viu no marchar co capitán nun camión ategado de homes. Carabineiros e mineiros de Lousame loitaron para protexer a Terra da barbarie e, aínda que axiña lles venceron a resistencia, non estaban dispostos a deixar de dar batalla, así que partiron en dous bous cara a Bilbao, a defender a República. Polo ar voaban panfletos arroxados desde o mesmo hidroavión que bombardeara as inmediacións da igrexa de San Martín e o Campo da Feira: «*Mineros y carabineiros de Noya: Rendíos, de lo contrario recibiréis un fuerte castigo. El ejército recorre victorioso todo el país*». O exército desleal, non os fieis carabineiros. A familia de Moncho estivo catro anos sen saber del. Catro anos vividos entre xornais con falsas novas de afundimento e listaxes de mulleres a rapar nos que aparecía o nome da esposa, María Vidal, que para sacar adiante cinco criaturas facía pan para o Auxilio Social. O fillo maior, —Moncho como o pai— tiña 15 anos cando lles chegou o aviso de que o tiñan preso na fábrica de tabaco Las Salesas, en Santander. E alá foi. No consello de guerra Marín cumpriu a promesa e foi condenado a morte —logo conmutada por cadea perpetua— tras declarar que obrigara os sarxentos pistola en man. A Moncho caéronlle 12 anos e, aínda que axiña volveu á casa, non tiña onde traballar, así que recompuxo medio século de vida dando pasantías e percorrendo as vilas galegas cun grupo de rapaces novos que formaban a orquestra Los del Peregrino. E o ar con que don Ramón facía soar o seu clarinete converteuse no único sopro de liberdade.



Manuel Coto.
Arquivo
familiar
cedido por A
memoria das
mulleres do
Concello de
Pontevedra

3

Milucha non chegou a coñecer o pai, e a súa nai, Matilde, morreu sen saber que lle pasara logo daquel 3 de decembro de 1936 en que lle escribiu a última carta desde a fronte de Zaragoza. Anunciáralle o embarazo pouco antes de que Manuel fora chamado a filas polos golpistas, e axiña desertou para poñerse a loitar no bando que lle legase á filla un futuro republicano. Pero chegou a derrota de abril e logo dela o desleixo das nacións democráticas que permitiron a continuidade do fascismo na península ibérica. Co inicio da Segunda Guerra Mundial, Manuel Coto foi trasladado ao campo nazi de Mauthausen e faleceu en Gusen o 2 de xuño de 1943, cando Milucha tiña seis anos. Ninguén llelo notificou nunca pero Matilde sabía de certo que morrera, que nunca as abandonaría. Co paso dos anos volveu casar mais nunca esqueceu o primeiro amor e, naquela Arxentina á que marchou fuxindo tanto da fame como do oprobio contra a muller dun *rojo*, atopou consolo nun tango de Gardel, que cantaba nos días tristes:

<i>Sus ojos se cerraron</i>	<i>su boca que era mía</i>
<i>y el mundo sigue andando,</i>	<i>ya no me besa más...</i>

Tamén Teresa do Cacharado carpía o seu loito cantaruxando quedo os tangos que o seu fillo lle dedicara tantas veces con aquela voz súa, inconfundíbel, que inundaba a aula de desmentidos científicos sobre o Espírito Santo e Adán e Eva. A mesma que se negou a desmentir a República para salvar a vida. Por iso aquel 31 de outubro de 1937 as balas silenciaron a voz de Antonio Mojón, mais Gardel seguiu pregoando na Cañiza a súa proclama, con voz de nai:

*Siglo veinte, cambalache, problemático y febril, / el que no llora no
mama y el que no afana es un gil. / ¡Dale nomás, dale que va, / que
allá en el horno te vamo a encontrar! / ¡No pienses más, tirate a un
lao, / que a nadie importa si naciste honrao! / Si es lo mismo el que
labura / noche y día como un buey / que el que vive de las minas, /
que el que mata o el que cura / o está fuera de la ley.*



Pastora Cordal e a sua nai, Dolores Garrido, nunha foto dos anos cincuenta. Arquivo familiar

4

Facía oito semanas que Castor non pasaba pola casa. Nin pola súa, ba-leira desde que prenderan a Luisa para forzar que el se entregase, nin pola da súa nai. Os falanxistas viñeran un par de veces na súa procura e logo de esmagar a plantación de sandías ameazaran con queimar a parra e a horta. Pero o peor foi en agosto canda as festas de Corbillón. Outros anos Pastora e Cándida foran as raíñas do serán; bailaban que daba gusto velas e tiñan maña facendo soar as ferreñas, pero aquel verán, co irmán fuxido, a cuñada presa e a nai morta de angustia, non estaban para lérias, así que se deitaron a durmir cedo. Espertáronas os golpes na porta. Eran os falanxistas. Obrigáronas a saír da cama, a espirse, e completamente nús leváronas ao campo da festa e fixéronas bailar esporranchas na máis macabra das verbenas. Sen sequera roupa interior tiveron que executar a xota ao ritmo da pandeireta que tocaba unha Pastora aterrorizada polos fusís, os apupos e os ollos famentos dos gardas. A música convertida en terror. Mentres bailaban non lles saía do maxín o que se contaba de Pilar, a *Chiquitina*. Era a rapaza máis guapa de todo Corbillón e os falanxistas ían violala en manada case cada noite, co pai escoitando os berros desde aquel cadaleito en vida que construíra na cociña para que non o matasen.

Para Castor non houbo acubillo. A Castor matárono axiña e levaron o seu corpo e o de Ramón Barreiro, o xornalista de Sisán, a unha tumba sen cadaleito nin nome xunto á igrexa de Curro. O seu pai fora ao cuartel preguntar por el pero botárono a patadas. Sen non chega a ser polos gaiteiros de Corbillón, Dolores morrería sen saber onde estaba enterrado o fillo, como lle pasou á señora Encarnación, a nai de Ramón. Pero Evaristo e Constante vírono todo. Ían cara a Pontevedra, á feira, cando os falanxistas empezaron a parar os carros que percorrían a estrada. Desde a fila escoitaron o son dos disparos e cando se achegaron recoñeceron o fillo de Dolores e Castor naquel cadáver semioculto polos fentos que levaban nunha improvisada padiola cara á foxa. E aquela mesma tarde foron á casa que tantas veces alegraran coas súas muiñeiras, a entoar un réquiem.



Belarmina
Ordóñez
e Miguel
Sanmartín.
Arquivo
familiar

5

Soldados apresados na caída da Fronte Norte ateigaron a fábrica do Castelo no tempo en que Miguel ficaba preso nun campo de concentración de Asturias. Belarmina víaos así, famentos e farrapentos, e pensaba nel, en se habería quen lle dese un codelo de pan ou lle lavase a miseria da camisa. Por iso foi que se fixo madriña de seis reos asturianos, para refregar no río a súa roupa fazada e preñarlles con chicharos moletes orfos de miga, na esperanza de que mans solidarias fixesen o mesmo xunto aos arames de Miguel. Un deses presos, Andrés de la Torre, era pouco máis que un neno e, entre o padecemento do corpo e o da alma, enfermou gravemente

naquela cela tan lonxe da casa. De nada serviu o leite que lle levou Belarmina, nin as medicinas, nin o alento. Finou no cárcere eterno do inverno do 37, e coa última ansia pediulle a aquela improvisada enfermeira que lle escribira unha carta a súa nai para contarlle que só a morte lle impedira volver onde ela. Na distancia dun país roto de guerra foi Rolandis da Cueva, nai do alcalde poeta de Bueu, quen abriu o nicho familiar para darlle sepultura a Andrés mentres os restos do seu propio fillo, Johan Carballeira, ficaban no acubillo pétreo do panteón que a pontevedresa Josefina Arruti convertera en ventre para tantos mortos sen dereito a terra.

E rematou a guerra. E os reos da fábrica de Rianxo foron trasladados a outras prisións tras ser sacados da cela en ringleiras atadas a pares coas que cruzar a vila cara á estación. Foi entón, ao pasar baixo o balcón daquela rapaza que alcumaran Belarmina Tomás por ter tantos arrestos como o célebre guerrilleiro, que os soldados vencidos converteron o seu agradecemento en xota navarra cantada a coro:

*Pasa un río por tu puerta
y no me das de beber.
Teniendo el agua tan cerca,
me dejas morir de sed...*

E a vida seguiu, como se nada. Belarmina xa casara cun Miguel seis anos de cárcere máis vello, cando o irmán daquel soldado morto viaxou a Rianxo de lúa de mel. Prometéralle á súa nai que o levaría de volta e Andrés regresou nunha caixa de zapatos que a propia Belarmina encheu ás agochadas nunha visita nocturna ao cemiterio e logo gardou no faiado, durante o tempo da lúa de mel, ata que ese neno que a guerra volvera vello puido, por fin, volver á casa para facerse eternidade, como anunciaba aquela xota:

*Como el arroyo en el río,
el río cae en el mar;
la vida cae en la muerte,
para hacerse eternidad.*



Marthazul e Augusto Metzli -na imaxe- encargáronse de pintar o millo no baixo. Foto de Marthazul e Augusto Metzli

6

Laiarse non servía de nada. Por iso, após que mataran o irmán e mais o home da súa irmá Consuelo, Josefina Iglesias Galáns apertou os dentes e fíxose estibadora do porto. Para estibar tellas, sal, e curmáns mortos. Baixou o corpo de Ramiro do monte coa axuda da señora Manuela; de Jesusa, *a Brea*; de Fina, de Ermitas e da Rata: Mans de muller en padiola de dignidade. Logo, como tantas outras, puxo a rabia a sachar na terra para ver se lle quitaba a fame a tanta criatura orfa: as tres de Luís, outras tantas de Consuelo e José Ramón, e as tres que tivo ela de solteira. Nove bocas cativas e tres de muller. Dela, da nai sen máis fillo e da irmá viúva. Ata aquel verán nunca lles faltara millo, pero os mesmos que lles roubaron os homes quitáronlles a terra. «Hai que acabar tamén coa semente», dixeron, e ninguén quixo arrendarlles fincas ás mulleres da casa da señora Aquilina, que tiveron que labrar as leiras dos que gañaran a cambio de catro patacas e dous patacóns.

Laiarse non serve de nada. Por iso, Josefina empregou a rabia en bater co sacho, e bateu máis forte ca nunca o día —pasaran xa ben de anos— en que o cancro matou o falanxista aquel que ía á casa buscando a Luís e a José Ramón. Como non era quen de atopalos, sacábaas a ela e a Consuelo a empurróns para, a punta de baioneta, obrigalas a chamar a berros por eles, sen importarlle nada o avultado ventre da súa irmá preñada. Moitas fixera o malnacido aquel! Por iso, cando morreu, a aldeia estourou en algarabía e as mulleres saíron á porta para despedir o cadaleito golpeando as tarteiras. E axiña se uniron as que traballaban no campo nun bater de sachos. E Josefina bateu máis forte que ninguén. *Clinc, clanc, clinc, clanc*, ata que a levaron presa.

Laiarse non vai servir de nada, hai que bater contra o silencio. Esa lección aprendeuna ben a estirpe da señora Aquilina e por iso o bisneto de José Ramón fai memoria a ritmo de rock, e o baixo que toca na súa banda ten debuxadas as mazarocas de millo que se estaban moendo na casa da tataravoa Aquilina cando foron os falanxistas deixar orfo ao seu avó Andrés. El mesmo construíu o baixo que logo lle ilustraron Marthazul e Augusto Metzli para converter a música en memoria.



Consuelo Rodríguez López-á dereita da foto-coa súa irmá Antonia, que tamén formou parte da guerrilla. Arquivo persoal de Santiago Macías

7 Silandeira, a Terra gardou a memoria no entendemento das mulleres. Como moito en murmurios quedos arredor da la-reira, para que o crepitar do lume lle impedise á historia tras-pasar os muros mais ficase como herdanza da casa, e fose a lingua das fillas, das netas, a que rompese o silencio da terra, tan fértil de bágoas como estéril de memoria.

As mulleres baixaron a voz para seguir vivindo, pero nin calaron nin miraron cara a outro lado. Eran voces femininas as que alertaban cos seus cantos os fuxidos da Estrada se vían achegarse á Garda Civil.

Tamén cantaba a xente da guerrilla cando estaba lonxe da-bondo para non ser escoitada polos gardas. Contoullo Chelo Rodríguez López, a guerrilleira de Soulecín, á investigadora Odette Martínez no seu marabilloso documental, *La isla de Chelo*. E mesmo lle cantou:

*La bomba de piña puesta al cinto
la pistola pronta a disparar
esperando el peligro de los pasos
el huido lucha por su ideal.*

A música foi unha ferramenta fundamental de resistencia. Berrada ás veces, como naquel *Can de palleiro* que lles supuxo unha multa de 25.000 pesetas a Bibiano e Benedicto por entender o gobernador de Ourense que «o can rabioso e vello» non podía ser outro que Franco, agonizante na cama tres meses antes da cita coa Parca, xusto cando o público fervoroso do II Festival da Cantiga Labrega da Merca coreaba aquilo de Abaixo a ditadura! en troques da autocensura oficial: Abaixo a dentadura!

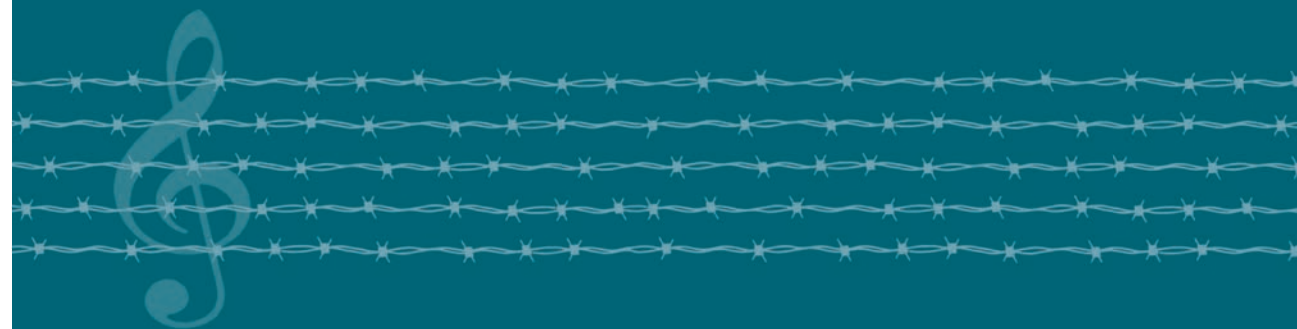
Noutras, a resistencia non estaba no palco nin nas bancadas dos festivais. Estaba no río, mentres as lavadeiras tendían, ou na fábrica de conservas, onde as operarias -obrigadas a cantar para garantir que non comían mexillón- tiraban de maxín e acababan tamén multadas por considerarse as súas coplas subversivas. Letriñas do Entroido prohibido para bater contra a fame. Como aquela que cantaban ás agachadas as mulleres de Marín:

*En Marín, en Marín dieron ración,
en Marín dieron ración pero no dieron aceite.
Nos dieron grasa de coco, caramba!
para matar a la gente.*

Referencias bibliográficas e webgrafía

- Bará, Luís (2017): *Non des a esquecemento*. Gondomar: IEM.
- Fajardo Pérez, Montse (2012): *Matriarcas*. Vilagarcía: Edicións Matriarcas.
- Fajardo Pérez, Montse (2015): *Un cesto de mazás*. Vilagarcía: Edicións Matriarcas.
- Fistera, Xusto: "Xullo do 36 en Muros: 'Vostedes digan o que queiran, que nós escribiremos o que queiramos'", en *The Muros time. Revista Dixital Muradana*. Dispoñíbel en: <https://themurostimes.com/2015/02/27/xullo-do-36-en-muros-vostedes-digan-o-que-queiran-que-nos-escribiremos-o-que-queiramos/>
- Marthazul: "Olotl, corazón de millo para Roo", en *Marthazul*. Dispoñíbel en: <https://marthazul.wordpress.com/2019/04/19/olotl-corazon-de-millo-para-roo/>
- Martínez, Odette, Ismael Cobo e Laetitia Puertas (2012): *La isla de Chelo*. Coproducción IB Cinema e Centro de imaxes da Xunta de Galicia. Dispoñíbel en: [www.google.com/search?q=la+isla+de+chelo+odette&rlz=1C1GCEB_enES965ES965&oq=la+isla+de+chelo+odette&aqs=chrome..69i57j0i546l2j69i64.4177j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:09d99eb7,vid:ctpd\]-4MUeYo](http://www.google.com/search?q=la+isla+de+chelo+odette&rlz=1C1GCEB_enES965ES965&oq=la+isla+de+chelo+odette&aqs=chrome..69i57j0i546l2j69i64.4177j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:09d99eb7,vid:ctpd]-4MUeYo)
- Metztli, Augusto: «behance.net/augustometztli». Dispoñíbel en <http://todolodemasquenoves.blogspot.com/>

Tracks



Track: 01

Autoría descoñecida (ca. 1923): *Himno de Riego*. London: *Columbia Graphophone Company*. Intérpretes: «Grupo gaitas gallegas». Matriz: 57236. N.º de publicación: T772. Fondos sonoros do Servizo de Patrimonio Documental e Bibliográfico da Deputación de Pontevedra.

Segundo o musicólogo Pablo Círio estaríamos ante una gravación do grupo de gaitas de Manuel Dopazo (1882-1952) realizada no estudo de José Tagini en Bos Aires. Círio, P. (2014): *Producción musical de Manuel Dopazo Gontade (1882-1952)*. Anuario da Gaita, 29: 17-30. Ourense: Escola Provincial de Gaitas.

Track: 02

Prieto, O. harm. (1928): *Canto du Ourense* [Disco de lousa]. Madrid: Disco «Gramófono». Número de catálogo: 264624. Matriz: BJ 1641. Intérprete: Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra. Arquivo Museo de Pontevedra.

Artigo de referencia: «Alexandre Bóveda e a Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra. História dum silêncio». José Luís do Pico Orjais e Ramon Pinheiro Almuíña.

Segundo informou no seu día Amalia Álvarez, esta gravación recolle a voz de Alexandre Bóveda como solista.

Track: 03

Freire, G. (1931): *Himno a Galicia Republicana* [Disco de lousa]. Madrid: Disco «Gramófono». Matriz: AE 3621. Arquivo Xulio Pardo de Neyra.

Artigo de referencia: «Freire Penelas ou o elo silenciado da tradición: e o pavor, fillo da preguiza e da represión». Xulio Pardo de Neyra.

Esta dixitalización fíxose, na altura, tomando o son directo do gramófono cunha gravadora de man. Ante a imposibilidade de acceder a un exemplar para realizar unha nova dixitalización, e dado o seu gran valor documental, optamos por incluíla tal e como nos chegou.

Track: 04

Cambeses, H. (1937): *Mondoñedo*. Gravado no Auditorio Municipal de Rianxo. Intérprete e adaptador da partitura para piano: Alejo Amoedo. Toma de son: Orjais.

Artigo de referencia: «Higinio Cambeses Carrera. Ler nas entrelinhas». José Luís do Pico Orjais.

Adaptación para piano de *Mondoñedo* de Higinio Cambeses, realizada e interpretada por Alejo Amoedo, tomando como base o guión para banda depositado no arquivo da agrupación Cantigas e Agarimos.

Track: 05

Gremet, E. (ca. 1940): *Promesas de mujer*. N.º de publicación: 6102. Matriz: 110-B s.l.: Kismet. Intérprete: Melody Stars. Arquivo Orjais. Dixitalización: Orjais.

Artigo de referencia: «O exilio da violinista». Carme Vidal.

Ana María Alvajar formou parte da orquestra Melody Stars, unha *all girl band* dirixida por Enrique de la Hoz. É máis que probable que o seu violín sexa o que soa nesta gravación.

Track: 06

Villanueva, M. e J. Barreiro (1944): *Nosa gaitiña. Alalá estilizado*. Matriz: P 1-133 A/B. Argentina: Odeon. Intérprete: Maruxa Villanueva con acompañamento de orquestra. Arquivo Consello da Cultura Galega.

Artigo de referencia: «A canción galega en boca de mulleres galegas: dende os seus inicios no franquismo, ata a transición democrática». Rosalía Castro Pérez.

Maruxa Villanueva é coñecida pola súa faceta de actriz e por ter sido durante décadas a imaxe da Casa Museo de Rosalía de Castro. Menos popular é o seu traballo como cantante lírica, a pesar de contar cun currículo espectacular no que destacaríamos a súa relación cos mestres José Fernández Vide e Nemesio García Carril. Nos anos 40, en Arxentina, grava varios discos de lousa, e trinta anos máis tarde, cando xa residía en Galicia, dous EP, acompañada pola Orquesta de Radio Nacional de España nun, e noutro polo pianista M. López Ramón.

Track: 07

Tradicional. *Cazador que andas cazando* (1958): Cidade de México: Grabaciones Cinelandia. Intérprete: Jacinta Landa Vaz. Arquivo Familia Palerm Viqueira.

Artigo de referencia: «Jacinta Landa Vaz: a jardineira leal». José Luís do Pico Orjais.

Para máis información sobre esta peza Pico Orjais, J. do *et al.* (2017): *O legado sonoro de Jacinta Landa Vaz*. aCentral Folque.

Track: 08

Viqueira, X. V. (2015): *Cantar de berce*. Rianxo: gravación doméstica. Intérpretes: María Manuela e Xurxo Varela. Arquivo Orjais.

Artigo de referencia: «Jacinta Landa Vaz: a jardineira leal». José Luís do Pico Orjais.

En 1979, María Manuela gravou este poema de Xoán Vicente Viqueira no disco *Cantigas pra nenos e neneiros*, Zafiro, cunha melodía composta por Miguel Varela. Daquela, descoñecía-se que Viqueira, alén da letra, fixera unha música felizmente rescatada do legado sonoro de Jacinta Landa, nai do neno a quen lle foi dedicada esta composición. En 2015, María Manuela gravou novamente o *Canto de berce*, desta volta na versión orixinal de Viqueira, con arranxos para guitarra e viola de gamba de Xurxo Varela.

Track: 09

Tradicional (2023): *Venceremos nós*. Vilaxoán: A Casiña Casa Estudio. Voz, guitarra e arranxos: Orjais. 2.^a voz: Manolo Dopico. Deputación Provincial de Pontevedra.

Esta canción foi popularizada en inglés por Pete Seeger e Joan Baez baixo o título orixinal de *We shall overcome*. No ano 1967, Edigsa-Galaxia publica a versión traducida por Xosé Luís Franco Grande e interpretada por Luís Olivares. Dous anos máis tarde, Xoán Rubia grava un sinxelo (Edigsa-Xistral) con outras pezas emblemáticas do repertorio de Joan Baez e relacionadas coa loita polos dereitos civís: *Non nos van mover* e *Kumbaya*.

Track: 10

Tradicional (2023): *Dende que Franco e Falanxe*. Vilaxoán: A Casiña Casa Estudio. Voz, guitarra, adufe e arranxos: Orjais. 2.^a voz: Manolo Dopico. Deputación Provincial de Pontevedra.

Canción recollida no disco *Canti della resistenza spagnola* (1968). Italia: Albatros. Neste disco, o musicólogo M. L. Straniero e a cantora de intervención Margot, recollen no Estado español, e mesmo en ocasións as interpretan, cancións da resistencia á ditadura do xeneral Franco. Unha desas pezas, a que agora versionamos, procede de Vigo, probablemente recollida ao poeta Celso Emilio Ferreiro.



<https://arquivos.depo.gal/a-musica-represaliada>

