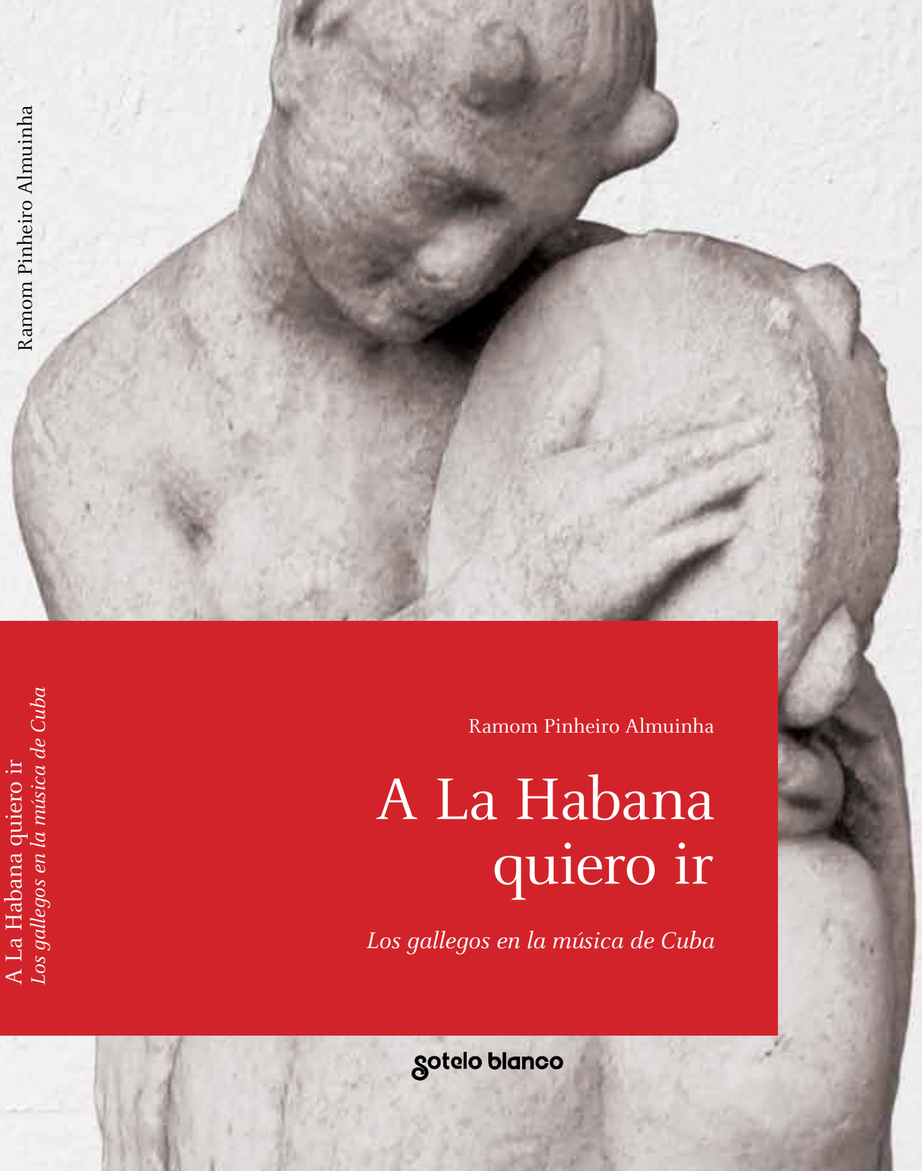
Ramom Pinheiro Almuinha

A La Habana quiero ir
Los gallegos en la música de Cuba



Ramom Pinheiro Almuinha

A La Habana quiero ir

Los gallegos en la música de Cuba

sotelo blanco

aCentral folque
centro galego de música popular

sotelo blanco

Ramom Pinheiro Almuinha, Chito, nació (puede que por casualidad, puede que no) en Vigo en el año de 1975. Los datos cuentan lo que no dicen y los títulos son máquina motriz de la experiencia que arrastran. Más allá de su licenciatura en Historia (USC) o de su posgraduación en Barcelona en Gestión de Empresas de la Industria de la Música (UPF), Chito, de un punto a otro de la geografía gallega (y no sólo), trabaja y vive la "maldición" del armadanzas, pariendo proyectos y lanzando nuevas propuestas, contactando espacios, gentes y tiempos.

Participa en aCentral folque, centro galego de música popular (proyecto heredero del Conservatorio de Musica Tradicional e Folque de Lalín) desde su concepción y allí ejerce como director artístico y profesor de Historia de la Música Gallega.

Hubo quien lo conoció en los escenarios. Fue gaiteiro en Chouteira y percusionista en Ecléctica Ensemble, pero también produjo algún que otro sonido ajeno. Recuperó grabaciones históricas en la colección A Tiracolo (Ouvirmos) distinguida con el Premio de la crítica de Galicia. En la USC dirigió un posgrado de Especialización en Música Tradicional Gallega. En torno a este mismo tema, como contador compulsivo que es, participó en conferencias y seminarios en foros diversos, publicó artículos y coordinó monográficos en revistas especializadas.

Puede que por casualidad, puede que no, aparece ahora implicado en un proyecto que conecta los mutuos legados musicales gallegos y cubanos para los que la emigración hizo de trasbordador. Recuperador de patrimonio, de memoria y de presente, de Galicia a Cuba y de Cuba a Galicia, cabe preguntarse tal vez si las casualidades existen o si, simplemente, se arman, entre danza y danza.

A La Habana quiero ir

Los gallegos en la música de Cuba

A La Habana quiero ir

Los gallegos en la música de Cuba

Ramom Pinheiro Almuinha

sotelo blanco

Agradecimientos

Anne Briand, Jaime López Fernández-Caramelo, Oscar Ibáñez, Ugia Pedreira,
José Luis do Pico Orjais, Pilar Alén, Arantxa Fernández,
Pepe Piñeiro (Museo Nacional de la Música. La Habana), Xosé Neira Vilas, Anisia Miranda,
Irene del Río, René (Sociedad Monterroso. La Habana), Sociedad Artística Gallega,
Yolanda Vidal (Instituto de Lingüística y Literatura. La Habana), Nancy Pérez,
Pablo Milanés, Ana María Mafud (Instituto Superior de Arte. La Habana),
Marianela Ferriol (Instituto Cubano del Libro. La Habana), Liber, Lolita Torres,
Helio Orovio, María Teresa Linares, Nuria Gregori (Instituto de Lingüística y Literatura. La Habana),
Miriam Escudero, Zoila Lapique, Miriam González, Cristina Amarelo,
Pancho Lapeña, Liset Castellanos, Rodolfo Posada, Olga Nogueira, Alejandro Gispert, Xabier Díaz,
Marcelo González, Javier Jurado, María de Lourdes Mariño, Cristina Labandeira.

Foto portada: *Panderetera del parque de G. La Habana.* Foto R. Pinheiro

© Ramom Pinheiro Almuinha, 2008
© Sotelo Blanco Edicións, S.L., 2008
San Marcos 77. 15820 Santiago de Compostela
Tel. 981 582 571
Fax 981 587 290

ISBN: 978-84-7824-569-7
Depósito Legal: AS-7516-2008

Maquetación: Ovo Publicidade
Supervisión lingüística: Martázul Busto
Colaboración en la investigación documental: Oliday García

Impresión: Gráficas Rigel

La investigación y la edición de este libro contó con el patrocinio de la Consellería de Cultura e Deporte a través de la Dirección Xeral de Creación e Difusión Cultural.

Índice

Presentación 11

Prólogo 13

Los gallegos en Cuba 23

Colonizadores 24

Cancionero y romancero peninsular 26

El obispo Diego Evelino de Compostela y los primeros centros de instrucción musical 28

Corpus Cristi. Ministriles y teatralizaciones 29

Salvador José Zapata y la Real Sociedad Económica Amigos del País 31

La emigración 32

Los inmigrantes 34

De las congregaciones a las sociedades 36

Las sociedades 38

El Centro Gallego y la Sociedad de Beneficencia 38

El Plantel Concepción Arenal 42

Las veladas artísticas 44

Sociedades culturales: Agrupación Artística Gallega de La Habana y Sociedad Rosalía de Castro 45

Las sociedades de instrucción 48

Asociaciones políticas 50

Otras sociedades 52

Final del proceso migratorio a Cuba 53

Contribuciones de la inmigración gallega en Cuba a la cultura gallega contemporánea 56

Musicalia 61

Instrumentos gallegos en la tradición musical cubana 62

La chifla: los pregones de los amoladores 62

La gaita gallega 65

Las bandas de música 80

Las agrupaciones de cuerda 92

La música coral 100

La tradición litúrgica 100

La ausencia de los gallegos en el Villancico Cubano 101

Coros teatrales 102

Orfeonismo 103

Movimiento coral contemporáneo 112

María Muñoz de Quevedo 112

Saudade 118

Coros gallegos 121

El salón burgués 130

Música de salón y educación musical 130

El piano y la música de cámara 132

Voces líricas 134

Violinistas 135

Docencia 137

La canción gallega de concierto 140

Chané y Curros 142

Interpretación en Cuba 146

Teatro lírico, ópera y zarzuela 150

Zarzuelas y sainetes gallegos 155
Teatro musical cubano 158
Trovadores en los teatros habaneros 166
Música popular cubana 168
La contradanza 168
La habanera 170
El danzón 175
Muiñeira, pasodoble y tango 181
El bolero 185
Gallegos en el bolero 187
El bolero en Galicia 193
Rumba y conga 196

Bibliografía 203

Referencias de las ilustraciones 209

Presentación

Acercarnos, conocer y divulgar la cultura gallega que se creó más allá de nuestras fronteras es uno de los objetivos de la Consellería de Cultura e Deporte de la Xunta de Galicia –a través de la Dirección Xeral de Creación e Difusión Cultural–, institución que promovió la investigación de Ramom Pinheiro que está en el origen de este libro *A La Habana quiero ir. Los gallegos en la música de Cuba.*

Este estudio se enmarca dentro de los proyectos que nacieron en torno a la presencia gallega en la Feria del Libro de La Habana del 2008 en la que Galicia tuvo el honor de ser país invitado. Alrededor de ese evento se originaron encuentros artísticos, convenios institucionales, convivencias creativas y se generó unha comunicación entre dos culturas con una amplia relación histórica que ya está dando frutos y continuará ofreciendo nuevos logros en los próximos años. Este volumen que ahora se publica supone una profunda y rigurosa investigación sobre un legado desconocido en su amplitud tanto por gallegos como por cubanos, una riqueza musical que nos sorprende y que nos invita a ahondar en el conocimiento de la cultura que crearon los gallegos en la emigración y el exilio.

A La Habana quiero ir. Los gallegos en la música de Cuba nace para presentar al pueblo cubano, y por extensión a toda Latinoamérica, el potencial creativo que el pueblo gallego desarrolló en su territorio y que, en cierta medida, forma ya también parte de su patrimonio. Este libro será publicado también en gallego porque la distribución de este legado en el país de origen de sus protagonistas supone también un acto de justicia con los que se vieron en la obligación de abandonar su tierra.

Para la Dirección Xeral de Creación e Difusión Cultural de la Consellería de Cultura e Deporte patrocinar la investigación y la publicación de este libro supone, por lo tanto, recuperar una parte importante de nuestra cultura y contribuye a paliar, en cierta medida, una deuda impagable con los gallegos y gallegas que hicieron cultura alén mar pero con Galicia en su horizonte.

Consellería de Cultura e Deporte
Dirección Xeral de Creación e Difusión Cultural

Prólogo

La masiva inmigración de gallegos en Cuba, a partir del siglo XIX, sus aportes a la música y a las costumbres cubanas y el recuerdo en las familias de los abuelos fundadores se mantiene presente. De las migraciones ocurridas hasta 1930 la primera generación ya es anciana, y los cambios que han ocurrido desde mediados del siglo XX hasta hoy han sido en ocasiones definidores de otros caminos que han ocultado la huella de aquellas tradiciones gallegas que nos acompañaron, que mantuvieron la relación con la Madre Patria y que hoy, para las actuales generaciones es sólo un borroso recuerdo contado por sus mayores. Por eso, para el investigador, este trabajo ha sido arduo y difícil, pero consideramos que se ha logrado un panorama bastante extenso y completo que será el inicio de nuevos intentos y realizaciones. Este libro contiene datos encontrados en archivos, bibliotecas, entrevistas personales, búsqueda de discos, fotos, instrumentos, historias y biografías de gallegos ilustres que nos aportaron docencias, interpretaciones de música gallega y todo un universo de conocimientos que estaban guardados en la memoria o en archivos polvorientos, y salen al aire hoy para que todos los conozcamos.

Este libro nos muestra el camino de los emigrantes gallegos que se enraizaron en Cuba sin romper aquel el hilo conductor que los ataba a su terruño. El excelente trabajo de investigación realizado por su autor, Ramom Pinheiro Almuinha, nos muestra todo lo que se atesora aún en la memoria viva, en las tradiciones. También nos recuerda las acciones de músicos, actores, intérpretes, maestros e instituciones que celosamente realizaron el milagro de mantener la cultura musical gallega.

En sus primeros pasos el autor recorre la historia de la colonización y analiza los cancioneros y romanceros que se trasladaron con los primeros emigrantes y cómo se produce la transculturación de elementos hispánicos, esta vez gallegos, a la música y la imaginería cubana en franco abrazo con las generaciones criollas. Analiza también los hechos políticos e ideológicos que reflejan el proceso cultural integrado. Nos muestra las consecuencias de cambios ocurridos

en España y su reflejo en Galicia y en Cuba, los motivos que movían hacia la emigración y sus resultados y desarrollo en el pueblo cubano.

Resulta muy importante que el autor señala la obra realizada por dos gallegos ilustres: El obispo Diego Evelino de Compostela y Salvador José Zapata, fundadores de los primeros centros de superación general y de instrucción musical que encontraron seguidores en todos los años posteriores. Fue un interés fundamental de los gallegos desarrollar la superación cultural en Cuba y reflejar sus proyectos en la propia Galicia. Este programa se fue incrementando y llegó hasta nuestros días a pesar de situaciones políticas en ambos territorios que causaron cambios fundamentales.

El autor es un joven gallego y ha puesto su interés y conocimientos en investigar las relaciones entre la música y cultura de Galicia y Cuba, lo que le ha obligado a revisar una gran cantidad de documentos en bibliotecas y archivos, relacionarse con músicos e investigadores, entrevistar personas que vivieron o conocieron la labor de los músicos gallegos que nos visitaron, o permanecieron en la Isla al crear una familia, un conjunto musical, una escuela, o participar en las actividades musicales, que fueron muy numerosas. Al gallego que se quedaba, prendado por nuestro pueblo o por sentirse parte del mismo se le decía "aplatanado", adjetivo cariñoso que nos aludía a la pertenencia que él sentía. Como hija de un gallego aplatanado que nunca regresó a su Coruña, amo aquella tierra y la añoro como lo haría él en muchos momentos. Conozco, por sus narraciones, todos los lugares y poblaciones que él conoció como si hubiera compartido su juventud en la Calle de la Torre.

Por esto comprendemos por qué Ramom Pinheiro Almuinha ha trabajado tanto, ha buscado referencias de gallegos que aparecen en la prensa como los que han estado en Cuba y ha hurgado en revistas, periódicos, discos, programas de conciertos y teatros, películas, personas relacionadas con todas las actividades que se desarrollaron en Cuba y toda la Isla para ofrecernos este acercamiento a las relaciones gallego-cubanas en la música de ambas nacionalidades.

Las primeras investigaciones el autor las sitúa en las fiestas de Corpus y en las relacionadas con las teatralizaciones. Tradiciones que desaparecieron prohibidas por las autoridades, pero curiosamente pasaron a Cabildos afrocubanos y aún se podía ver hace pocos años, en la ciudad de Trinidad, una comparsa de la culebra o *tarasca* que se celebraba el día de San Antonio en el Cabildo de Congos Reales. Luego se refiere a la creación de congregaciones y sociedades y

la participación que había en ellas de agrupaciones corales e instrumentales y las funciones teatrales que desempeñaban. También se refiere a los maestros gallegos importantes que pasaron en Cuba largas estadías o se quedaron para siempre. Es asombroso el fervor y entrega de aquellos maestros y la resonancia popular que alcanzaron, tanto en cantos y danzas populares tradicionales como en la creación de música de concierto. Entre las instituciones menciona las que pertenecían al conglomerado gallego en general: El Centro Gallego y la Sociedad de Beneficencia, ambas con actividades múltiples de otras instituciones comarcales como La Sociedad Hijas de Galicia, la Sociedad Artística Gallega, y la Sociedad Rosalía de Castro y el Plantel Concepción Arenal. Todas eran sociedades en las que se unían la enseñanza, la práctica de actividades culturales y la ayuda y protección a los emigrantes gallegos. En ellas participaron muchos criollos de familias gallego-cubanas. Los planes de desarrollo cultural se reflejaban en instituciones que estas sociedades creaban en Galicia como contribución espontánea de la inmigración, lo que constituía un puente conductor del amor a sus orígenes.

En la segunda parte, Musicalia, se centra la labor más destacada de este investigador. Comienza sus pesquisas con los instrumentos musicales gallegos y menciona en primer lugar un instrumento de trabajo que fue utilizado casi en su totalidad por trabajadores gallegos, *el afilador de tijeras*, conocido en todas las comunidades cubanas por el sonido penetrante y agudo de sus giros melódicos: la *siringa* o *chifla* y la indispensable boina.

Más adelante se detiene en la gaita gallega y los grupos y gaiteros que mantuvieron conjuntos hasta nuestros días. Ahora son cubanos los que ejecutan, en las sociedades gallegas que se mantienen, la gaita, instrumento que identifica, por excelencia, la música gallega. Menciona la presencia de instrumentos diversos, los conjuntos instrumentales en que la gaita era protagónica y los gaiteros más famosos en distintos lugares de la Isla y La Habana, la escuela que dejaron y las "memorias del último gaitero" persona muy querida y recordada por toda la comunidad gallega y por sus discípulos.

Otra vertiente de su investigación se refiere a los maestros intérpretes, y compositores que vinieron por temporadas o se asentaron para siempre en Cuba. Las bandas militares que se encontraban en todas las provincias tenían una mayoría de músicos gallegos. Estas bandas, luego de sus servicios militares, ofrecían conciertos en los teatros y en los parques, las llamadas *retretas,* con un repertorio de danzas de moda, de fantasías creadas sobre motivos de óperas y

zarzuelas. Muchos de sus integrantes eran profesores del instrumento y creaban una tradición musical en sus propias familias.

En las Sociedades también se crearon grupos de instrumentos de cuerda: estudiantinas o rondallas, y grupos corales, fundamentalmente orfeones integrados por trabajadores de un sector o de una comarca determinada y los de la tradición litúrgica. El autor hace una importante referencia a maestros como José Castro Chané, autor de la bella canción *Os teus ollos* quizás el más importante en este bregar. También menciona el repertorio popular y clásico de muchos autores e intérpretes que participaron en largos años de docencia como profesores y organizadores de actividades, y la presencia de los autores Juan Montes, y Pascual Veiga, –autores de Alboradas–, cuyas obras estaban presentes en todas las actividades musicales

El movimiento orfeonístico también está ampliamente reseñado por el autor por la importancia que alcanzaba la cantidad de hombres emigrantes que se asociaban a las instituciones regionales y creaban un coro para interpretar la música de su origen. Algunas sociedades tenían coros y grupos instrumentales en las que se menciona la labor de Castro Chané como profesor de piano, instrumentos de cuerda y canto, y como director de algunos de estos conjuntos instrumentales o corales. El maestro Castro Chané, que había llegado a La Habana en 1893, se ocupó además en organizar veladas artísticas y conciertos de música no sólo gallega, sino de autores famosos de la música europea.

En 1920 habiendo decaído el movimiento orfeonístico, llegó a La Habana María Muñoz de Quevedo, quien organizaría no sólo instituciones musicales y pedagógicas sino el coro profesional que se llamó la Coral de La Habana y una serie de cantorías infantiles y docentes, movimiento masivo. En el repertorio de conciertos la profesora Muñoz de Quevedo incluyó muchas obras de autores gallegos y formó cantores de la Coral como profesores de otros coros que dieron continuidad la obra comenzada por ella. Contemporáneo con la Coral de la Habana al final de los años 30 se organizó la Coral Saudade, coro que también tuvo una vida activa entre las asociaciones gallegas.

Además de los coros el autor señala la presencia gallega en el teatro lírico, la ópera y la zarzuela y su inclusión en el sainete que origina el teatro bufo. Allí aparece siempre el personaje que representa al gallego en comunión con el negrito y la mulata y la presencia eventual del chino. Estas obras, generalmente de carácter jocoso, también reflejaron las luchas políticas tanto de la colonia como

en la república. En estas actividades aparecían los dúos y tríos de trovadores populares y pequeños conjuntos que ejecutaban la *guaracha* o *rumba final* en la que casi siempre intervenía el gallego. Estas obras y personajes existieron hasta los años 60 del siglo XX.

En otro capítulo el autor reseña la música popular cubana y sus relaciones con la española, analizando históricamente la presencia de la contradanza, de la habanera y del danzón como primeros géneros nacionales. No comparto el criterio de que la habanera se deriva de la contradanza porque considero que son dos géneros diferentes, uno bailable y el otro cantado, aunque con su ritmo lento a veces se bailó. La contradanza, que nos llegó a través de Haití y de la Corte española de los Borbones, traía una estructura melódica y rítmica que fue modificada en el proceso de acriollamiento que se produjo en Cuba, donde adoptó ritmos de origen afrocubano como el ritmo de "tangos de negros" y sus melodías incorporaron canciones populares –guarachas, y posiblemente habaneras–, así como también partes de canciones o de arias de óperas y zarzuelas. La habanera se conoce en Cuba en toda la Isla, inclusive en zonas campesinas, como canción popular desde mucho antes de la presencia de Iradier, y fue llevada a España por los emigrantes a su regreso. Los dos géneros siguieron cursos de evolución diferentes. La habanera siguió el curso de las flotas españolas por todo el Atlántico y la reconocieron como de origen cubano musicólogos como Carlos Vega, de Argentina, quien asegura que el tango argentino proviene de la habanera en su decurso. La contradanza, una vez que adopta ritmos cubanos blancos y negros, varía sus estructuras de cuatro partes a ocho o diez, y cambia su estructura coreográfica en cuadrillas por la de pareja enlazada que hizo furor al llegar el vals, la mazurca y la polca a mediados del siglo XIX. De esa danza aumentada a ocho o diez partes surgió como nombre el *danzón*, aumentativo de danza, y así se siguió llamando hasta hoy, luego de cambios sustanciales. La habanera varió su ritmo básico al cinquillo y se derivó o apareció entonces en el bolero, y la forma clásica se siguió usando para habaneras líricas de concierto. Estas consideraciones pueden compararse con la bibliografía histórica y también con el análisis de obras que existen en ediciones antiguas en el Museo de la Música, donde se conservan cerca de cuatrocientas contradanzas cubanas.

Más adelante, el autor destaca las festividades de las asociaciones gallegas en las que se organizaron fiestas bailables, en las que alternaban orquestas de danzón, de las llamadas típicas o de metales, interpretando muñeiras, pasodobles y tangos. Cuando en 1920 aparecieron los sextetos de son se fueron incorporando a los centros regionales a la vez que la alta sociedad habanera los recibió

en sus bailables. La verdadera asimilación entre la música gallega y la cubana se produce avanzado el siglo XX cuando en las sociedades y en los jardines de la Cervecería Tropical, La Polar, en los Jardines de La Cotorra en Guanabacoa y en otros barrios de la Habana se reunían gallegos con sus familias ya cubanas y asistían también músicos gallegos con su música tradicional y músicos cubanos. Los gallegos se aficionaron mucho al danzón y géneros como el bolero, la rumba y la conga regresaron a Galicia, donde posiblemente se produjeron cambios producidos por la transculturación.

La presencia de estos géneros había estado precedida por el *punto* de La Habana, que emigró a España a fines del siglo XVIII y la *habanera* en los inicios del siglo XIX. A la llegada de esta canción, que fue portada por marineros y emigrantes que regresaban a su patria, se instauró en las tabernas de los puertos, una canción que llevaba su nombre primigenio de *tango americano,* y fueron los españoles los que le aplicaron el gentilicio de habanera, como canción de La Habana. Los europeos la conocieron como tal y la usaron cuando ya los españoles la habían apropiado con este gentilicio. Se consideró canción de taberna para hombres solos hasta que recientemente se canta en los festivales por mujeres. Ramom Pinheiro nos muestra la fase de desarrollo que tuvo esta canción habanera en España y Europa, sobre todo por Sarasate, Panella, Moreno Torroba, Albéniz, Falla y otros muchos autores y directores de grupos y coros de habaneras de Torrevieja, Calella de Parafruguell, en Girona, Asturias, País Vasco y Galicia. Además de las costas, la habanera arraigó en Valladolid, Campos de Mayorga, donde se cantan habaneras de tierra adentro. Actualmente se cantan habaneras en toda España cuando en Cuba, según señala el autor, se hacen esfuerzos renovados por integrarla de nuevo al cancionero común.

La contradanza, que fue "baile que se tocaba hasta la locura" en más de cincuenta casas de baile además de los círculos aristocráticos, desapareció al evolucionar hacia la danza de pareja enlazada, el danzón y sus estilos y el chachachá en el siglo XX hasta los años 70. Ramom Pinheiro asume el criterio de que las habaneras son el género más popularizado entre los inmigrantes hispánicos que entre los propios cubanos. Cosa muy cierta, esto ocurre por la tendencia constante de renovar la música cubana con elementos foráneos. Las orquestas cubanas de metales o típicas, como la de Felipe Valdés y los Valenzuela, son las que más interpretaron habaneras, junto a grupos de rondallas y quintetos de viento gallegos, como el grupo Monterrey. Muchas habaneras tenían textos y los bailadores solían cantar mientras bailaban. El danzón sustituyó a la danza y a la habanera en el gusto general y las asociaciones gallegas en particular. Se

debe a Miguel Failde, matancero hijo de gallego, la concreción de este género que el músico interpretó por cerca de cuarenta años con muy alto prestigio. Con él se aliaron las orquestas de los hermanos Valenzuela, la de Enrique Peña y la de Felipe Valdés. Todas estas orquestas interpretaban además pasodobles y valses; señala el autor además los repertorios que estas orquestas grabaron en discos fonográficos que hicieron alusión a temas gallegos. Nos lamentamos, el autor y esta prologuista, de la pérdida de discos y partituras, muchas de ellas de autores gallegos, que se editaron en Cuba y se ejecutaban, además de los bailes, en casas particulares de familias gallegas donde había piano y se cantaban por miembros de la familia.

Ya entrado el siglo XX se producen cambios acelerados que transforman el danzón en varios proyectos. Inclusive, un tema de una muñeira titulada *A orillas del Miño* fue utilizada en un danzón por Pablo Valenzuela.

Los acontecimientos políticos originados en la Guerra Civil española motivaron una gran emigración de músicos gallegos hacia Cuba, que incentivaron un nuevo auge en la música gallega en toda Cuba. Música gallega compuesta e interpretada por los mismos músicos gallegos más importantes que nos visitaron. Corresponde también a este momento el de creación e interpretación de música cubana creado por hijos de gallegos como el cantante Tito Gómez, el autor Ernesto Duarte y las interpretaciones de la Orquesta de los Hermanos Castro, también hijos de padre y madre gallegos.

Tras la decadencia del danzón ante el auge del son en los años 20 se inicia una evolución del son, género campesino oriental, y del bolero-canción, que se suma al son asumiendo su ritmo básico y desapareciendo el cinquillo que era su ritmo original, y surge el bolero-son al hacerse bailable. Estos nuevos géneros fueron asimilados también por la colonia gallega. El bolero en su estilo nuevo, lento y cadencioso, se impuso a la habanera y al propio son y viajó a España y a la América latina. En esta larga década del 20 se incorporan las orquestas *jazzband* a los conjuntos ya existentes para amenizar los grandes bailables que se organizaban en los Centros Gallego y de Dependientes, en los que tocaban alternadamente los géneros de cada grupo, incluyendo los españoles y gallegos que ejecutaban su música regional.

Por varias décadas, hasta el triunfo de la revolución socialista existieron estos bailables y grupos, cuyos géneros iban variando según los cambios que realizaran los músicos. El autor señala los cambios radicales que se produjeron en

estos momentos, la clausura de áreas de bailables, el éxodo de músicos solos o con sus conjuntos y los cambios que produjeron con la presencia de nuevos géneros foráneos y también en los géneros cubanos que sustituyeron a los que se consideraban obsoletos o influidos por tendencias extranjerizantes. Hoy se han organizado nuevos conjuntos de baile, se han reabierto espacios, las sociedades gallegas han reiniciado sus actividades culturales de danzas regionales que algunas son exitosas y reúnen jóvenes que ya no son directamente hijos ni nietos de gallegos pero se identifican con su cultura manteniendo su *galleguidad* a pesar de que en ocasiones, o generalmente, se le dice gallego a cualquier español de otro lugar de España.

Por último el autor se refiere a los músicos cubanos hijos de gallegos que en los últimos años hicieron toda su obra alcanzando la fama, como antes habíamos dicho Tito Gómez, Duarte y muchos más y regresa a Galicia con los géneros cubanos que allí se recibieron y cultivaron como el bolero, la rumba y la conga.

Termina con una pormenorizada visión de estos géneros en Galicia y la aceptación de los bailadores que las disfrutaban.

Este pequeño prólogo no llega a mostrar todo lo que su autor llegó a acopiar y pergeñar en su interés por mostrar lo que vivieron los gallegos y sus descendientes en Cuba, lo que aportaron al pueblo cubano y lo que ganó la cultura cubana con este intercambio. El camino para profundizar estas investigaciones y descubrir todo lo que el tiempo ha ocultado, que por cierto, no está perdido, está abierto para nuevos encuentros, para nuevos hallazgos, para nuevos momentos de alegría en un abrazo fraterno de madre e hija. Galicia y Cuba están en el corazón de todos los cubanos, por eso le llamamos gallegos a todos los españoles.

María Teresa Linares Savio
Musicóloga.
La Habana, noviembre de 2007.

Los gallegos en Cuba

Aunque la música cubana se conforma fundamentalmente a partir de influencias europeas y africanas, las específicamente atribuibles a los gallegos son reducidas antes del s. XIX, debido a la escasa presencia de éstos entre los contingentes de colonizadores. En la segunda mitad de ese siglo y primera del siguiente la inmigración gallega adquirirá considerables proporciones, llegando a ser la que cuente con mayor presencia en Cuba. Como fruto de tal aporte se potenciará la economía y se mezclarán los genes con tributos culturales distinguibles en la lengua, la música, la gastronomía, la arquitectura y el urbanismo. Será en este periodo cuando se definan los principales rasgos de una historia común entre gallegos y cubanos, en la que la música destacará como el factor de fusión y transculturización más determinante.

Colonizadores

El proceso de conquista y colonización de los españoles resultó devastador para las poblaciones indígenas que fueron prácticamente aniquiladas. Víctimas de enfermedades, matanzas y de un régimen de trabajo violento, algunas colectividades autóctonas, sumidas en la desesperanza, llegaron a protagonizar suicidios colectivos. Para suplir la fuerza de trabajo desaparecida, la corona española favoreció tanto la importación de esclavos procedentes de áreas occidentales del África subsahariana como la afluencia de colonos españoles.

La mayor parte de los colonos llegados a Cuba provenían de las islas Canarias. Los isleños son los únicos que, por lo general con sus familias al completo, se asientan ya desde mediados del s. XVI en tierras agrícolas del interior; este hecho supone una notable diferencia con respecto a los colonos llegados de la Península. Los ibéricos eran originarios de regiones empobrecidas y rudas, particularmente de Extremadura, Castilla y en especial de Andalucía, familiarizados con una vida austera y difícil. Mayoritariamente varones jóvenes, los colonos se unieron a mujeres aborígenes y africanas, lo que favoreció una rápida y compleja mezcla étnica.

Durante el s. XVII se mantiene la tendencia migratoria anterior, si bien el flujo de canarios, andaluces y extremeños disminuye frente a un ligero aumento de individuos llegados del este y el norte de la Península. Los gallegos y asturianos

comienzan entonces a adquirir significación, de la misma forma que se empiezan a definir los aportes de vascos y catalanes. Durante todo este periodo otras nacionalidades tuvieron la entrada prohibida a la isla, principio restrictivo para ingleses y franceses, principales enemigos de la corona española.

Los inmigrantes acudían a las fundaciones urbanas creadas en el s. XVI y, en menor medida, a zonas rurales sin colonizar o recientemente colonizadas. El primer proceso de asentamiento se efectuó en dirección oriente-occidente, siguiendo las rutas abiertas por los conquistadores. Hasta la reorganización de las comunicaciones por el canal de Florida, que determinaría el auge de la ciudad de La Habana, la región oriental fue la que ofreció mejores condiciones geoestratégicas, en gran medida por estar próxima a La Española, cuya capital, Santo Domingo, funcionaba en la práctica como centro administrativo de la metrópoli en la zona. A finales del s. XVII La Habana ya contaba con una población de veinticinco mil habitantes, la mitad de toda la isla.

La presencia de gallegos en estas primeras fases del periodo colonial fue escasa, alcanzando en el s. XVI apenas un 1% del total la colonia española, si bien el considerado verdadero "descubridor" de la Isla fue el gallego Sebastián de Ocampo, quien en 1509 la recorrió antes de ser colonizada. Este porcentaje aumentará progresivamente y llegará en el s. XVIII a un 8%. La mayor parte eran campesinos, artesanos y desheredados expulsados por la miseria o perseguidos por la inquisición. Pocos fueron los pertenecientes a familias nobles que se asentaron en la Isla y normalmente lo hicieron por tiempo limitado ocupando cargos administrativos. Es posible que por esta causa no se conserven en Cuba instrumentos antiguos gallegos, a diferencia de Santo Domingo donde se pueden encontrar zanfonas en la colección del Palacio del Virrey.

La llegada y el asentamiento de los colonizadores españoles influyó musicalmente a través de las aportaciones del cancionero y romancero, así como de la música litúrgica y militar.

Cancionero y romancero peninsular

Los inmigrantes fueron portadores de la cultura popular de sus respectivos territorios. Así artes populares como la música, la danza, la artesanía y la literatura de transmisión oral llegaron a constituir manifestaciones de gran arraigo en la nueva población cubana. La creación colectiva y la reelaboración comunal, definitoria del proceso compositivo de la música popular, hicieron que las primeras poblaciones de colonos tendiesen a modificar este patrimonio desde el mismo momento de su recepción.

En el ámbito de la música popular el uso de instrumentos de cuerda pulsada o rasgada, el carácter improvisado de los cantos a través de la décima o de la cuarteta y los diferentes bailes zapateados se desarrollaron principalmente en las áreas rurales, con predominio de una clara influencia canaria y andaluza. El romancero ibérico fue así mismo ampliamente cultivado junto con los juegos cantados y diversas modalidades de canciones de cuna.

A pesar de ser escasas las analogías con la música y literatura populares gallegas, se puede reseñar el conocimiento en ambas culturas, cubana y gallega, del romancero ibérico así como el uso de la cuarteta (copla de cantares de cuatro versos octosílabos) en canciones populares e improvisaciones. El romancero fue en el setecientos progresivamente marginado a poblaciones humildes e iletradas, fundamentalmente de zonas campesinas, tanto en Galicia como en Cuba, fue rescatado posteriormente por el romanticismo en el s. XIX como género literario no destinado al canto.

La presencia gallega se desarrolló paulatinamente en el imaginario de la población cubana. Así se refleja en algunos textos de la lírica popular entre los que estarían por ejemplo el *romance de Santa Catalina* y el *romance de Isabel*, conservados mayormente en versiones extremeñas y andaluzas.

En Galicia hay una niña
que Catalina se llama;
todos los días de fiesta
su padre la regañaba
porque no quería hacer
lo que su madre mandaba.

Mandó hacer una rueda
de cuchillas y navajas
y la rueda estaba hecha
y Catalina arrodillada.

Bajó un ángel del cielo
– Sube, sube Catalina
Catalina está en la gloria,
con su corona y su palma
que allá en el cielo te llaman.–
su padre lo están quemando.[1]

Este romance, que en su versión europea narra el martirio de Santa Catalina de Alejandría, pervivió en la literatura popular cubana, no ya con la intención de contar una historia, sino para ser empleado como parte de un juego infantil de ronda muy popular que se cantaba igual en toda Cuba. Era habitual que se reprodujera asociado al romance de *Marinero al agua*, aunque no hay ningún tipo de relación entre los dos más allá de una asociación léxica motivada por la inclusión en ambos del nombre de Catalina.

El romance de Isabel, que evoca Galicia en el primer verso en distintas versiones cubanas, fue objeto de interpretaciones infantiles. Se trata de un romance viejo, presente en el romancero sefardí pero sobre todo en el ibérico. Es en origen un relato de origen nórdico conocido en toda Europa.

En Galicia hay un palacio
y allí vive una muchacha
que le dicen de Oruzbel,
que la llaman Isabel.

No la quieren dar sus padres
ni por dinero que valga
ni a los condes ni al marqués,
la corona de Isabel

Un día estando jugando
le ganó un guapo mozo
lindó juego aragonés
la corona de Isabel

En la ermita de un camino
–¿Por qué lloras, hija mía,
lloraba la tierna Isabel
por qué lloras, Isabel?–

Si lloras por padre y madre,
si lloras por tus hermanos
no los volverás a ver;
prisioneros han de ser.

–No lloro por nada de eso
sólo lloro la corona,
ni por ningún interés,
la corona de Isabel.[2]

1 Versión cantada por María Iglesías y Balaguer en La Habana. 1913, in Trapero, Maximiano y Esquenazi Pérez, Martha *Romancero tradicional y general de Cuba, nº 19.2*, ed. Gobierno de Canarias y Centro de Investigación y desarrollo de la música cubana Juan Marinello. Madrid, 2002.

2 Versión sin lugar, recitada por la madre de José María Chacón y Calvo y enviada a Ramón Menéndez Pidal el 15 de junio de 1914, in Trapero, Maximiano y Esquenazi Pérez, Martha (op. cit), nº 12.4.

El obispo Diego Evelino de Compostela y los primeros centros de instrucción musical

Junto al catolicismo como credo, la colonización española introduce la Iglesia Católica, Apostólica y Romana como institución fusionada al estado monárquico. Con ella llegan el clero, propagador de la doctrina del evangelio, y la liturgia cristiana con su música.

Los conquistadores estaban imbuidos de un cierto fanatismo religioso profesado en particular a la Virgen María y a Santiago Apóstol, representado éste como caballero medieval, espada en mano. Los misioneros de las órdenes franciscana, dominica, agustiniana y jesuita, siguieron las rutas de los conquistadores erigiendo iglesias que servían a su vez de sostén del poder colonial. Hasta la obtención del obispado de Baracoa en 1518, Cuba dependerá en lo eclesiástico de la metrópoli. En 1522 el obispado se trasladará a Santiago de Cuba.

El clero monopolizará el patrimonio de la educación durante los ss. XVI y XVII. Destacará en este ámbito la labor en pro de la instrucción pública del Obispo Diego Evelino de Compostela. Nacido en Santiago de Compostela en 1635, llegó a La Habana en 1687 para hacerse cargo de la mitra de Cuba. En 1688 funda el Colegio de San Francisco de Sales, centro de carácter popular y gratuito, primero en dedicarse a la instrucción de niñas en La Habana. Ese mismo año compró en esta ciudad, en la calle Oficios, una casa que abriría sus puertas un año después como Colegio de San Ambrosio, posteriormente convertido en seminario. En sus aulas debían impartirse clases de gramática (latín), canto llano y ejercicios que contribuyesen a una buena educación cristiana, materias todas ellas imprescindibles en el servicio de la Parroquial Mayor y de otras iglesias diocesanas

En este ambiente se formó Vicente Pascual Valdés, niño expósito que interrumpió su carrera sacerdotal a los 24 años y llegó a ser en 1736 tenor de la capilla de música y uno de los más renombrados maestros de la ciudad. Dado que coinciden las materias de gramática y canto llano con las descritas por Esteban Salas, así como su relación con la Parroquial Mayor, es muy probable que el

1 Durante los 17 años en que rigió la diócesis de Cuba, el obispo Compostela, además de iniciar las contribuciones de los gallegos a la instrucción musical, fundó poblaciones como la de Santiago de Compostela de las Vegas en la provincia de La Habana, en honor a la ciudad gallega que lo viera nacer.

Colegio de San Ambrosio fuera también el primer centro de formación de este gran maestro del Clasicismo cubano.

fig 1

Corpus Cristi. Ministriles y teatralizaciones

Las celebraciones más importantes de la vida colonial eran las fiestas religiosas católicas, siendo las del Corpus y las patronales las de mayor importancia y lucimiento. Al igual que en Galicia, y en la Península en general, en las celebraciones del Corpus tenían lugar diferentes teatralizaciones con música, danzas y gigantones y cabezudos.

Entre los instrumentos presentes en las interpretaciones de los ministriles figuraban los tambores y las chirimías, que aún a día de hoy mantienen su vi-

gencia en la tradición musical gallega. Más extraordinario debió ser el empleo de panderos o adufes por parte de los ministriles cubanos, de los cuales hay constancia en una composición literaria del s. XVII.[3]

> Suenan marugas, alboques, tamboriles,
> Tipinaguas y adufes ministriles.[4]

Panderos y adufes, instrumentos predilectos para el acompañamiento del canto y el baile en la tradición popular gallega, fueron llevados por los colonizadores a América Latina donde, en un primer momento, mantuvieron su uso asociado a las funciones desarrolladas en la Península. Introducido por los portugueses en Brasil, el pandero fue aculturizado por los negros entre el instrumental de la capoeira, junto al berimbao o el atabaque, así como en el acompañamiento de músicas populares como el chorô o la samba. Este mismo fenómeno de aculturación se verificó en otros países con presencia afro-americana. Entre las culturas musicales antillanas sirven de ejemplo géneros como la plana en Puerto Rico o el mento en Jamaica. En Cuba el pandero pasó a ser uno de los instrumentos de la liturgia yoruba (con panderos específicos para Orixás).

fig 2

Hasta la primera mitad del s. XVIII, la actividad musical en Cuba se reducía a la presencia de ministriles en fiestas, como las del Corpus o las de la Cruz de mayo, y a la modesta actividad musical de la Catedral de Santiago de Cuba y la Parroquial Mayor de La Habana, en las cuales no tenemos constatación del trabajo de músicos procedentes de Galicia. En el transcurso del siglo por primera vez los nacidos en Cuba superarán a los inmigrantes, hecho que coincidirá con el inicio de la conformación de una música nacional con características y evolución marcadamente diferentes de las de la metrópoli.

---

3 Esta composición ha sido cuestionada por la crítica como texto apócrifo del s. XIX.

4 Rovira, José Carlos, "Siglo XVII: Ecos de la épica y la arcadia italiana en Cuba: *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa" in *Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano,* nº 2, ed. Universidad de Alicante. Alicante, 2000.

2 Las celebraciones del Corpus también contaron con danzas y con la participación de máscaras, gigantes y tarascas, al igual que en Galicia. La tarasca era una representación plástica del diablo con forma de dragón montada sobre ruedas. Esta tradición, típicamente cristiana, está constatada en Galicia desde el s. XV y en las celebraciones religiosas de La Habana ya en el s. XVI. En el s. XVII, bajo el reinado de Felipe IV, se prohibieron las tarascas, danzas, autos sacramentales y misterios que se efectuaban como complemento de la procesión del Corpus, si bien estas actividades pervivieron hasta el s. XIX en Santiago de Cuba. Actualmente la tarasca, conocida en Galicia con el nombre de Coca, sigue saliendo por las calles de Redondela y Betanzos en las fiestas del Corpus y patronales respectivamente.

Salvador José Zapata y la Real Sociedad Económica Amigos del País

A finales del s. XVIII llegan a Cuba desde la metrópoli los aires renovadores de la Ilustración. Bajo su influencia nacerá la Sociedad Económica Amigos del País, fundada en 1793 bajo el nombre de Real Sociedad Patriótica de La Habana. Esta institución, consagrada al progreso económico y social de Cuba, fue la responsable, entre otras actuaciones, de la construcción del ferrocarril, la edición del primer periódico, la creación de la primera biblioteca pública y la instauración de la primera cátedra de Economía Política. Su contribución a la instrucción pública, con la apertura de varias escuelas gratuitas, fue fundamental en la superación del racismo educacional, al favorecer la incorporación de

los descendientes de los africanos a la educación, con la consiguiente apertura de nuevas perspectivas culturales.

Un destacado socio y miembro de la sección de educación primaria fue el catedrático de farmacia de la Universidad de La Habana, Salvador José Zapata (1781-1854). Natural de Guísamo (A Coruña) se distinguió, como antes lo había hecho el obispo Compostela, por su iniciativa en favor de la educación, donando su inmensa fortuna para que fuera invertida en la instrucción primaria de los desfavorecidos. La Sociedad, al margen de sus contribuciones a la educación primaria, fue también responsable de la creación de la Academia de Pintura y de Música San Alejandro, fundada en 1818 en el convento de San Agustín de La Habana Vieja.

Entre los fondos de la Sociedad Económica Amigos del País, actualmente depositados en el Instituto de Lingüística y Literatura en La Habana, se encuentra un importantísimo legado bibliográfico que incluye un apartado de literatura gallega en el que destaca la más importante hemeroteca de prensa gallega en Cuba.

La emigración

A comienzos del s. XVIII los emigrantes españoles se dirigen preferentemente a Cuba, Puerto Rico, Argentina, Brasil, Uruguay y México, pero debido al auge de los procesos independentistas iniciados en el continente entre 1810 y 1820 el flujo migratorio se multiplica en los dominios coloniales españoles de Cuba, Puerto Rico y Filipinas.

La procedencia de la inmigración se modifica de forma importante. Si bien en la primera mitad del siglo Las Canarias mantienen su tradicional predominio como lugar de origen, posteriormente el mayor peso migratorio se deberá al norte de la Península, fundamentalmente a Galicia y Asturias.

Las consecuencias de la migración masiva de los gallegos comienzan a manifestarse entre 1836 y 1853. La crisis del Antiguo Régimen en Galicia, sumada a la debilidad de la implantación de la sociedad liberal, provocó la permanencia

de viejas formas de poder en una sociedad cada vez más cerrada, en la que el desequilibrio demográfico y las tensiones sociales iban en aumento y las expectativas de futuro para los jóvenes en alarmante retroceso.

En 1861 los gallegos ya eran la segunda comunidad de inmigrantes (sólo superados por los canarios) y van a preferir para su asentamiento las ciudades occidentales: La Habana, Matanzas, Cienfuegos y Cárdenas.

A los factores que favorecían el flujo migratorio desde Galicia hay que sumar la demanda de mano de obra libre. A partir de 1870 ésta se hace cada vez más necesaria, como consecuencia del agotamiento de un sistema agropecuario fundamentado en la esclavitud, que no sería abolida hasta 1880.

A partir de los años 80 la inmigración gallega se convierte en masiva y se mantiene en unos índices elevados hasta 1930 en que alcanzará su punto álgido.

Aunque a partir de la instauración de la República en 1902 los gallegos pasarán a tener en Argentina y Uruguay sus principales países de recepción, la aprobación del Tratado de París (que protegía las propiedades y posición de los miembros de la antigua metrópoli e imposibilitaba cualquier tipo de discriminación hacia los naturales del reino de España) permitió que la colonia gallega continuara creciendo. De hecho, será en este periodo cuando se transforme en mayoritaria, calculándose su presencia en unos doscientos cincuenta mil gallegos desde el inicio del siglo hasta los años 50, llegando a picos en que supondrá el 40% de toda la colonia española. Estas cifras explican, en gran medida, por qué el apelativo gallego pasará a ser utilizado popularmente para definir a cualquier español en Cuba y Argentina.

A partir de 1930 se produce un descenso de la inmigración a Cuba debido a la crisis de 1929 que castigó duramente la economía azucarera cubana. La política inmigratoria se transforma radicalmente volviéndose restrictiva. A las limitaciones para la entrada en el país se sumaron otras de índole ideológica tras el inicio en España de la Guerra Civil en 1936, ya que la acogida de intelectuales y militantes de tendencia izquierdista se percibía como peligrosa por parte de las autoridades cubanas.

Un factor que merece consideración aparte es el de los soldados gallegos que permanecieron en la Isla después de la Guerra de Independencia (1895-1898). El ejército español había trasladado a doscientos veinte mil soldados en sólo

cuatro años en lo que fue el mayor trasvase de fuerzas armadas por el Atlántico hasta la llegada de los norteamericanos a Europa en la II Guerra Mundial. Si entre los soldados que nunca regresaron se considera a los inmigrantes jóvenes que fueron reclutados en suelo cubano, junto a aquéllos que, una vez licenciados, regresaron a Cuba tras 1898, la cifra resultante no es inferior a los cincuenta mil individuos, entre los cuales se encontraba una importante proporción de gallegos.

Los inmigrantes

Los inmigrantes gallegos llegados a Cuba antes de 1870 se emplearon principalmente en puestos agrarios, por lo general con un contrato de trabajo. Pero las difíciles condiciones que ofrecía el medio rural, empezando por su aislamiento, favorecieron un cambio de destino hacia el ámbito urbano. En las ciudades occidentales trabajaron en el comercio y artesanado y crearon pequeños negocios. El establecimiento de esta primera generación urbana favoreció un cambio en el modelo migratorio y pasó de estar basada en los contratos de trabajo a ser comanditaria de parentesco o paisanaje. Se generaliza entonces la figura del tío establecido que llama al sobrino para que éste le suceda en el negocio. Una vez de vuelta a Galicia estos sobrinos eran denominados *indianos* y se transformaban en un referente idealizado para los jóvenes que procuraban imitarlos con su marcha en busca de fortuna.

El inmigrante gallego tipo era un joven varón de origen campesino, con propósito de ahorro y retorno a su país. Entre las muchas profesiones en las que se hizo popular su presencia se cuentan las de bodegueros, carboneros, carniceros, camareros, dependientes del comercio, obreros fabriles, dueños de pensiones, hoteles y cafés, vendedores de hielo, amoladores, conductores, impresores, libreros y cargadores de fardos de tabaco y sacos de azúcar entre otras. Su ubicación en ámbitos urbanos imposibilitó una mayor influencia y mestizaje con los fenómenos musicales populares cubanos surgidos en las regiones orientales. Sin embargo en las ciudades, incluso previamente a la constitución de sociedades, su influencia cultural y musical se dejo sentir desde un primer momento, cuando los fuertes vínculos de solidaridad establecidos entre los miembros de

3 Una de las actividades que más caracterizó la presencia de los gallegos en Cuba fue su vinculación con el mundo editorial. Destacaron en la creación de librerías, algunas de las cuales estuvieron asentadas en la calle Obispo de La Habana: la Wilson, la del editor González Porto y la imprenta y librería Rambla y Bouza. Se continuaba así la labor iniciada años antes por Manuel Rodríguez Ramos, Canelo, natural de Ares y uno de los primeros libreros de la ciudad que era además compositor y violinista aficionado y del cual se decía que tenía un stradivarius en su poder. De las librerías de los gallegos La Moderna Poesía fue la más relevante y la única que aún hoy se mantiene. Fue dirigida por José López Rodríguez, Pote, que amasó una fortuna con su casa impresora y de venta de libros tras hacerse con el control de la mercaduría de los libros escolares en toda la Isla. El edificio actual lo construyó su hijo, continuador del negocio familiar.

la colonia gallega les llevaban a la celebración de reuniones en los almacenes y patios de sus casas, donde se animaban con cantos y bailes populares.

fig 3

El gobierno norteamericano, instaurado tras el derrocamiento del poder colonial español, estableció en la localidad habanera de Casablanca el campamento de Triscornia donde eran puestos en cuarentena los inmigrantes llegados sin documentación ni contrato de trabajo. Multitud de gallegos pasaron por esta penosa situación hasta ser reclamados por familiares o paisanos que les facilitaran alojamiento y puesto de trabajo. En los casos en los que no contaban con contactos de ningún tipo fueron socorridos por sociedades gallegas como el Centro Gallego.

En esa misma localidad de Casablanca se estableció, a la orilla de la bahía, la humilde ciudadela de Peixiño, un importante asentamiento conformado por

unas sesenta familias, la mayor parte gallegas (de Mugardos, Ares y Redes principalmente), dedicadas a labores de pesca. Estos marineros fueron responsables de la introducción en la lengua de Cuba de buen número de vocablos y expresiones gallegas. Otra importante concentración de inmigrantes fue la del barrio capitalino de Luyanó, conocido durante años como La Nueva Galicia.

De las congregaciones a las sociedades

La Congregación de Naturales y Originarios del Reino de Galicia, fundada por Bartolomé Rajoy Losada en Madrid en al año 1741, es el primer colectivo de gallegos emigrados del que se tiene noticia. Esta congregación tenía como objetivo principal la defensa y promoción de la tradición del culto al apóstol Santiago y el establecimiento de lazos solidarios entre los gallegos radicados en Madrid. Tuvo continuación en las sociedades conformadas con igual denominación y objetivos en México (1768), Buenos Aires (1787) y Veracruz (1795). En La Habana nacerá en 1805 una cofradía continuadora de esta tradición asociativa, la Santa Hermandad de Santiago el Mayor, de la cual no consta ningún tipo de actividad musical. Su existencia es un antecedente de las asociaciones de residentes hispánicos, creadas en el s. XIX para cubrir necesidades de los inmigrantes recién llegados, tales como poder hablar en su idioma o reunirse para brindar y encontrar solidaridad en un país ajeno.

La primera de las asociaciones creadas en Cuba fue la Sociedad de Beneficencia de Naturales de Cataluña (La Habana) en 1849. Sin embargo fue en el ámbito de la colonia gallega donde se crearon más fundaciones, cerca de doscientas, la mayor parte concentradas en la capital y en la provincia de Matanzas. Este hecho, favorecido por tratarse de un ámbito urbano, nos obliga a clasificarlas a grandes rasgos en tres grupos.

Las primeras en formalizarse fueron las sociedades benéficas y de socorros mutuos, que cumplían una función de ayuda al emigrante. La Sociedad de Beneficencia de Naturales de Galicia (La Habana) será la pionera al formarse el 31 de diciembre de 1871. La construcción del Hospital La Benéfica, todavía hoy en

funcionamiento, por iniciativa del Centro Gallego, constituyó un importante hito en la infraestructura sanitaria de la ciudad. Su capilla fue inaugurada por el Orfeón Ecos de Galicia (1872), primera formación musical gallega creada en Cuba, que actuó casi exclusivamente en actos benéficos para la Sociedad.

Otra categoría la conforman las sociedades de recreo y difusión cultural, entre las que destacaron el Centro Gallego de La Habana (1879) y la Agrupación Artística Gallega (1919). Y por último estarían las sociedades de instrucción locales y comarcales.

Estos tres tipos de sociedades podían estar integradas sólo por gallegos, fundamentalmente las comarcales, pero también era habitual la inclusión en ellas de ciudadanos cubanos y españoles. A ellas se podría sumar otra categoría asociativa que correspondería a los partidos y asociaciones de carácter estrictamente político.

En los locales de las sociedades se organizaban bailes, veladas, conciertos, mítines, tómbolas benéficas y conferencias entre otras actividades. Aquellas que no disponían de local propio celebraban sus actos en los locales de otras, en jardines, quintas o casas particulares de sus asociados. La música, principal protagonista de veladas y romerías, estaba presente en todos estos actos.

Las asociaciones estuvieron muy vinculadas al tránsito profesional de músicos entre Galicia y Cuba al propiciar representaciones y puestas en escena. Contribuyeron además al desarrollo de la vocación de muchos aficionados, mediante la enseñanza de la música y la danza, la creación de agrupaciones corales, rondallas y coros típicos. Estos últimos se caracterizaron por ser formaciones desde las que se pretendía preservar y difundir el folclore gallego.

fig 4

Las sociedades

El Centro Gallego y la Sociedad de Beneficencia

Con la desaparición de la Primera República española en 1874 y el regreso al inmovilismo reaccionario en la política gallega, aumentará durante los años 70 el flujo de gallegos a Cuba. Entre los primeros en establecerse se encontraba Waldo Álvarez Insua, director del periódico *El Eco de Galicia.* Desde las páginas de su publicación reclamó el 12 de octubre de 1879 la necesidad de crear un Ateneo Gallego en La Habana. La llamada de Insua surte efecto inmediato y, pocas semanas después, se convoca una asamblea en el Teatro Tacón con la que se inicia la constitución del Centro Gallego, que será fundado oficialmente el 23 de noviembre de ese mismo año. Entre los objetivos y motivaciones fundacionales de la nueva institución, integrada en buena parte por pequeños comerciantes, se recogían las tendencias ideológicas liberales, progresistas y galleguistas de esta generación.

> "Promocionar a sus asociados asistencia sanitaria y social; instrucción, recreo y amparo a los inútiles para el trabajo. Prestar atención al inmigrante gallego; contribuir al realce y prosperidad del país natal, difundiendo su idioma, sus glorias y bellezas; fomentar la unión de los hijos de Galicia y de sus descendientes" [5]

Ese mismo año en Montevideo y Buenos Aires se abren los otros dos centros de emigración gallega más importantes del mundo. En su fundación se hará notar igualmente la presencia de miembros de la misma generación de intelectuales que los asentados en Cuba.

Desde sus inicios el Centro Gallego de La Habana establecerá una estrecha relación con la Sociedad de Beneficencia de Naturales y Oriundos de Galicia que ya había sido creada el 31 de diciembre de 1871 con fines mutualistas y benéficos. El Centro le concede a la Sociedad de Beneficencia un espacio gratuito en su primer local de Prado y Dragones, además de hacerle donación del 5% de la recaudación de los beneficios obtenidos en festividades, conciertos y demás ac-

5 *Centro Gallego 1879-191,* ed. Compañía Litográfica de La Habana. La Habana, ca. 1919.

4 Aunque en la mente de muchos gallegos estaba la idea de regresar a su patria, numerosos fueron los que jamás emprendieron ese camino de vuelta, motivo por el cual las familias y sociedades gallegas comenzaron a hacerse con propiedades en los cementerios cubanos. De entre todos los camposantos destaca el de Colón, situado en el barrio del Vedado en La Habana, obra de Calixto Aureliano de Loira Cardoso (Ferrol 1840 - La Habana 1872). Al morir durante el proceso de construcción del cementerio, Calixto Aureliano fue la primera persona en ser enterrada allí; muchos le siguieron, entre otros Ramón Armada, escritor de la primera zarzuela gallega. Actualmente hay allí más de cincuenta panteones de sociedades y familias gallegas, entre los que destacan los de las Sociedades de Beneficencia de Naturales de Galicia y de Naturales de Ortigueira.

tos sociales. La posterior puesta en funcionamiento del hospital de La Benéfica, gestionado por el Centro Gallego en colaboración con la Sociedad de Beneficencia, fue factor principal para el incremento de sus asociados, ya que con su filiación a la sociedad podían verse beneficiados de la cobertura sanitaria ofrecida, una de las mejores de todo el país. La Sociedad de Beneficencia fue también la encargada de organizar en beneficio del hospital las veladas artísticas del 25 de julio, principal festividad de la colectividad gallega.

En 1880 se inician las actividades del Centro Gallego, que desde un primer momento se consolidará como la más influyente de las sociedades gallegas de toda Cuba.

Durante los primeros años la institución vivirá algunas escisiones. Particularmente sonadas fueron las tensiones y enfrentamientos que el escritor Manuel Curros Enríquez mantuvo con los dirigentes de la entidad. La más importante de todas las divisiones fue la protagonizada a los siete años de la creación del Centro. Como resultado de ella, un grupo de disidentes creó la Asociación Aires d'a Miña Terra el 24 octubre de 1886 en el local de la Asociación de Dependientes del Comercio, bajo la presidencia honorífica del propio Curros Enríquez.

Entre la actividad musical de Aires d'a Miña Terra destaca el hecho de proteger al Orfeón El Hércules nacido en 1892 y de convocar certámenes artísticos en los que resultó premiada, años antes de su popularización en Galicia, la carismática balada gallega *Negra Sombra,* obra de Juan Montes sobre texto de Rosalía de Castro. Entre los objetivos de la Asociación destacaba particularmente el de "proporcionar asistencia sanitaria a la mujer y al niño" adelantándose en este sentido a la fundación de Hijas de Galicia en 1917.

El establecimiento del Gobierno de la República de Cuba el 20 de mayo de 1902 coincide con un periodo de especial brillantez para el Centro Gallego que, con tal motivo, organizó en esa fecha un suntuoso baile en honor del nuevo presidente que se personó en el acto. La política de prevención seguida por el Centro, simultánea a la del primer presidente electo Tomás Estrada Palma, le llevó a ser la primera entidad de la capital en sumar a su fachada la bandera cubana. El Centro Gallego mantendrá durante los años de República y hasta el triunfo de la Revolución un importante poder e influencia sustentados en el peso demográfico, económico, político y cultural que representaba la comunidad de emigrantes gallegos en la Isla. Los asociados fueron siempre numerosos; en 1919 contaba con más de cincuenta y tres mil, cifra que se mantendrá casi inalterable hasta su desaparición en 1961.

fig 5

Antes de que sus bienes y propiedades pasasen a manos del Estado Cubano, el Centro llegó a contar con más de cincuenta delegaciones por todo el país, numerosos inmuebles entre los que destacaban el Hospital La Benéfica, el plantel Concepción Arenal, el palacio del Centro Gallego y el Teatro Nacional, así como un importante patrimonio cultural dentro del cual destacaba su biblioteca, una de las más relevantes del país, y su archivo musical. Desgraciadamente la mayor parte de estos fondos documentales se perdieron, se encuentran dispersos o fueron destruidos en la primera época del estallido revolucionario y hoy sólo se conserva una pequeña parte.

Actualmente el Palacio Social continúa albergando la sede social de la mayor parte de las sociedades gallegas existentes todavía en Cuba, incluida la del propio Centro Gallego, si bien la entidad como tal cesó en 1961. Posteriormente fue sede de la Sociedad Cubano-Española. Hoy en día pertenece al Instituto Cubano de Amistad con los pueblos. El Teatro Nacional, anteriormente Teatro Tacón, es ahora el Gran Teatro García Lorca, sede del Ballet nacional de Cuba y lugar de celebración del Festival Anual La Huella de España. El edificio conserva además de toda su simbología gallega (escudos pétreos, tarjas de bronce

5 En 1906 el Centro Gallego compra el Teatro Tacón y los edificios anexos que conformaban la cuadra donde se incluía. La escritura de adquisición del inmueble donde se habría de levantar el Palacio Social de la colonia gallega fue otorgada el 10 de enero de 1906. En el acto solemne de colocación de la primera piedra en 1907 actuó la Banda Municipal de La Habana dirigida por Guillermo M. Tomás y se interpretaron entre otras la simbólica *Alborada Gallega* de Pascual Veiga. Pero las obras del edificio no comenzaron definitivamente hasta diciembre de 1910 y hubo que esperar hasta 1914 para que se realizara el traslado de la entidad a su nueva sede. Su teatro se inauguró bajo la denominación de Teatro Nacional en 1915 con una gran temporada de ópera. Este espacio fue escenario de hechos transcendentales para la historia de la Galicia contemporánea. Allí se fundó la asociación iniciadora y protectora de la Academia Gallega y allí también se estrenó el *Himno gallego*. Actualmente es aún sede social de la Sociedad de Beneficencia, la más antigua de las creadas por la emigración gallega.

conmemorativas en su interior y exterior...) un valioso patrimonio en el que ocupan lugar destacado el busto de Curros Enríquez y el óleo de Modesto Brocos *La defensa de Lugo*.

El Plantel Concepción Arenal

El progreso buscado en Cuba por los gallegos no se restringía sólo a la cuestión económica sino también al acceso a la instrucción y a la cultura. El Centro Gallego continuó la labor de hombres como el obispo Compostela o Salvador José Zapata y le concedió particular importancia dentro de sus iniciativas a la necesidad de fomento de la instrucción escolar y artística.

Poco después de su fundación organiza su sección lírica (1881) con elementos del desaparecido Orfeón Ecos de Galicia para lo cual compra su primer piano. A esta sección le seguiría la de filarmonía, si bien en estos primeros años no llegó a funcionar como una verdadera escuela musical. Ambas secciones fueron fundamentales, tanto para atraer nuevos miembros al Centro como para disponer de una mayor autonomía a la hora de organizar sus propias fiestas y veladas.

En 1885 ya funcionaban las clases de música y se ofrecían para mujeres las materias de solfeo, canto y piano y para hombres éstas más la de instrumentos de cuerda. La llegada del maestro Chané a Cuba en 1893 y su inmediata puesta al frente de la sección musical del Centro supuso un punto de inflexión no sólo en la trayectoria de la sociedad sino en la propia historia de la música de los gallegos en Cuba.

La sección de instrucción, que agrupaba toda la oferta formativa de la sociedad, adquirió en la última década del siglo la dimensión de una auténtica academia en la que además de música se enseñaba lectura, escritura, aritmética y álgebra, gramática castellana, dibujo lineal, aritmética mercantil y teneduría de libros, geografía universal, estadística comercial, inglés, francés, corte y preparación de labores y labores de adorno.

En 1906 pasa a ser nombrada como Plantel Concepción Arenal en memoria de la escritora y abogada gallega natural de Ferrol considerada, entre otras cosas, una de las iniciadoras del pensamiento feminista en el Estado español.

6 En 1880 comienzan las actividades del Centro Gallego en el edificio del antiguo Reparto de las Murallas en Prado y Dragones. Una vez concluidas las obras del palacio del Centro Gallego, éste traslada su sede y el edificio de Dragones se transforma en sede del Plantel Concepción Arenal. Convertido en un importante centro de instrucción desde sus inicios, el Plantel llegó a albergar en los últimos años de su funcionamiento academias de primera enseñanza, de hogar, de comercio y técnica, de escultura, pintura y diseño así como de música y canto, academia esta última que será elevada al rango de Conservatorio Nacional. Después del triunfo de la Revolución el inmueble fue nacionalizado y se ubicó en él la Escuela de Formación Primaria Concepción Arenal que continúa actualmente con su labor. El edificio sufrió un proceso de restauración integral asumido por la Oficina del Historiador de La Habana en el 2003. Es probable que este edificio fuese el primero de la historia en enarbolar la bandera gallega. La primera noticia que tenemos de una bandera gallega es la que el Centro Gallego encargó realizar en Santiago de Compostela para enarbolar en su edificio social en 1892. De esta bandera hoy perdida conservamos una detallada descripción aportada por el periódico compostelano *La gaceta de Galicia*:

"Estandarte para el centro gallego de La Habana. Tiene los colores de la Bandera de Galicia: campo blanco dividido por ancha banda azul diagonal, de izquierda a derecha, y ostenta, en su centro, el blasón gallego con corona real de medio relieve, y en los eslabones y pedernales del toisón que lo rodea vénse las armas de las ocho provincias en que estuvo dividido este antiguo reino..."[1]

1 *La gaceta de Galicia,* nº 87. Santiago de Compostela, 19 de abril 1892.

Al trasladarse el Centro Gallego a su nueva sede en el Palacio Social en 1914, el edificio de Dragones, que había sido comprado en propiedad por el Centro en 1888 tras un periodo de arrendamiento, se destinará a las necesidades del Plantel. La nueva fase marcada por el cambio de enclave para el Centro tuvo gran trascendencia para la organización de aquél, que se dotaría con un nuevo estatuto de reglamento y se fundaría como escuela del Centro Gallego en 1917. La reorganización contempla la necesidad de la creación de secciones como la de Bellas Artes (en la cual estaría integrada la enseñanza musical) al lado de la formación primaria, hogar, comercio y técnica y acceso al bachillerato. En 1919 el Plantel ya contaba con dos mil personas entre su alumnado. La sección de Bellas Artes estuvo especialmente encomendada a la tarea de organizar, sostener y administrar una academia en la que se enseñara música, declamación y pintura. Sirvió además de protección para las distintas agrupaciones musicales vinculadas al Centro Gallego (orfeones, rondallas y banda) y mantuvo entre sus aspiraciones la creación de una orquesta sinfónica que nunca se llegaría a conseguir.

fig 6

Entre los profesores de música del Plantel nos encontramos con varios de los principales músicos gallegos que desarrollaron su trabajo en Cuba: José Castro Chané, Joaquín Zon, José F. Vide, Francisco Rodríguez Carballés o Ricardo Fortes Alvarellos. Éstos eran a su vez los responsables de la formación y dirección de las agrupaciones musicales protegidas por el Centro como los orfeones o las rondallas, las cuales participaban regularmente en las veladas organizadas por él o por la Sociedad de Beneficencia.

Las veladas artísticas

El Centro Gallego, al igual que las sociedades de recreo, organizaba con regularidad para sus asociados veladas artísticas cuyos programas se estructuraban en tres partes. En las dos primeras se daba entrada a la música instrumental o vocal de pequeños formatos académicos así como a los monólogos, declamaciones y discursos, quedando reservada la tercera para el baile.

Fue regular la presencia de pianistas, cantantes y pequeñas agrupaciones filarmónicas (de cuerda) además de las orquestas de baile, entre las que fueron muy populares desde finales del s. XIX algunas danzoneras como la de Felipe Valdés. Los pianistas y cantantes solían recurrir a obras de autores franceses e italianos del s. XIX y sólo después de la llegada de Chané se comenzará a normalizar la

incorporación de obras de autores gallegos. Los conciertos se contaron entre las actividades menos frecuentes a pesar de que fue en los salones del Centro Gallego donde hizo su presentación la Sociedad de Cuartetos Clásicos de La Habana en octubre de 1880 interpretando obras de Mozart, Haydn, Beethoven, Boccherini y Mendelssohn. Esporádicamente se realizaban otros números de carácter musical como las sesiones de audición de gramófono o las representaciones de zarzuelas y revistas gallegas, montadas y dirigidas por los profesores de música y declamación.

Dentro de las veladas artísticas es necesario distinguir entre las de la programación ordinaria del Centro, las conmemorativas, celebradas en memoria de destacadas personalidades gallegas como Cástor Méndez Núñez, Rosalía de Castro o los compositores Juan Montes y Pascual Veiga y las celebradas para festejar el 25 de julio, día de Galicia, día de Santiago Apóstol (patrón de Galicia y de España) o día de la patria gallega, según sus distintas interpretaciones. Fue en una velada conmemorativa en homenaje a Pascual Veiga en la que tuvo lugar la primera interpretación del *Himno gallego* el 20 de diciembre de 1907.

Junto al día de Galicia, en 1942 se institucionalizó un segundo gran día de celebración para la colectividad gallega. Esta festividad, de carácter más popular, se denominó "Un dia na eira do trigo" (en una evidente alusión a una obra de Curros Enríquez) y fue organizada también por la Sociedad de Beneficencia de Naturales de Galicia. La macro-romería se celebró por primera vez el 10 de mayo de ese mismo año en los jardines de La Tropical y siguió de forma ininterrumpida año tras año hasta el triunfo de la Revolución.

fig 7

Sociedades culturales: Agrupación Artística Gallega de La Habana y Sociedad Rosalía de Castro

Al margen del Centro Gallego y la Sociedad de Beneficencia se crearon muchas otras sociedades gallegas de carácter artístico y cultural, sociedades de instrucción y también colectivos estrictamente políticos.

La primera agrupación nacida con el propósito de emplear la cultura como medio de unión para la comunidad gallega fue la Agrupación Artística Gallega, fundada el 23 de septiembre de 1919 por un grupo de jóvenes liderados paradójicamente por el vasco Claudio Bouzón.

En su primer diseño organizativo fueron creadas cuatro secciones: declamación, filarmonía (rondalla), orfeón y coro típico gallego. A pesar de altos y bajos en sus trayectorias todas desarrollaron sus actividades con cierta pujanza hasta los años cincuenta.

En 1920 el cuadro de declamación de la Artística se estrena presentando *La casa de la troya* de Pérez Lugín y Linares Rivas. Este último visitó la sociedad durante su paso por La Habana, al igual que lo habrían de hacer posteriormente los principales artistas y músicos que llegaban al país, entre otros los violinistas Andrés Gaos, Manuel Quiroga y la cantante Mary Isaura. La Artística fue durante años la principal y casi única entidad en Cuba que representaba obras de autores gallegos y, sobre todo, en idioma gallego.

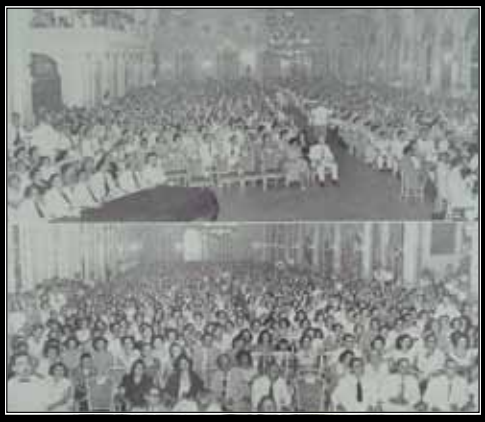
Los años 20 fueron un momento particularmente dulce, caracterizados ideológicamente por un galleguismo acentuado.

El hecho de que el teatro y la música fuesen sus dos principales actividades permitió la representación de zarzuelas y revistas entre las que destaca la presentación en Cuba de *La Meiga* de Jesús Guridi en el Teatro Nacional y el montaje de *Luisa Fernanda* de Fernando Torroba. Uno de los primeros directores musicales de la Artística que ayudó a realizar este trabajo en el ámbito del teatro lírico fue el maestro cubano Gonzalo Roig, autor de algunas de las zarzuelas más emblemáticas del género en la música cubana.

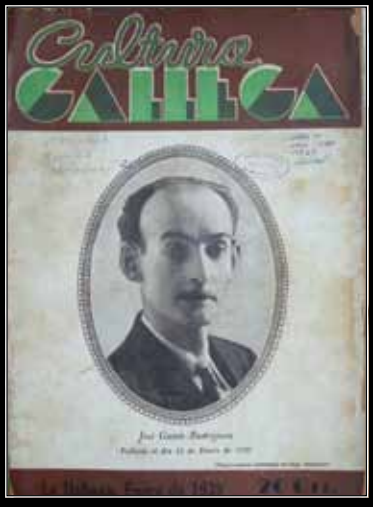
La Artística organizó además fiestas y veladas conmemorativas en recuerdo de personalidades gallegas como Rosalía de Castro, Curros Enríquez o Concepción Arenal, cubanas como José Martí y efemérides como el centenario de la bandera cubana o el cincuentenario de la Guerra de Independencia.

En los 40, tras del triunfo del bando nacional en la Guerra Civil española, sufrió un reajuste en su orientación ideológica, particularmente puesto de manifiesto en la mudanza del nombre de su publicación, *Cultura gallega,* una de las principales de la prensa gallega en Cuba, que pasó a denominarse *Cultura Hispánica.*

En este periodo cobra auge la escuela de baile bajo la dirección del coreógrafo Eduardo Muñoz, El Sevillanito, que delegaría el cargo en su alumna aventajada la cubana Olimpia Ruiz. En la actualidad la Agrupación Artística Gallega, sita en la calle Zulueta nº 658 (altos) de La Habana vieja desde 1932, prosigue con sus actividades. Entre ellas destacan las de danzas folklóricas españolas, ballet



7 Entre las veladas artísticas celebradas a lo largo del año sobresalió notablemente la celebración del día de Galicia (25 julio) organizada sin interrupción desde 1876 por la Sociedad de Beneficencia en los principales teatros de la ciudad (Payret, Albisu y Nacional) además de en los salones del Palacio del Centro Gallego. En las celebraciones de finales del s. XIX y principios del XX sirvió para establecer fuertes vínculos entre los inmigrantes en torno a la festividad del Apóstol Santiago, predominando en lo musical los gustos burgueses del momento. En los años 20 y 30 se vivió una exaltación del sentido nacional de la fecha para los gallegos, consagrándose como el día de la patria gallega. Será entonces cuando los programas se llenen de obras gallegas. La celebración de 1935 fue definida como "la más gallega de todas" por el músico y crítico musical Sinesio Fraga, dándose la circunstancia de que las agrupaciones que tomaron parte en ella eran las principales entidades de concierto cubanas (entre otras la Sociedad Coral Polifónica de La Habana y la Orquestra Filarmónica de La Habana dirigida por Amadeo Roldán). Tras el triunfo del general Franco en la Guerra Civil Española los directivos del Centro Gallego, en sintonía con el nuevo régimen de corte nacional-católico, recuperarán el énfasis en la celebración del día de Santiago destacándolo como patrón de España. Esto tuvo una clara repercusión en los programas artísticos que perderán en gran medida su galleguidad y pasarán a convertirse en una fiesta española. Con la supresión de las sociedades en la primera época de la Revolución se detuvo la espectacularidad de la celebración, que se recuperó progresivamente a partir de los años 90.



8 Se contabilizan un total de setenta y una publicaciones periódicas gallegas entre 1876, fecha de la edición del *Avisador Galaico* de Cienfuegos, y 1985. Estas publicaciones se nos revelan como un autentico "diario" de la vida de los gallegos en Cuba. En ellas, además de encontrar información sobre la vida social y económica, abundan datos de tipo cultural. La música está presente a través de secciones firmadas por varios de los músicos más reputados de la colonia (Sinesio Fraga, Joaquín Zon y Ricardo Fortes Alvarellos). Se publican además partituras, entrevistas a autores e intérpretes e incluso magníficos trabajos de investigación musical como el realizado por Adolfo Víctor Calveiro en la revista *Cultura Hispánica* sobre los músicos gallegos en la historia.

clásico, canto coral y música gallega, siendo uno de los principales puntos de referencia para la gaita en Cuba. La Asociación cuenta además con un restaurante y presta servicios de recreo y ayuda a sus miembros.

fig 8

Por su parte la Sociedad Cultural Rosalía de Castro fue fundada el 19 de junio de 1945 y se ubica, al igual que la Artística, en La Habana vieja. Su sede se estableció en la casa que había sido propiedad del Marqués de Villalba y con posterioridad del Conde de Barreto en la calle Ejido nº 504 entre Monte y Dragones, donde continúa actualmente.

En los años 50 desarrollaron una importante labor artística a través de su Coro Típico Aires d'a Terra, dirigido por el coruñés José Verdini, y de su grupo de teatro dirigido por el popular actor Joaquín Riera. Estas dos formaciones fueron reconocidas en el momento como unas de las más destacadas dentro de las agrupaciones culturales de la inmigración.

Actualmente la Sociedad Rosalía de Castro prosigue con sus actividades entre las que despunta la escuela de danza, muy popular en la ciudad y verdadero motor de la renovación de los asociados. Además mantiene un grupo folclórico gallego llamado Aires Galegos de La Habana que participa en festivales como La Huella de España o el día de las Letras Gallegas. Independientemente de la enseñanza artística tiene un restaurante y servicios de recreo.

Las sociedades de instrucción

Con el objetivo de promocionar la construcción de escuelas y el acceso a la enseñanza en las localidades de origen de los inmigrantes, nacen a principios del s. XX las sociedades de instrucción. Estas asociaciones de carácter microterritorial agrupaban a gallegos de la misma comarca, municipio o parroquia y contaban con el apoyo de intelectuales progresistas como Curros Enríquez que veían en la educación una manera de contribuir a frenar la sangrante emigración que vivía el pueblo gallego. Progresivamente estas sociedades fueron aumentando sus objetivos al incorporar la ayuda asistencial a sus asociados así como actividades de tipo cultural.

Si bien el fenómeno de las sociedades de instrucción se desarrolló en todos aquellos países americanos que fueron destino de la emigración gallega, fue precisamente en Cuba donde nació y donde tuvo una mayor implantación. La

primera en ser creada fue la Alianza Aresana de Instrucción (La Habana) en 1904 a la que le seguiría en el interior del país la Sociedad de Instrucción San Adrián creada en Santa Clara en 1906. Aunque no hay un inventario definitivo sobre estas entidades en Cuba, autores como Xosé Neira Vilas cifran en ciento ochenta y seis su número total. Estas sociedades cubanas, junto a las ciento setenta y siete argentinas y las catorce fundadas entre Uruguay, Estados Unidos y Brasil fueron las responsables de la construcción de cerca de trescientos edificios escolares por toda Galicia. Posibilitaron igualmente con sus donaciones los pagos al profesorado, el material escolar y el inicio de una auténtica renovación pedagógica en Galicia que se vería truncada de raíz con el estallido de la Guerra Civil española.

La única de estas entidades que continúa desarrollando una verdadera actividad asociativa, cultural y dinamizadora social es la Sociedad Cultural y de Beneficencia Monterroso y Antas de Ulla. Fundada en 1911 y asentada en el popular barrio habanero de 10 de octubre, tiene en su escuela de baile su principal actividad. A pesar de contar hoy en día con muy pocas personas asociadas de origen o ascendencia gallegos, mantiene entre su oferta formativa la enseñanza de bailes folclóricos gallegos junto a españoles, ballet y danza moderna. Su interés e iniciativas por el fomento de la música y los instrumentos populares gallegos posibilitó además que, desde los años 90, profesorado de diferentes disciplinas viajara a Cuba desde Galicia para impartir seminarios y cursos de aprendizaje en la propia sociedad.

La mayor parte de entidades de estas características tenían su sede social en el Centro Gallego. De hecho aún hay registradas en la actualidad un total de cincuenta y siete pequeñas sociedades locales y comarcales, la mayoría con muy pocos asociados y sin actividad concreta.

Algunas de las sociedades llegaron durante la primera mitad del s. XX a disponer de local en propiedad, editar revistas e incluso a contar con un himno propio como fue el caso de la Sociedad de Naturales de Ortigueira. En general todas incluían entre sus actividades principales la celebración de romerías, fiestas o *jiras* en los jardines de la ciudad, preferentemente en La Tropical y La Polar. Debido a la gran cantidad de sociedades existentes, la celebración de fiestas fue durante muchos años de carácter semanal y se convirtió en uno de los eventos con más concurrencia, tradición y sabor de la sociedad habanera. Fue habitual que las orquestas de baile correspondieran a las sociedades titulando alguna de sus composiciones con su nombre, así aconteció con el danzón *Unión Lucense*

y con el vals *Pro- Valle-de Lemos* de las danzoneras de Felipe Valdés y Pablo Valenzuela respectivamente.

fig 9

La música y la gastronomía, dos de los principales factores de cohesión en las comunidades de inmigrantes, se darían la mano en la celebración de las romerías donde transcurría la mañana tocando y cantando antes de pasar al *xantar*. Entre los instrumentos, cantares y platos gastronómicos hubo siempre una presencia, cuando no predominancia o exclusividad, de los referentes gallegos. Después de la sobremesa, animada igualmente con música espontánea, se daba inicio al baile para el cual se contrataban formaciones destacadas.

Éstas interpretaban programas de música bailable que incluían ritmos gallegos, españoles y cubanos, si bien se impregnaron igualmente de las nuevas tendencias norteamericanas. Las orquestas danzoneras, las verdaderas protagonistas desde inicios de s. XX hasta bien entrados los años 20, fueron paulatinamente sustituidas por las bandas de música y los quintetos surgidos en el seno de la comunidad y finalmente por las nuevas *jazz bands* cubanas que adquirirán protagonismo en los años 40 y 50.

Aunque los más populares entre los jardines habaneros fueron los de La Tropical y La Polar hubo otros también de importancia como la Quinta del Obispo, los Jardines de La Cotorra en Guanabacoa, los Jardines de las Aguas Minerales de San Francisco de Paula o los Jardines del Palatino. En otras localidades se optó por la compra de fincas propias como la Wilson en Matanzas. Una faceta poco conocida de La Tropical fue el patrocinio de libros, algunos de autores gallegos como por ejemplo *De La Habana a Sevilla por los aires* donde Adelardo Novo Brocas relata las aventuras de su viaje realizado en 1930 en *Graf Zeppelin*.

Asociaciones políticas

Los partidos, asociaciones o colectivos de carácter político se crearon para difundir en el seno de la comunidad gallega su ideario. Las principales tendencias fueron la agrarista del Comité Redencionista de La Habana (1908), de la Unión Redencionista Gallega (1911) y de la Acción Gallega en Cuba (1913), la regionalista de la Liga Regional Gallega (1909) y la nacionalista de la Xuntanza Nazonalista Galega d'a Habana (1918) y de la Irmandade Nazonalista Galega (1922). Musicalmente destacarían por su contribución a la fijación y difusión del *Himno gallego*, interpretado por primera vez en acto oficial en Cuba el 20

9 Las fiestas, *jiras* o romerías fueron las actividades más sistemáticas de las sociedades gallegas. Se realizaban regularmente en los jardines de las fábricas cerveceras La Tropical y La Polar que también acogían la celebración de las fiestas patronales de los pueblos y de aquellas en honor a la virgen del Carmen y la del Rosario, que contaban con especial devoción entre la colonia. La importancia de los jardines de La Tropical en el imaginario de los gallegos de La Habana motivó que el maestro del Centro Gallego José F. Vide compusiera durante su estancia en Cuba la criolla *La Tropical* (1927) para voz y piano con letra de Martín Pizarro.

de diciembre de 1907, precisamente por inciativa del presidente del Comité Redencionista de La Habana y de la Unión Redencionista Gallega, José Fontenla Leal. El Himno de Pondal y Veiga fue asumido e interpretado regularmente en asambleas y actos políticos desde su estreno, llegando a normalizarse en dos generaciones de dirigentes y militantes galleguistas. Esto contribuyó a su posterior aceptación como símbolo institucional.

Otras sociedades

Dos fueron las principales sociedades que contaron con participación notable de gallegos al margen de las surgidas en el seno de la colonia: el Casino Español y la Asociación de Dependientes del Comercio. El Casino Español de La Habana fue fundado en 1869 por las familias españolas más acaudaladas de Cuba que se sentían muy comprometidas ideológicamente con el gobierno colonial español. Su nacimiento surgió como una reacción integrista a la ofensiva independentista iniciada en 1868. En la segunda mitad del s. XIX los casinos españoles proliferan en otras localidades como Cienfuegos (1869), Sagua la grande (1871), Colón (Matanzas) (1881), Remedios (1884), Matanzas (1899)...

Parte de la alta burguesía gallega realizó notables contribuciones a los casinos españoles. Es el caso de Jesús María Trillo, teniente alcalde de La Habana, a quien se debe en gran medida la construcción del edificio de la institución en la ciudad. Esa misma entidad fue presidida por gallegos como Fidel Villasuso Espiñeira quien con anterioridad había presidido el Centro Gallego. Desde el punto de vista musical mantuvo su programación artística y cultural regular en la que resulta especialmente destacable la celebración anual de un concierto sacro en Semana Santa y algunos bailes como el de Fantasía en el domingo de Piñata.

Para la comunidad gallega tuvo un especial valor simbólico la Banda España. Esta agrupación, fundada en 1899, era independiente aunque estuviera vinculada al Casino Español de La Habana que era su sede y local de ensayo. La Banda, dirigida por el maestro Chané en sus primeros tiempos, contó con muchas obras de autores gallegos en su repertorio y su presencia fue popular en las romerías y fiestas de la colectividad gallega hasta los años 20.

Por su parte la pequeña burguesía de comerciantes de origen hispánico se organizó en la Asociación de Dependientes del Comercio de La Habana fundada el

1 de agosto de 1886. El hecho de inscribirla en el Consulado Español evidenció la adscripción de una parte considerable de estos inmigrantes enriquecidos con el poder colonial. Sus principales actividades estuvieron encaminadas al recreo de sus asociados y a acciones benéficas y de sanidad. Muchas personas de origen gallego integraron la asociación ya que fue en los comercios, librerías y sobre todo en las bodegas donde encontraron en muchos casos su vía de progreso económico. Entre las numerosas similitudes que tenía con las sociedades de inmigrantes hispánicos se encontraba la de la organización de formaciones musicales. Destacó entre ellas la rondalla, particularmente en los años durante los que fue dirigida por el maestro cubano Gaspar Agüero, quien recurría a obras de autores gallegos como Veiga o Montes para engrosar el repertorio de la formación.

Final del proceso migratorio a Cuba

Las consecuencias del crack económico del 29, la dictadura de Machado en Cuba y el inicio en España de la II República, generadora de optimismo político-social en una población que esperaba una transformación profunda en materia de relaciones económicas, fueron factores que frenaron el flujo migratorio de Galicia a Cuba en los años 30. El inicio de la Guerra Civil española en 1936 provocó además reticencias en el gobierno cubano, poco favorable a acoger la llegada de refugiados políticos.

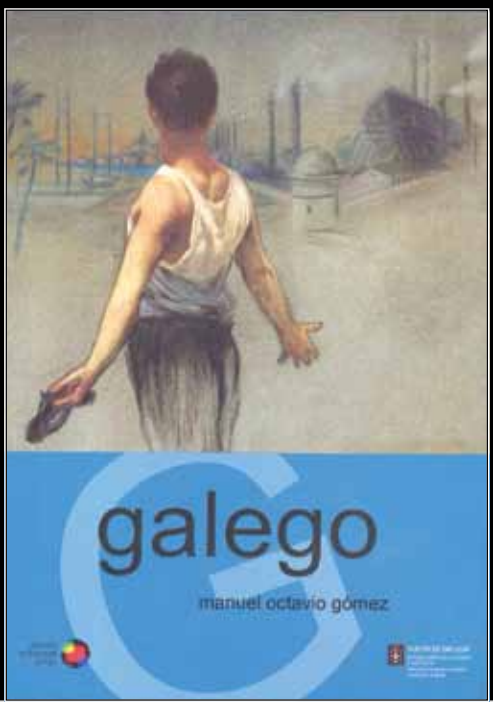
En 1946 el Estado español gobernado por el general Franco restablece la libertad para emigrar y se reanuda la emigración transoceánica. Aun siendo de nuevo destino recurrente para los nuevos emigrantes, Cuba se verá desplazada en calidad de tal ante Venezuela o México. Esta nueva fase de emigración económica durará hasta 1959. Se producirán entonces dos circunstancias determinantes para el fin del proceso emigratorio. Por un lado el Estado español inicia su Plan de estabilización de 1959 con la finalidad de promover y encaminar la emigración hacia los países europeos, dando lugar a un nuevo ciclo migratorio, por otro se produce el triunfo de la Revolución en Cuba. El flujo de población gallega a Cuba se paraliza definitivamente.

El nuevo poder establecido en Cuba inicia muy importantes reformas que afectan drásticamente a las asociaciones de emigrantes. Sus objetivos tradicionales (la cobertura sanitaria, la instrucción...) pasan ahora a manos del estado que los hace públicos nacionalizando por ejemplo el Hospital de la Benéfica y el Plantel Concepción Arenal. Las propiedades e inmuebles del Centro también son nacionalizados medida que supuso la desaparición de las sociedades tal y como estaban concebidas. El Centro Gallego cesa como institución en 1961 y con él sus agrupaciones musicales. Muchos inmigrantes gallegos abandonan el país ante la irreversibilidad de las reformas iniciadas (nacionalización de las empresas, colectivización de la propiedad...) y optan por los nuevos países de emigración americanos o europeos para asentarse. La dinámica social de la colectividad gallega en Cuba, al igual que la del resto del país, se transforma profundamente: cesan las publicaciones periódicas, desaparecen las romerías y fiestas de las sociedades, desaparecen igualmente los orfeones y rondallas e incluso se clausuran los jardines de La Tropical. Una parte considerable de los músicos gallegos vinculados a las orquestas de baile abandonan el país para seguir sus carreras artísticas en países como Puerto Rico, México, los Estados Unidos o España.

El panorama cultural gallego en Cuba y particularmente su dimensión musical quedaron tan profundamente afectados que podríamos dar por clausurada casi toda actividad en el primer lustro de la década de los 60 y por paralizado todo aporte cultural hasta los 90. Entre ambos periodos se favorecerá la creación e investigación de sonoridades que reivindiquen las raíces negras de la música cubana, se desarrollará el movimiento de la nueva trova, los proyectos experimentales de Leo Brouwer, la contestación a la salsa con grupos como Los Van Van, etc.; pero poco o nada que manifestase el aporte cultural gallego.

Las cosas comienzan a cambiar a finales de los años 80 al producirse un estrechamiento de las relaciones bilaterales Cuba-Galicia iniciándose entonces una reactivación de las funciones de las sociedades gallegas aún existentes en la Isla. Se recupera parte del antiguo Centro Gallego y se crea una biblioteca. Algunos hitos en esta reactivación fueron el establecimiento del festival La Huella de España (primera edición en 1989), la creación de la Cátedra de Cultura Gallega en la Universidad de La Habana en 1992 y la revitalización de las festividades del día de las Letras Gallegas o del 25 de julio. Estas iniciativas institucionales responderán en cierta medida al creciente interés de la descendencia de los inmigrantes por la "desconocida" historia e identidad de sus familiares llegados a Cuba dos (o tres) generaciones antes.

fig 10



10 Quizá por el movimiento pendular de la historia, son los nietos de las últimas generaciones de gallegos inmigrantes los que se preguntan por la cultura de sus abuelos favoreciendo así una toma de conciencia de ese pasado cultural y musical. La realización de la película *Gallego* en 1987 (Manuel Octavio Gómez) o del más reciente documental *Los últimos gaiteros de La Habana* (Natasha Vázquez y Ernesto Daranas) son algunas de las muestras de la reivindicación de esa identidad desconocida en gran parte por las nuevas generaciones de cubanos.

Una de esas iniciativas institucionales promovida por la Xunta de Galicia y la Oficina del Historiador de La Habana y encaminada a simbolizar los lazos de unión entre los dos pueblos fue la colocación en septiembre del 2002 en la plaza de San Francisco de Asís en La Habana vieja de un crucero esculpido en la escuela de canteros de Poio (Pontevedra). Muy cerca del crucero se encuentra la Basílica del Convento de San Francisco de Asís, en cuyo interior reposan los restos de José María López Lledín, más conocido como El Caballero de París.

Este singular personaje, educado vagabundo, recitador de versos e inspirador de toda clase de manifestaciones artísticas, nació en el municipio lugués de A Fonsagrada hacia 1899 y llegó a La Habana en 1913. Allí se convirtió en todo un símbolo popular de la ciudad.

El Caballero de París no aceptaba limosnas, de hecho era él el que ofrecía a las personas que encontraba a su paso pequeños regalos como flores, plumas o postales hechas por él mismo. Con el triunfo de la Revolución y por indicación de Celia Sánchez Manduley se le permitió comer su estricta dieta vegetariana

gratuitamente en comedores estatales. Fue finalmente ingresado en el hospital Psiquiátrico de Mazorra donde permaneció hasta su fallecimiento en 1985. Su cuerpo fue trasladado al tanatorio de Santiago (de Compostela) de Las Vegas donde sólo fue velado por el musicólogo y vecino de la localidad Helio Horovio. En el cementerio de esa villa estuvieron sus restos quince años bajo un modesto monumento funerario financiado por el propio Orovio, hasta que fueron trasladados a su actual ubicación por iniciativa del historiador de la ciudad Eusebio Leal, consciente del valor simbólico y espiritual de la figura del Caballero para la ciudad de La Habana.

fig 11

Contribuciones de la inmigración gallega en Cuba a la cultura gallega contemporánea

Muchas y muy valiosas fueron las aportaciones sociales, económicas y culturales recibidas por Galicia de mano de su emigración cubana. Tal es el caso de la construcción de escuelas realizadas por las sociedades de instrucción o por acaudalados comerciantes. A éstas se suman una larga lista de iniciativas entre las que encontramos los aportes económicos para la edición de libros (*La Historia de Galicia* de Manuel Murguía, *Follas novas* de Rosalía de Castro...), de obras musicales del compositor Pascual Veiga o para la realización de importantes monumentos conmemorativos, entre ellos los dedicados a Nicomedes Pastor Díaz en Viveiro y al compositor Pascual Veiga en Mondoñedo. El monumento funerario donde se encuentran depositadas las cenizas de la escritora Rosalía de Castro, sito en el panteón de gallegos ilustres en la Iglesia de San Domingos de Bonaval en Compostela, también fue posible gracias a las contribuciones de la emigración cubana.

Entre las aportaciones realizadas por ricos comerciantes benefactores de sus ciudades destacarían las del tabaquero Pedro Murias en Ribadeo o los comerciantes Policarpo Sanz y José García Barbón en Vigo. García Barbón, que llegó a tener una de las principales fortunas de Cuba, pagó la construcción de la

11 El Caballero de París fue objeto de múltiples homenajes artísticos. Inspiró a poetas, dramaturgos y músicos. A él se dedicaron por lo menos ocho temas musicales. El más popular *De París un caballero* con letra de L.M. Ibáñez y música de Antonio Mª Romeu fue un éxito comercial en la interpretación de Barbarito Díez y contribuyó a engrandecer aún más el mito del Caballero. Otros temas serían los de Pedro Luis Ferrer, Gerardo Alfonso, Juan Carlos Pérez, Titi Soto o el de Cañete grabado por el Chamaco García. En su memoria se instaló una estatua realizada por el escultor cubano José Villa Soberón en la acera frontal de la Basílica donde está enterrado.

Escuela de Artes y Oficios de Vigo que actualmente sigue en funcionamiento y alberga entre sus actividades un taller de luthería antigua y artesanía de instrumentos tradicionales gallegos, además de un conservatorio de música tradicional gallega. García Barbón compró también el abandonado Teatro Rosalía de Castro vigués para dedicarlo a fines culturales. Después del incendio del teatro los herederos del comerciante deciden encargarle la construcción de uno nuevo al arquitecto Antonio Palacios, joya arquitectónica y orgullo de la ciudad que recibió su nombre. Otro tipo de contribución fue la institucionalización de toda una serie de simbología gallega como la bandera, el himno, la celebración del día de las Letras Gallegas y del 25 de julio como día nacional o la creación de la Academia Gallega.

Por otro lado el retorno de soldados y emigrantes y el poder de difusión de los nuevos medios de comunicación masiva (radio, cine...) contribuyeron a alimentar en Galicia la influencia cultural y musical latinoamericana en general y cubana en particular. Musicalmente esto se concretó en la incorporación de

nuevos géneros (habaneras, boleros y rumbas), de formaciones del tipo de las orquestas de baile de corte latino, de espacios escénicos (los salones de baile) y de instrumentos (los acordeones diatónicos y los autómatas). La filiación cultural e histórica gallego-cubana quedó asimismo registrada en la literatura popular gallega. De este modo la emigración o la guerra de Cuba se reflejan en algunos cantares populares.

fig 12

Entre otras influencias recibidas por Galicia de la inmigración cubana, cabría destacar la importación de modelos arquitectónicos, casas burguesas con salón de música y salones de baile público, sobre todo en la costa cantábrica gallega (y asturiana). En estos nuevos salones de baile fue habitual la presencia de gramolas y vitrolas (enviadas o traídas desde Cuba con sus correspondientes discos de moda) y de pequeñas orquestas de baile que recogían en sus repertorios la "nueva música tropical". También se escucharon en estos salones acordeones diatónicos llegados desde Cuba; estos instrumentos contaron con escaso eco en la música popular cubana y sin embargo fueron escogidos profusamente por los emigrantes para enviarlos a sus familiares de Galicia como símbolo de progreso, sofisticación y modernidad, al igual que los fonógrafos.

12 El retorno de la emigración gallega a su tierra de partida dio origen a la figura del indiano o habanero. Reintegrados en la celebración de las romerías y *fiadeiros* fueron incluidos, junto con todo el resto del imaginario cubano, en la literatura popular gallega, hecho que queda reflejado en los cantares populares. Valgan de muestra tres ejemplos de coplas que responden a ritmos diferentes (jota, muiñeira y pasodoble respectivamente) y que nos dan una idea del amplio sustrato temático cubano:

Vai a La Habana, vai al Ferrol
nena bonita raio de sol
raio de sol, raio de sol
vai a La Habana, vai al Ferrol.

Aires de La Habana, aires del querer
aires de La Habana, para no volver,
para no volver, para no volver
aires de La Habana, aires del querer.

María Manuela que pena me dás
no campo de Cuba morreuche o rapaz
morreuche o rapaz, deixalo morrer,
que María Manuela outra ha de haber.

Musicalia

Instrumentos gallegos en la tradición musical cubana

La chifla: los pregones de los amoladores

Los amoladores, afiladores o afiladores de tijera ambulantes, prácticamente desaparecidos en la sociedad de consumo, podemos encontrarlos todavía en las calles de La Habana. Este característico oficio, propio de economías precapitalistas donde las herramientas cortantes como navajas, cuchillos o tijeras escasamente se renovaban, tuvo un especial arraigo en Galicia. Los afiladores gallegos emigraron a países tanto europeos como americanos en los que se ocuparon también de arreglar paraguas, recomponer vasijas de barro o capar animales domésticos.

La técnica, los códigos internos de conducta dentro del grupo, los aspectos de su modo de vida y pensamiento y el conocimiento de su jerga específica (el *barallete*) destinada a intercambiar información profesional sin ser comprendidos por las personas ajenas al oficio, eran responsabilidades que los viejos maestros (*naceiros*) enseñaban con el paso de los años a sus aprendices (*mutilos*). La autoridad del *naceiro* sobre su *mutilo* era total ya que sus enseñanzas eran imprescindibles para que el aprendiz se pudiese desenvolver en las circunstancias que conllevaba este particular modo de vida ambulante.

El principal y característico instrumento de trabajo de los afiladores era la rueda de afilar o máquina de afilar, que ellos denominaban *tarazana*, y que era construida en talleres de carpintería. Con ella afilaban o amolaban, sacaban filo con la muela. Para trasladarla la hacían girar sobre la rueda empujándola con una mano, liberando la otra para anunciar con un toque de siringa su presencia.

Durante el último cuarto del s. XIX y la primera mitad del s. XX se estima que un 25% de los afiladores gallegos trabajaron en distintos países de América

13 La mayor parte de los afiladores gallegos procedían de los municipios orensanos de Nogueira de Ramuín y Castro Caldelas. Una vez fuera de su tierra natal (la *chaira*) su ritmo de vida y trabajo se mantuvo inalterable, siendo portadores de una serie de rasgos característicos de su cultura tales como ruralidad, capacidad de ahorro, espíritu de sacrificio o afán de superación.

14 Los toques de los amoladores pasaron inadvertidos para las grabaciones comerciales, tanto en Cuba como en Galicia, por lo que resulta extraordinario el registro fonográfico realizado por el etnomusicólogo Alan Lomax en 1952 a un afilador orensano. Aunque efectuada en Galicia dicha grabación, incluida en la *World library of folk and primitive music: Galicia* (Rounder, 2001), es un magnífico ejemplo de los toques que podían interpretar sus compañeros en la Cuba del momento.

Latina, tras haber pasado una larga temporada de previo perfeccionamiento recorriendo diversas poblaciones gallegas, portuguesas y españolas.

fig 13

En las principales ciudades cubanas además de la presencia de los afiladores gallegos, considerados como los de mayor calidad y distinguidos por su boina, también ejercieron el oficio algunos italianos, chinos, cubanos y catalanes, siendo estos últimos los preferidos después de los orensanos. Sus principales clientes eran las amas de casa (las *belenas*), pero también los negocios profesionales como hoteles, restaurantes, pescaderías o carnicerías. Integrados en muy poco

tiempo en la idiosincrasia de La Habana, su popularidad les hizo protagonizar algunos de los textos de las guarachas cantadas en el Teatro Alhambra.

Las viejas ruedas de los amoladores iniciaron una desigual competencia con los modelos de bicicleta a partir del primer cuarto de siglo y fueron sustituidas definitivamente después de 1955 tras la aparición de los modelos motorizados. Algunos retornaron para la *chaira*, otros pasaron a países antillanos como Santo Domingo, donde pudieron continuar por algún tiempo con su profesión.

Los toques con los que los amoladores se anunciaban constituyen una excepción entre los pregones de los vendedores ambulantes, precisamente por ser interpretados con un instrumento musical en vez de a voces. La siringa, conocida en Cuba con los nombres gallegos de chifla, chifle, chiflo o castrapuercos, es una flauta de madera de elaboración rudimentaria considerada como la más primitiva de la familia cuyos orígenes se pueden remontar al Paleolítico. Las de los gallegos estaban elaboradas habitualmente a partir de una pieza de madera con un número de agujeros variable comprendido entre los seis y los quince. Entre los distintos diseños de chiflas destacan, por su trabajo ornamental, las rematadas en forma de cabeza de caballo, habituales entre los amoladores gallegos, o en forma de cabeza de pájaro, más populares entre los catalanes.

fig 14

Los afiladores que aprovechaban la circunstancia del oficio para desarrollar su talento musical escogían las chiflas que ofrecían más posibilidades, llegando a hacer de sus repetitivos toques identificativos verdaderas joyas musicales. Para conseguir el instrumento acudían a algún carpintero especializado, aunque en algunos casos eran ellos mismos los responsables de la fabricación. Los que simplemente la utilizaban para anunciar su llegada como un componente más del oficio se contentaban con las de menos recursos musicales y estética más sobria.

En la actualidad son muy pocos los amoladores que aún se pueden escuchar en las calles de la ciudad, pero los que continúan trabajando con sus ruedas motorizadas mantienen la misma forma de anunciarse que sus predecesores gallegos. Los toques, bien conocidos por los habaneros, se realizan ahora con instrumentos de plástico de fabricación industrial. La chifla de uno de los últimos afiladores gallegos de La Habana fue compilada por María Teresa Linares y se conserva en el museo de Etnología de Cuba.

La gaita gallega

La gaita, firmemente asentada en la tradición musical de Galicia desde la Edad Media, es sin duda el instrumento más emblemático de la música popular gallega. Los primeros instrumentos pudieron haber llegado a Cuba formando parte de los equipajes de colonizadores y militares gallegos en épocas tempranas de la conquista; sin embargo hasta la segunda mitad del s. XIX no se tienen referencias de su uso.

La primera mención de la que se tiene noticia aparece en un romance del escritor Juan López Muñiz publicado en 1850 en La Habana; en él la gaita va unida a la añoranza de la tierra de origen.

> (...) "En dond'hai contentos tantos.
> Se hoje aló nos viramos
> En calquer parte escoitáramos
> Á gaita e o tamboril
> Dándoll'ò vento os seus cántigos.
> Póis sin un tóupurri tóupurri
> Nin unha gaita ò seu lado
> Non hay na Galicia enteira
> Ningunha festa nin Santo" (...)[6]

En este momento los gallegos ya eran conocidos como *gaitos* en la Isla. Parece no tratarse más que de una mera coincidencia léxica que contribuyó sin embargo a reforzar más la simbólica identificación entre gallegos y gaita.

En la emigración masiva iniciada por los gallegos en el s. XIX, la gaita formó parte de los escasos bultos que los emigrantes llevaban consigo. Cuba, Argentina, Venezuela y Uruguay serán los países latinoamericanos donde se registre un mayor arraigo del instrumento.

---

6 Juan López Muñiz, emigrado a Cuba en 1841, publicó en La Habana en 1850 un romance en gallego dedicado "A nosa paisaniña a señora doña Josefa M. de E. nos seus días". Un fragmento del mismo aparece recopilado por Antonio de la Iglesia en el *Álbum de la Caridad* editado en Coruña en 1862.

> "Hemos visto en nuestras largas travesías que los gallegos llevaban una gaita y, muchas veces, en las noches de luna y de estrellas, cuando el mar estaba en calma la hacían sonar con devoción religiosa. (...) En Santiago de Cuba en las típicas fondas de la Calle de Barracones, donde suelen pernoctar los mineros gallegos de Daiquirí y de Firmeza, muchas veces devorados por la fiebre, suena día y noche la gaita gallega. Y muchas veces, también, en aquella calle y otras parecidas, he visto pasearse en coche a gallegos rumbosos, haciendo sonar una gaita que decía a todo el mundo cuál era su patria". [7]

El estado de subdesarrollo y crisis económica vivido en el s. XIX y la falta de expectativas para los jóvenes motivaron, además de la ola migratoria, que Galicia se convirtiese en un granero de militares para el Ejército Colonial español.

fig 15

Fue la directiva del propio Centro Gallego de La Habana la que regaló una gaita a la primera compañía del Batallón de Zamora en 1896, en plena guerra de Independencia. El escritor Lugrís Freire, compuso unos versos que recitó en el acto de entrega dirigiéndose a los militares gallegos.

> "¡Toca, gaiteiro, con ira
> unha cántiga de guerra,
> facendo que como un trono
> repenique esa palleta!...
>
> ¡Toca a muiñeira da morte,
> ¡toca a sinistra muiñeira!
>
> ¡Toca, gaiteiro, con modo
> unha sublime muiñeira,
> a que lle tocan ô cális
> ô xuntalo c'a patena!
>
> ¡Toca a muiñeira da groria!
>
> ¡¡Toca a muiñeira gallega!!"[8]

La dotación de gallegos llegados a La Habana el 1 de marzo de 1898 a bordo del *Vizcaya* también acompañaba sus cantos con música de gaita. El gaitero

7 Piquer, Constantino, *Eco de Galicia,* nº 61. La Habana, 8 de setembro 1918.

8 Lugrís Freire, Manuel, *El Eco de Galicia,* nº 711. La Habana, 8 de febrero 1896. (p. 4)

15 Después de en tercios la infantería pasó a organizarse durante el s. XVIII en regimientos y éstos a su vez en batallones. Se señala a los batallones gallegos de la Guerra de la Independencia española (1808-1814) como los primeros en los que se registra un uso documentado de la gaita, si bien ésta no llegó a formar parte de los instrumentos de las bandas militares del ejército español hasta avanzado el primer tercio del s. XX.
En la Cuba decimonónica la gaita prestaba alegría y consuelo en regimientos como el de Ceriñola o en los batallones de Luzón o Zamora, compuestos mayoritariamente por jóvenes gallegos.

era Antonio Eulate Fery, el mismísimo comandante del crucero-acorazado, que contestó con una alborada al recibimiento en puerto.

Por su alto valor simbólico para la comunidad el clásico instrumento gallego servirá para designar la primera publicación periódica íntegramente en lengua gallega de toda la emigración: *A Gaita Gallega*, fundada el 5 de junio de 1885 en La Habana por el propio Lugrís Freire y el dramaturgo Ramón Armada Teijeiro. En periódicos y revistas publicados con posterioridad en el seno de la comunidad gallega, encontraremos, durante toda la primera mitad del s. XX, numerosos artículos y fotografías sobre los principales gaiteros de Galicia (Manuel Rilo de Betanzos, Juan Míguez, *gaiteiro* de Ventosela y los Gaiteiros de Soutelo) por ser personajes totémicos de la Galicia idealizada desde la emigración. La información sobre los gaiteros asentados en Cuba era mucho más escasa. Será en esas publicaciones donde encontremos referencias a los primeros grupos llegados desde Galicia en gira artística por Cuba como Os Montes en marzo de 1908 y Os Trintas de Trives a principios de diciembre de 1910.

fig 16

Será precisamente en los años del periodo de entre siglos cuando los gaiteros asentados en Cuba comiencen no sólo a tocar en reuniones familiares o de

amigos sino también a configurar las primeras formaciones propiamente cubanas, con una dinámica de ensayos y un incipiente circuito de actuaciones fundamentado en las celebraciones de las ya consolidadas sociedades gallegas. Entre aquellos primeros gaiteros cabría destacar muy particularmente a José Martínez, O Gaiteiro de Gondomar, citado en la prensa gallega en Cuba como el mejor gaitero de la Isla en los albores del s. XX. Las primeras noticias que tenemos de él nos remiten a su Galicia natal, donde participó en el certamen de gaitas celebrado el 7 de julio de 1896 en la localidad de Tui. En este certamen resultaron premiados los principales gaiteros del momento en Galicia: primer premio para O Rilo de Betanzos y segundo para O Gaiteiro de Ventosela. En las bases de la convocatoria se especificaba que serían premiados los gaiteros que mejor tocasen la Alborada y la Muiñeira con gaita sin llaves ni barquín, acompañados solamente de tambor. Es importante detenerse en este punto ya que José Martínez era intérprete de gaita con barquín, un tipo de gaita actualmente desaparecido en Galicia y apenas popular en determinadas comarcas del sur de donde precisamente era natural José. Nacido en Peitieiros (Gondomar), José se instruyó en la interpretación de la gaita además de otros instrumentos de banda y de orquestra. Llegado a Cuba en los primeros años del s. XX se hizo muy popular entre la colonia gallega de Matanzas, donde era muy solicitado para tocar en las celebraciones de la comunidad. En la primera década del siglo funda Los Miñoranos, nombre que hacía referencia a la comarca de la cual era originario, el Val Miñor.

fig 17

En su repertorio se incluían clásicos gallegos como *Alborada Gallega* de Pascual Veiga, *A Foliada* de Chané y distintas muiñeiras y jotas para el baile, junto a ritmos cubanos como el danzón. Actuó principalmente para actos y romerías de la comunidad gallega del tipo de las organizadas en la Quinta Wilson, propiedad de la Sociedad de Beneficencia de Naturales e Oriundos de Galicia de Matanzas a la cual pertenecía. Su presencia también era imprescindible en las celebraciones del 25 de julio organizadas por la Sociedad Os larpeiros de Matanzas en las alturas de Monserrate. Además de ser un extraordinario gaitero, José Martínez también era un aclamado cocinero encargado en distintas ocasiones, por ejemplo el 25 de Julio de 1912, de preparar el banquete de la Sociedad.

> "Relación do que preparou o gaiteiro de Gondomar, fillo do vello Martínez, pra primera henchedela d'os enxebres que compoñen a sociedá Os larpeiros: Viño con quinina, tortiñas, salchichón de Landrove, mortadela da Guardia, aceitunas dos olivares de Bouzas, caldo gallego alo pontevedrés, años das terras das burgas, chivos

16 Os Montes llegan a la costa cubana el 5 de marzo de 1908, sólo dos días antes de la muerte del escritor Manuel Curros Enríquez. Este hecho propició que se pensase en ellos para portar el féretro de Curros vestidos con el traje tradicional gallego. La formación que viajó a Cuba estaba compuesta por tres músicos de la localidad de Viveiro: Ramón Salaverri con la gaita, Eugenio González Madono con la caja y Antonio Soto con el bombo. El cuarto miembro, natural de Lugo, era Juan Latorre Montes. Latorre era sobrino y ahijado del compositor Juan Montes y dirigía en aquella época la Banda de Música de Viveiro, de la cual probablemente provenían el resto de los integrantes de Os Montes. Considerado como un extraordinario flautista, tocaba sin embargo el clarinete en esta formación. Después de actuar en repetidas ocasiones para la comunidad gallega, la gira artística de Os Montes se despidió con una actuación en el Teatro Tacón de La Habana el 19 de abril con la interpretación de la Muiñeira *La Alfonsina* de Canuto Berea y *Amanecer.* *Plegaria y Alborada* de Juan Montes, tema en el que fueron acompañados por la orquesta del Teatro Albisu. La velada se completó con la presencia de la Banda Municipal de La Habana, el Orfeón Ecos de Galicia y la Compañía del Teatro Albisu.

17 José Martínez, O Gaiteiro de Gondomar, interpretando con su gaita de barquín en Matanzas, acompañado de tambor y bombo por dos de sus discípulos, los niños Adolfo y Rogelio en 1917. Esta formación y otras organizadas por José, como Los Miñoranos, se componían exclusivamente de gaita con barquín y dúo de percusión compuesto por bombo y caja.

> asados, arrós con polo ao xeito da Coruña, viño branco e tinto, sidra, cervexa, café e tabacos. (...) despois da comida e os discursos toca a gaita ao lado do atrio da igrexa de monserrat. Todos bailan."

Otro gaitero destacado de este primer momento de madurez de la gaita en Cuba será el maestro José Guede (1888-1939). Este compositor y director natural de Seixalbo (Ourense) emigra con 15 años a La Habana donde desarrolla sus primeras actividades musicales con el grupo de gaitas Hermanos Guede junto a su hermano, el también compositor Emilio Guede. Con una formación de gaita, caja y bombo actuaron fundamentalmente en fiestas de la comunidad gallega en las primeras décadas del siglo. En la segunda década José priorizó su trabajo en la música coral, si bien continuó tocando con la gaita e intervino, por ejemplo, en la presentación en el Teatro Nacional del primer coro típico gallego de Cuba, Os Cantores Celtas (25 de julio de 1916) bajo la dirección de Chané.

La gaita se introdujo también en los teatros de La Habana desde finales del s. XIX. De la celebración del 25 de julio de 1878 data la primera referencia de un dúo de gaita y tambor en el escenario del Teatro Payret. Sin embargo, salvando aquellos que formaban parte de los coros típicos gallegos ya en el s. XX, pocas veces se volvería a contar con la presencia de gaiteros en la programación de estas veladas, constatada al menos en 1883 y 1884.

Algunas excepciones de la participación de la gaita en los teatros vendrían de la mano de las representaciones teatrales y de zarzuela. Valga como ejemplo la representación del monólogo *Recordos dún vello gaiteiro* escrito, dirigido e interpretado en el Teatro Tacón por Nan de Allariz el 25 de julio de 1904. Entre las zarzuelas de corte costumbrista gallego, en las que era habitual recurrir a un gaitero y un tamborilero para ser incluidos en escena, destaca por su calidad y número de representaciones *Maruxa* de Amadeo Vives. En su primera representación el 25 de julio de 1916 en el Teatro Nacional, en la que sólo se escenificó el primer acto, es probable que fuese el maestro Guede el gaitero de la Compañía del Payret responsable de su montaje.

Más extraordinaria será la inclusión de gaita y tambor en alguna obra del teatro musical cubano como *La isla de las cotorras* del maestro Jorge Anckermann. Esta pieza teatral, con libreto de Federico Villoch que incluye una canción en lengua gallega, fue estrenada con la participación de gaita y tambor el 28 de febrero de 1923 en el Teatro Alhambra.

fig 18

18 Nan de Allariz retratado para la promoción del monólogo teatral *Recordos dún vello gaiteiro*, obra de su autoría estrenada en el Teatro Tacón el 25 de julio de 1904. El polifacético Nan era, además de actor, dramaturgo, traductor, periodista y músico. Ejerció como cantante, compositor e incluso director de la orquesta del Albisu y se interesó por la gaita dándole entrada en algunas de sus obras teatrales de corte costumbrista.

Estos y otros gaiteros tañían sus instrumentos en las romerías y fiestas celebradas a principios del s. XX por las Sociedades gallegas en parques y jardines de La Habana (La Tropical, La Polar, La Quinta del Obispo...) o en los matanceros Quinta Wilson y Monserrate. En estas romerías cohabitaron en la realización del baile los grupos de gaita, tambor y bombo (protagonistas musicales de la alborada, la muiñeira y la jota) con la orquestra (que dominaba en el danzón) y con la banda de música (a cargo del vals, la polca y el pasodoble).

Debido a la gran cantidad de sociedades gallegas de instrucción de carácter comarcal y a la no profesionalización de los gaiteros, los intérpretes que participaban en las romerías eran normalmente aficionados, miembros de las propias sociedades. A éstos se sumaban también los asturianos, quienes con su gaita, muy similar a la gallega, participaban en las romerías organizadas por el Casino Español, en las celebraciones del 25 de julio o en tabernas y bodegas frecuentadas y regentadas por emigrantes gallegos o asturianos.

Gaiteros como Benigno García, Silvestre Castro y el gaitero Barros adquirieron notoriedad y fueron reconocidos por la prensa gallega de Cuba como destacados intérpretes. Silvestre Castro interpretaba al inicio de la segunda década del

s. XX jotas y muiñeiras en los descansos de las danzoneras de Felipe Valdés o Pablo Valenzuela. En la medida en que estas orquestas y las bandas de música fueron incorporando los ritmos populares gallegos a sus repertorios la presencia de los gaiteros fue disminuyendo.

Entre el repertorio habitual de los gaiteros destacaba la inclusión de la *Alborada gallega* de Pascual Veiga, predilecta dentro del género, que se solía interpretar a primera hora de las romerías para recibir a los comensales. Pero eran las muiñeiras, verdaderos iconos entre la comunidad emigrante, los temas imprescindibles en sus repertorios.

A pesar de una gran aceptación entre la comunidad de inmigrantes gallegos, una parte importante de esos jóvenes, que habían viajado a Cuba en busca de un cambio de vida, deseaba integrarse en la nueva sociedad, dejando atrás manifestaciones musicales y culturales de la Galicia de la que habían tenido que marchar, como por ejemplo la gaita y la muiñeira.

> Los gallegos esperaban impacientes el otro danzón. Los ecos de la gaita, que cantaba cerca, no decían nada, no sonaban a moda, no llegaban a los corazones de todos aquellos hijos de Galicia. ¡Pobre gaita gallega! (...) "Los gallegos reniegan de la gaita y con ello de su origen, de las tradiciones, de la gloria de su país". [9]

Estas actitudes de rechazo, no sólo a su música sino a su valor simbólico, no estaban únicamente en la mente de muchos recién llegados sino que eran alentadas por los propios directivos del Centro Gallego que por aquella década se enorgullecían de los jóvenes inmigrantes que habían dejado atrás la "quejumbrosa gaita".

En las romerías la gaita perdió la posibilidad de ubicarse en los escenarios junto a las orquestas de baile. En contrapartida consiguió un espacio especialmente dedicado a ella: los concursos de gaitas y tambores. Entre los primeros de los que tenemos noticia figura el organizado en la Quinta del Obispo por la Sociedad Ferrol y su Comarca en 1912, con un jurado presidido por José Castro, Chané, que contaba con José Fontenla Leal como vocal. En esta edición resultó ganador Joaquín Lorenzo tocando la *alborada* y segundo Manuel Locay por la interpretación de la *riveirana*, una variante de la muiñeira. Ambos habían sido

9 Linares, Manuel G., *Eco de Galicia*, nº 50. La Habana, 16 julio de 1918.

19 Los coros típicos gallegos se inician en La Habana en 1916 con la aparición de Os Cantores Celtas. Su presencia en las romerías y demás celebraciones de las sociedades gallegas será imprescindible hasta la suspensión de sus actividades a inicios de los años 60. En los años 50 destacó entre los existentes el Coro Aires d'a Terra, de la Sociedad Rosalía de Castro de La Habana, que protagonizó las últimas grandes romerías celebradas por la colonia gallega en los Jardines de La Tropical antes de su clausura.

acompañados al tambor por Juan Pérez. Ferrol y su Comarca darían continuidad a la organización del concurso, volviendo a convocarlo al año siguiente. En esta nueva edición, una vez concluida la competición, el vencedor tuvo que tocar desde las 13:00 h. hasta las 18:00 h., dando paso al baile amenizado por las orquestas. El concurso fue grabado en cinematógrafo, si bien no se conoce ninguna copia, pudiendo tratarse de la primera filmación de un gaitero de la emigración gallega.

Estos concursos contribuirán a la proliferación de coros gallegos en los años 20 de la hechura del Coro Típico del Centro Gallego de La Habana (1920) y del Coro Típico de la Agrupación Artística Gallega (1920) que continúan así el camino iniciado en 1916 por Chané con Os Cantores Celtas.

Desde su aparición los Coros Típicos gallegos actuaron en las romerías y en las principales veladas artísticas de la colonia gallega. La gaita, dotada de un importante protagonismo en estas formaciones, se benefició del auge de los coros que permitió la definición de espacios de encuentro y trabajo entre distintos gaiteros. El repertorio gaitístico se engrandeció con composiciones de los directores de los coros como los orensanos David Rodriguez y José F. Vide, autor

este último de *Salayos, a cuatro voces iguales y gaita,* compuesta sobre motivos populares para ser estrenada por el Coro Típico del Centro Gallego en 1932.

fig 19

Durante los años 20 la gaita comenzará a formar parte de algunas formaciones encargadas de realizar pasacalles como el Quinteto Regional de José Cortés en Matanzas o el Quinteto de José Páez en La Habana donde tocaba Gelasio Martínez, que se convertiría con el paso del tiempo en una de las principales referencias del instrumento en la Isla. En 1929 se presentó en La Habana el Quinteto Barcalés dirigido por José Tomé Castro, gran éxito de ese verano en los bailes de las sociedades. Al grupo se uniría posteriormente como gaitero Gelasio Martínez en sustitución de José Tomé.

fig 20

Aunque formaciones de similares características también se desarrollaron en Galicia o Argentina bajo el nombre de murgas, músicas o charangas, la sonoridad y naturaleza de los quintetos en Cuba constituye una cuestión aparte. Su repertorio incluía todo tipo de ritmos bailables de origen gallego, hispánico, cubano o norteamericano, así como bandas sonoras de las películas de moda del momento, predominando en los arreglos un sabor de jazz melódico. La importancia de los quintetos radica además en que, debido a su popularidad, con ellos no sólo bailaban los inmigrantes gallegos en las fiestas de sus sociedades sino que eran demandados para amenizar todo tipo de celebraciones en la ciudad de La Habana, principal foco de su actividad. A pesar de estar geográficamente tan restringida podemos considerarla como la única formación popular de música de baile síntesis de un proceso de hibridación entre la música popular gallega y la cubana

Sin embargo la presencia de la gaita, que caracterizaba este tipo de formación, se vio progresivamente sustituida por la de nuevos instrumentos como las trompetas o los acordeones piano a finales de los años 30. Las formaciones en las que la gaita tuvo una particular relevancia desarrollaron su actividad en la década comprendida entre 1929 y 1939, destacando entre todas El Quinteto Barcalés, El Quinteto Monterrey y el Quinteto Tomé.

En el Quinteto Tomé el propio José Tomé era el encargado de tañer la gaita hasta que la sustituyó por la trompeta. El quinteto Monterrey, fundado por su director el gaitero José Manuel Posada en 1935, integró además en su primera formación a Vicente Mosquera al clarinete, Andrés Tomé al saxo, José Fernández al bombo con platillos y José Cortés a la caja. Afortunadamente Rodolfo Posada, el hijo del director, conservó una copia de gran parte del repertorio

20 Los quintetos compuestos por gaita, clarinete, saxo, caja y bombo con platillos vivieron un proceso de estandarización en los años 30, llegando a conquistar un espacio entre las orquestas y conjuntos de música de baile y especializándose en la interpretación de muiñeiras, valses y pasodobles. El pasodoble *De Vigo a Santiago* fue el tema que le valió buena parte de su éxito al Quinteto Barcalés en el verano de 1929.

de la formación con los arreglos originales. Tal repertorio incluye, además de los populares ritmos bailables gallegos como la muiñeira o la jota, pasodobles, valses, mazurcas, polcas, habaneras, fox-trots, marchas e himnos. El grupo se deshizo en 1940 debido al retiro obligado de José Posada por causa de una bronquitis crónica. Murió en 1955.

Los quintetos sin gaitas, sobre todo el Tomé, el Barcalés y el Gómez fueron formaciones imprescindibles en los bailes de La Habana durante los años 40 y 50, entrando en decadencia a partir de los 60 al desaparecer sus principales contextos de actuación con las trasformaciones sociales y políticas que vivía el país.

fig 21

En la misma época en que los quintetos conseguían popularidad en Cuba, en Galicia tiene lugar un fenómeno de especial relevancia dentro del mundo de la gaita. Tanto por la influencia de algunos gallegos retornados como por el éxito internacional que habían adquirido las orquestas de música de baile cubana, la rumba pasa a ser integrada en los repertorios de los gaiteros, pudiendo considerarse plenamente asimilada en las décadas de los años 40 y 50.

Precisamente a mediados de los años 40 regresará a Cuba Eduardo Lorenzo Durán, que se convertiría en la segunda mitad del siglo en la principal figura de la gaita. Lorenzo, nacido en Cuba el 21 de octubre de 1911, fue llevado por sus padres al año siguiente a la localidad gallega de Arbo, de donde era originaria su familia. Allí vivió hasta los treinta y cuatro años. Aprendió junto con su hermano las primeras nociones del instrumento de su padre que, al igual que su abuelo, era gaitero. En Galicia participó en distintas formaciones hasta que organizó un cuarteto liderado por él con la gaita, haciéndose acompañar de clarinete, caja y bombo con platillos. Después de regresar a Cuba se asoció a la Agrupación Artística Gallega en 1948, entrando así en contacto con los gaiteros del momento, ochenta y dos en total según sus propios cálculos. En Cuba ejerció de albañil, carpintero, encofrador y vendedor de ostiones. En los 50 y 60 formó parte de grupos musicales de la comunidad gallega entre los que destaca su participación en el conjunto Los Astur Galaicos (guitarra, acordeón y gaita) donde también tocará otro de los mejores gaiteros de Cuba, Clemente Brañas. Desde el año 1980 hasta 1992 fue solista, acompañado por el grupo de percusión Los Ibéricos en el restaurante El Colmao, de cuya orquesta había sido batería anteriormente.

En el año 1992 Eduardo Lorenzo comienza a dar clases de gaita en la Artística Gallega de La Habana, sirviendo de verdadera correa de transmisión entre los viejos gaiteros de la Isla y la nueva generación de intérpretes. En el grupo de alumnado de unas once personas se encuentran los principales nombres de la actual generación de gaiteros cubanos, entre ellos Anaisi Gómez o Roberto Puldón. Desarrollará esta experiencia docente hasta finales de la década actuando casi exclusivamente para las sociedades gallegas. Por sus manos también pasarían posteriormente gaiteros como Alejandro Gispert Galindo, que se inicia en el 2001 en la fabricación de gaitas de la mano del propio Lorenzo.

Pero Lorenzo no fue el único artesano de gaitas en Cuba. Antes de iniciar sus primeros trabajos en los años 40 tuvo dos importantes precedentes: Hipólito Pardo Yáñez, artesano oriundo de Ver (Ourense) que había construido intrumentos a inicios del s. XX, y Villasón, artesano natural de Asturias, principal proveedor de instrumentos tanto para los gallegos como los asturianos durante décadas. Sin embargo al instruir a Gispert, quien a su vez inició a un nuevo artesano, Mario de la Paz, Lorenzo estaba asegurando el futuro de la fabricación y por tanto de la interpretación del instrumento en Cuba. Su gran sueño de que la gaita continuara siendo tocada en el país por las nuevas generaciones después de su muerte es hoy una realidad. Poco antes de su fallecimiento la figura

21 José Manuel Posada Fernández fue uno de los gaiteros más sobresalientes en Cuba. Nacido en la aldea de A Razela (Verín, Ourense) en 1886 se inició en el manejo del instrumento cuando contaba sólo con siete años de edad. En Galicia tocará en las fiestas de su comarca con distintas formaciones conociendo a las principales figuras de la gaita como O Gaiteiro de Ventosela y Os Trintas de Trives, grupos de los cuales recoge repertorio e influencias estilísticas. Emigra a Cuba en 1912. Hasta su asentamiento definitivo en la ciudad de La Habana a comienzos de los años 30, José recorrerá distintas localidades del país como Aguaclara, Daiquirí, Firmeza, San Luis, Palma Soriano y Jatibonico. En ellas desempeñó numerosos oficios como el de carpintero en las minas, montador de puentes, vendedor ambulante, hojalatero, etc., si bien sus dos principales actividades, la de relojero y la de músico, serán las que le transmita a su hijo Rodolfo Posada. José construyó él mismo los instrumentos de percusión para su grupo, así como su gaita, ésta con la ayuda del artesano Villalón. Sus manos de relojero le permitieron elaborar unas de las mejores *palletas* para la gaita en Cuba, lo que le valió la demanda de gaiteros gallegos y asturianos de distintos puntos de la Isla. En todas las localidades en las que vivió tocó la gaita acompañado de distintos percusionistas animando todo tipo de celebraciones, si bien hasta 1935, después de instalado en La Habana, no decidirá fundar el Quinteto Monterrey, una formación estable con la cual tocó hasta su retiro definitivo en 1940.

y el trabajo realizado por Eduardo Lorenzo fueron objeto de un documental multipremiado en distintos certámenes internacionales *Los últimos gaiteros de La Habana*, realizado por Natasha Vázquez y Ernesto Daranas.

Actualmente tres grupos dentro de la colectividad gallega continúan tocando la gaita (Rosalía de Castro, Agrupación Artística Gallega y Monterroso y Antas de Ulla) si bien se limitan en gran medida a acompañar algunos números de baile de sus agrupaciones, a realizar ocasionalmente algunos pasacalles y a actuar en el marco de la celebración del día de las Letras Gallegas (17 de mayo), el 25 de julio y el festival La Huella de España.

Al margen de las sociedades gallegas, nuevos intérpretes aseguran la continuidad del instrumento en la tradición musical cubana. Ángel García, primer negro cubano intérprete de gaita conocido, fue quien en 1996 inició a Wilber Calver. Natural de Holguín, aunque de ascendencia jamaicana, dio sus primeros pasos en el Centro Gallego para incorporarse posteriormente al grupo Follas Novas donde recibió nociones de los instrumentos de percusión gallegos. Con posterioridad conoció a Eduardo Lorenzo que le daría unas orientaciones básicas sobre el manejo de la gaita.

fig 22

Wilber, que actualmente reside en Xinzo de Limia (Ourense), fue el responsable de la introducción de la gaita en el colectivo Habana Flamenca y el conjunto de música antigua El Gremio, además de en grupos cubanos de fusión como Aceituna sin hueso, Tierra verde, Afrocuban Celtas y Babalú Ayé. La inclusión de la gaita en la banda sonora de *Habana Blues* (2005) del director Benito Zambrano multiplicó la proyección de su trabajo. Otras nuevas propuestas musicales como las de Mate o Ánima Mundi se han interesado por incluir la gaita en sus formaciones.

22 Wilber Calber participó entre 1996 y 2006 en distintos grupos de fusión cubanos como Aceituna sin hueso, Tierra verde o Afrocuban Celtas. Babalú Ayé, del municipio capitalino del Cerro, fue el grupo en el que, bajo la dirección de Raúl Gonzalo Brito (Lali), Wilber tocó la gaita junto a tambores batá, cajones, tumbadoras, chequerés, claves, bongoes y cencerros. La letra de una de sus canciones resulta muy reveladora sobre las nuevas orientaciones de la gaita en Cuba "*Aunque no lo creas tú, aunque no lo crea yo, una gaita y un guaguancó*".

Las bandas de música

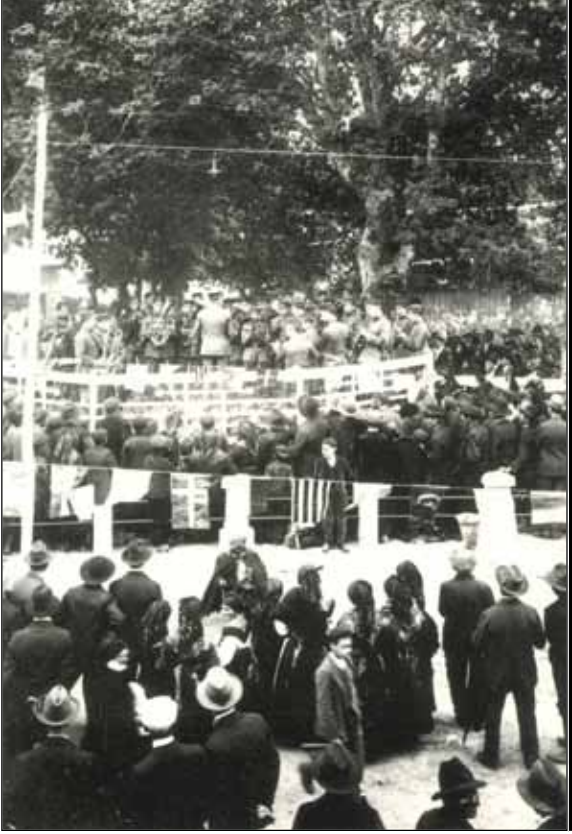
El origen de las bandas de música en Cuba hay que buscarlo necesariamente en el seno del ejército colonial español ya que es en el ámbito militar donde, desde el s. XVIII, nacen y se desarrollan este tipo de formaciones en Europa. Las primeras informaciones de las que disponemos sobre la actividad musical de las primitivas bandas militares evidencian el predominio que los negros habían adquirido en la música profesional cubana. A finales del s. XVIII la milicia de pardos de Santiago ya contaba con una banda compuesta por seis pífanos, un oboe, siete clarinetes, dos fagotes, dos serpentones, un clarín, dos trompas, dos *cornabassi* y batería militar. El repertorio de esta formación incluyó por influencia del maestro monsieur Debois llegado desde Haití el minué (escasamente divulgado hasta entonces) la gavota, el pasapied y la contradanza.

De las primeras bandas compuestas por soldados españoles tenemos noticias en los albores de 1830, cuando las bandas militares de La Habana actuaban todos los miércoles en los cuarteles y fortalezas. La celebración de estos conciertos públicos, conocidos como retretas, iría poco a poco adquiriendo popularidad en la ciudad. A partir de 1831 se desplazan también a la Plaza de Armas y se aumentan con un segundo día de actuación, los jueves, en la alameda de Paula. Contemporáneas son las primeras composiciones conocidas de autores ibéricos en Cuba, como el maestro Casmitjana que escribe música para el regimiento de Cataluña ya en 1836.

fig 23

En los años 40, bandas como la del Regimiento de Cuba o la del Regimiento de León, destacada en Matanzas y que contaba con soldados gallegos, interpretaban además de marchas militares los ritmos en boga como las contradanzas. De hecho las bandas militares españolas servirán de cantera de músicos para las orquestas cubanas de baile y para reforzar o formar a las compañías de zarzuela y ópera.

Con el inicio de la Guerra de los diez años (1868-1878) las autoridades españolas se esforzaron por transmitir a las zonas urbanas y citadinas alejadas de los campos de batalla una sensación de normalidad. Una de las medidas que adoptaron siempre en este tipo de situaciones fue la de aumentar la programación de retretas en los jardines y plazas públicos. Los protagonistas musicales



23 Las bandas de música militares animaron durante años las fiestas populares en las aldeas de Galicia. Algunas de ellas estuvieron destacadas en Cuba, como la Banda del regimiento de Isabel La Católica donde contribuyeron con su presencia a animar las retretas en la capital durante los años de la guerra de independencia. En su repertorio destaca la presencia de obras de autores gallegos, entre los que no faltaron Pascual Veiga y Juan Montes. Las bandas cubanas formadas desde el inicio del periodo republicano también incluyeron obras de éstos y otros compositores posteriores como Reveriano Soutullo o Emilio Guede.

eran las bandas militares españolas compuestas por jóvenes enviados a Cuba por varios años.

Muchos gallegos formaron parte del ejército colonial español donde algunos pasaron a ser integrantes de las bandas militares. Estos soldados de línea, conocidos popularmente como *quintos*, provenían por lo general de familias pobres y humildes y se hallaban envueltos en una guerra absurda en contra de su voluntad. Muchos de ellos desertaron una vez llegados a Cuba o manifestaron a viva voz, cuando no en sus actitudes y conductas, un total rechazo a su propia jefatura.

Durante el periodo colonial del ochocientos y muy especialmente en la segunda mitad del siglo, las bandas militares en La Habana y en el interior del país, junto con las sociedades filarmónicas que fueron emergiendo en las principales poblaciones, llevaron el peso de las interpretaciones musicales que no estaban destinadas al baile. En la década de 1880 se constata una mejora en las bandas de música de la capital como la de Ingenieros (dirigida por Brocchi), la de la Marina (por Ángel Mora Gil) y la de Artilleria (por La Rubia). Las bandas inter-

pretaban oberturas de sinfonías, fragmentos de zarzuelas y de óperas italianas, operetas francesas y géneros cubanos y europeos populares del momento.

Con el estallido del brote revolucionario en 1895 las autoridades volvieron a echar mano de la intensificación de las retretas. En 1896 el alcalde de La Habana dispuso que todas las tardes se celebraran retretas en los parques del Prado, donde tres bandas militares se turnaban durante la semana. Se ampliaron igualmente las celebraciones de estos conciertos a parques como La punta o El cerro, si bien la población asidua a tales actos pertenecía básicamente a las familias cubanas pro españolas y a las de los jefes militares. Actúa en la ciudad en este periodo la Banda de Música del Regimiento de Isabel la Católica, destacado en Cuba durante el conflicto armado. Esta banda, compuesta por gallegos, actuó en las retretas y en funciones civiles organizadas por la comunidad gallega, como la celebrada por la Sociedad coral gallega en mayo de 1896. Ésta será la banda que años después, el 20 de agosto de 1916, presentará en una de sus primeras interpretaciones el *Himno gallego* en Galicia en colaboración con el Coro gallego Toxos e Froles de Ferrol.[10]

Con la retirada del ejército español tras la pérdida de la colonia se produce una profunda reorganización de las bandas de música en Cuba, resultado de la cual nacerán las bandas municipales, provinciales y nacionales de los cuerpos de bomberos y policía. La primera será la de La Habana, fundada el 15 de agosto de 1899 como Banda de Música Municipal del Cuerpo de Policía, que da su primer concierto bajo la dirección de Guillermo M. Tomás en una retreta celebrada el 1 de septiembre de ese mismo año en honor del primer alcalde cubano de la ciudad. Algunos de los principales músicos gallegos como Joaquín Zon (saxofonista y profesor en la Academia de Bellas Artes del centro gallego) integraron la formación desde sus primeros años de funcionamiento.

La Banda Municipal de La Habana quedará por siempre vinculada a la historia de la Galicia contemporánea por ser la primera formación musical encargada de interpretar el *Himno gallego*. Aunque recientes investigaciones defienden que la partitura ya había sido ejecutada en 1896 por el Orfeón madrileño El Eco, la obra no había sido interpretada con la solemnidad y consciencia atribuibles únicamente a su estreno en Cuba. El acto se produjo en el transcurso de un

10 La primera ocasión en que se interpreta el *Himno* en Galicia será en Pontevedra, en el año 1913, por la Banda Municipal que acompaña al Orfeón de la Artística de Pontevedra bajo la dirección del maestro José Carreras.

24 La interpretación del *Himno gallego* adquirió gran solemnidad en su ejecución durante las veladas artísticas organizadas por el Centro Gallego. La Banda Municipal de La Habana, responsable de su estreno, participó en distintas ocasiones en actos de la comunidad gallega; destaca el transcurso de la gran fiesta gallega celebrada en el Teatro Nacional el 18 de marzo de 1937 en conmemoración del Centenario de Rosalía de Castro.

homenaje a Pascual Veiga realizado por la colonia gallega el 20 de diciembre de 1907 en el Teatro Nacional.

> LA VELADA EN HONOR DEL MAESTRO VEIGA
> En la noche del viernes 20 de los corrientes, según se anunció oportunamente, tuvo efecto en el gran teatro del Centro Gallego (Tacón), ante numerosa concurrencia, la hermosa y brillante velada artístico-literaria, en homenaje al insigne autor de la Alborada, el músico-compositor Pascual Veiga, ilustre hijo de Mondoñedo. La Velada fué abierta con la partitura La Alborada, de otro eminente compositor gallego, el maestro Juan Montes, que fué ejecutada con maestría por la Orquesta de la Opera, bajo la dirección del maestro Chané (...) Seguidamente, fué descubierto el busto de Veiga, que estaba envuelto con la bandera gallega que tanto amó y ensalzó. Sobre artístico busto, hermosa obra de Mariano de Miguel, las Comisiones de las sociedades gallegas de Cuba depositaron coronas de flores naturales, enlazadas con las banderas gallega y española; en aquel momento, la Banda Munici-

> pal bajo la dirección del maestro Tomás, ejecutó el Himno Regional Gallego, obra póstuma de Veiga, habiendo sido muy aplaudida.[11]

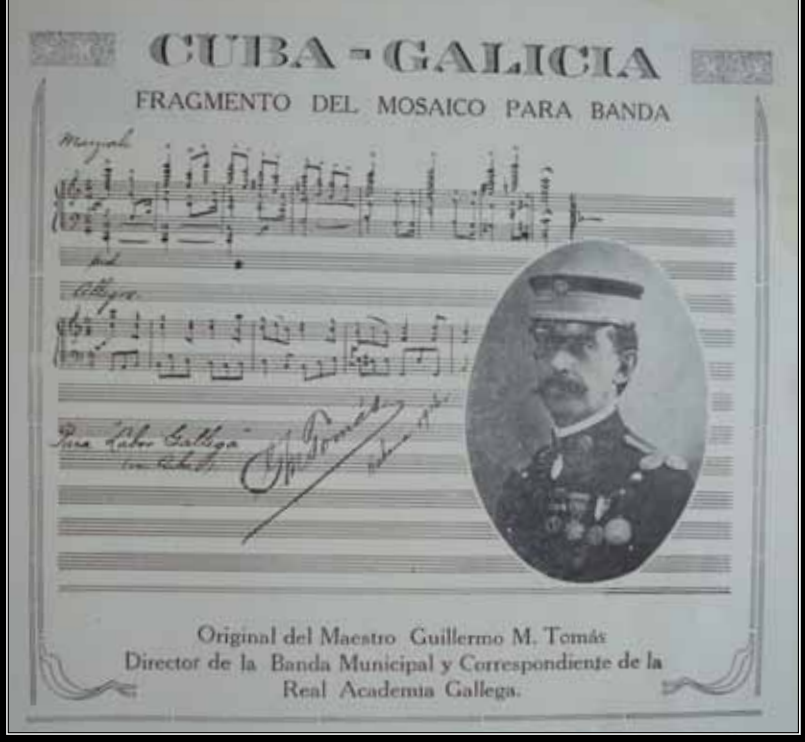
El responsable y coordinador del estreno del *Himno gallego* fue el emigrante ferrolano José Fontenla Leal, presidente del Comité Redencionista de La Habana e impulsor del nacimiento de la Academia Gallega. Gracias a su trabajo a favor de la asunción y divulgación del himno compuesto por Pascual Veiga con texto de Eduardo Pondal, consiguió que la Junta General del Centro Gallego de La Habana lo declarara himno oficial de la institución el 13 de diciembre de 1908. Copias de la obra fueron enviadas por el propio Fontenla Leal a bandas, orfeones y centros culturales de América y de Galicia.

El Himno de Pondal y Veiga fue asumido progresivamente por el regionalismo y el nacionalismo y durante el periodo de Guerra Civil se convirtió en parte del cancionero republicano antifranquista. A finales de los años 40 los coros gallegos Toxos e Froles (Ferrol) y Cántigas da Terra (A Coruña) así como la Coral Polifónica El Eco (A Coruña) serán las primeras formaciones en interpretarlo públicamente durante el franquismo, cuya censura lo autorizó al no considerarlo peligroso por tratarse de grupos folclóricos, lo cual no le resta simbolismo. Reivindicado por el nacionalismo gallego a finales de los 70, tuvo que esperar hasta la ley de símbolos para que su oficialización fuese aprobada el 29 de mayo de 1984 por el Parlamento de Galicia junto a la de la bandera y el escudo.

fig 24

Por su parte la Banda Municipal de La Habana incorporará el *Himno* de forma estable a su repertorio interpretándolo en conciertos y retretas y, sobre todo, en las distintas ocasiones en las que participó en actos de la colectividad gallega. Estos vínculos de la Banda y muy particularmente de dos de sus directores (Guillermo M. Tomás y Gonzalo Roig) con los gallegos de La Habana permitirán una prolífica relación de intercambio cultural. Ésta irá más allá de la presencia de la Banda en actos tan importantes para la comunidad gallega como las veladas celebradas en conmemoración del 25 de julio o los homenajes a personalidades de la cultura gallega de la talla de Curros Enríquez (Teatro Nacional 15 de septiembre de 1910) o Rosalía de Castro (Teatro Nacional 18 de marzo de 1937). Verdaderamente relevante fue la incorporación de piezas de los principales compositores gallegos a su repertorio, hecho que posibilitó su difusión en Cuba entre músicos profesionales y su recepción por un público más allá de los círculos culturales gallegos donde ya eran conocidos.

fig 25

11 *Revista Galicia*. La Habana, 22 de diciembre 1907.

25 El director de la primera interpretación del *Himno gallego* fue el cubano Guillermo M. Tomás Bouffartigue. Nacido en Cienfuegos en 1868 emigró por sus ideas separatistas a Nueva York donde destacó como pedagogo, director de orquesta, organizador de actos artísticos y crítico musical. Regresó a Cuba tras la marcha de los españoles en 1898 para dirigir la recién creada Banda de Música Municipal de La Habana y la escuela del municipio. Se retiró de la dirección en 1923. Tomás fue reconocido por su meritoria labor de familiarización del público cubano con autores hasta aquel momento desconocidos en la Isla, labor en que destaca la divulgación wagneriana que realizó con la Banda entre 1900 y 1903. Los vínculos de Tomás con la comunidad gallega y particularmente con sus músicos, encabezados por el maestro Chané, posibilitaron su conocimiento de la música y cultura gallegas. Además de ser el responsable de la dirección de la primera interpretación pública del *Himno gallego* y de ser nombrado miembro correspondiente de la Real Academia Gallega, Tomás compuso el pasodoble *Cuba-Galicia, Pot pourri de Aires nacionales,* en que combina argumentos musicales tomados de las tradiciones cubana y gallega como el tango y la alborada. Esta obra, que Tomás dedicó al Centro Gallego de La Habana, fue estrenada por la Banda Municipal el 8 de noviembre de 1907, durante el acto de colocación de la primera piedra del palacio del Centro Gallego. Al igual que Tomás, el también compositor y director de la Banda de Música Municipal Gonzalo Roig mantuvo un estrecho vínculo con la colonia gallega de La Habana. Esta relación continuada de los directores de la principal formación musical de la capital fue enormemente prolífica en lo concerniente a la recepción en las formaciones cubanas de los más relevantes compositores académicos gallegos (Pascual Veiga, Juan Montes o el propio José Castro, Chané). Favoreció además la incorporación posterior de éstos y otros autores gallegos como Marcial del Adalid, José Baldomir o Reveriano Soutullo a los repertorios de las principales formaciones musicales de concierto cubanas, la Orquesta Sinfónica de La Habana (1922) y la Orquesta Filarmónica de La Habana (1924).

Finalizado el dominio español cesaron las bandas de música que estaban con sus regimientos militares y algunos de sus integrantes decidieron quedarse a vivir definitivamente en Cuba. Organizaron una sociedad llamada España, con una banda integrada por músicos provenientes de las antiguas bandas militares que adoptaron como local de ensayo el patio del Casino Español de La Habana. El responsable de la coordinación fue el ex-director de la Banda del Batallón Urbano de La Habana Martín Menéndez. Bajo el nombre de Banda España, con una formación de cincuenta y seis músicos, se presentan en el Teatro Payret el 25 de julio de 1899.

En el reglamento de esta banda se determinaba tomar parte en todas las funciones benéficas de las sociedades españolas de La Habana en las cuales fuese requerida, motivo por el cual será habitual en los actos de la Sociedad de Beneficencia de Galicia durante más de veinte años. La primera actuación en esta dirección no se haría esperar: el 31 diciembre de 1899, bajo la dirección de Chané en la bendición de la Capilla del hospital de la Benéfica Gallega, la Banda interpretó *Bella es Galicia* de Espino, *Alborada gallega* de Veiga y la habanera *Violeta* de Chané.

La Banda España fue muy popular entre la colonia gallega que le proporcionó muchos de los músicos que pasaron a engrosar sus filas. Su repertorio incluía a todos los grandes compositores gallegos del momento además de contar con toda una serie de ritmos bailables gallegos para animar las romerías gallegas como la jota *Los de Chantada*, las muiñeiras *Viva Galicia* o *La galleguiña*, la polca *Os teus olliños*, el pasodoble *Los de Carballedo* u otras pezas como *O camiño da Franqueira*, *A noite de S. Xoán*, *Na festa*, *As mozas dó couto* y *A orillas del Miño*.

Su presencia bajo la dirección del maestro Chané o de Mariano Ortega en los bailes y fiestas de las sociedades gallegas fue regular hasta los años 20, momento en el que, gracias a la diversificación de las agrupaciones musicales gallegas en La Habana, se supera la dependencia regular del Orfeón Ecos de Galicia y la Banda España para amenizar musicalmente la celebración de los distintos tipos de eventos.

En las retretas celebradas en el Parque Central tanto la Banda Municipal de La Habana como la Banda España incluían en sus programas obras de autores gallegos. Estas retretas celebradas a lo largo de todo el año gozaban de gran con-

26 Sinesio Fraga y Emilio Guede fueron dos de los principales músicos gallegos en las bandas de música cubanas del periodo republicano. Además de intérpretes fueron compositores y varias de sus obras se incorporaron al repertorio de bandas de distintos puntos del país.

currencia en el verano y jugaron un papel decisivo en la difusión de la música instrumental y en la formación de un determinado público.

Siguiendo el ejemplo de la Banda Municipal y de la Banda España, se incorporará repertorio de música gallega en las bandas cubanas y también en las modestas bandas surgidas en el ámbito de la colectividad gallega. Las principales bandas militares cubanas en la República (Banda de Música del Estado Mayor del Ejército Constitucional, Bandas de la Marina o de Artillería), así como algunas bandas civiles (Banda Santa Cecilia, Banda de la Real Casa de Beneficencia y Maternidad) integraron igualmente este tipo de repertorio. Dos de los principales músicos de la emigración gallega en Cuba, Sinesio Fraga y Emilio Guede, desarrollarán su carrera profesional en el seno de estas agrupaciones.

fig 26

Sinesio Fraga Vila (1891-1951) fue un importante divulgador de los autores académicos gallegos en Cuba. Su labor de difusión comenzaba en la propia Banda de Música del Estado Mayor del Ejército de la cual formaba parte. Esta Banda fue fundada en 1905 con el nombre de Banda de Artillería y ya en su primera época, bajo la batuta del maestro J. Marín Varona, ejecutaba piezas de autores gallegos entre las que figuraba *Os Artabros* de Pascual Veiga Iglesias. En 1909 al organizarse el ejército permanente pasó a denominarse Banda del Cuartel General y en 1917, tras una nueva reorganización del ejército, adquirió su nombre definitivo. Se nutrió de músicos provenientes de la Banda de Músi-

ca Municipal y de la Banda de la Marina entre otras y se distinguió por incluir en su repertorio una extensa selección de música gallega con obras de Pascual Veiga, Juan Montes, Gustavo Freire, Ricardo Courtier o Emilio Guede. Con su presencia contribuyó a la celebración del 25 de julio en celebraciones de la Benéfica Gallega como la acontecida en 1935 en el Teatro Nacional.

Fraga era Natural de Ortigueira, localidad que abandonó siendo muy joven para establecerse en Cuba, donde recibió su verdadera formación profesional. En el primer cuarto de siglo además de tocar el bombardino en la Banda del Estado Mayor del Ejército también fue orfeonista de Ecos de Galicia, corista de Os Cantores Celtas y fundador de la Agrupación Artística Gallega. En los años 30 su libro *Teoría elemental de la música*[12] se hizo muy popular en las escuelas de Cuba siendo fijado como libro de texto en varios centros de enseñanza. Fue crítico musical en revistas de la prensa gallega como *El Eco de Galicia*, *Galicia*, *Nós*, *Heraldo de Galicia*, *Cultura gallega* y *Cultura Hispánica*. En 1921 fue director de la publicación *Nós* y bibliotecario de la Xuntanza Nazonalista Galega d'Habana. De su faceta como compositor sólo podemos destacar la obra *Sonatas de Suevia*.

Emilio Guede Rodríguez, hermano del maestro José Guede, nació en Seixalvo, Ourense, en 1892. Llega a Cuba en 1912 como músico profesional desde Ourense, donde había dirigido la Banda Municipal. Su trabajo en Cuba estuvo centrado en la enseñanza musical y en la dirección de bandas de música como las municipales de Yaguajai o Cárdenas en los años 20 y 30. Su carrera profesional se vería definitivamente recompensada con la plaza de teniente-subdirector de la Banda de Música de la Marina Constitucional donde tocaba el saxo. Uno de los momentos más importantes de su carrera fue el estreno en enero de 1950 de su obra *Laureles y flores* en una fiesta del Centro Gallego de La Habana. La obra fue interpretada por la Banda de Música del Estado Mayor del Ejército.

Entre sus composiciones se destacan aquellas concebidas para las bandas de música como el mencionado *Laureles y flores* u otros pasodobles (*El beso de la patria, Esther Pagés*, *El bando*) además de la marcha procesional *El Buen Pastor* y *don Bosco* y la marcha fúnebre *Último sono*. Otras obras entre las que destaca la producción coral completan lo más selecto de su repertorio: *Los pastores. Melodia galega, Lonxe da guerra* (composición coral a seis voces mixtas sobre

12 Escrito por Sinesio Fraga Vila y editado en La Habana en 1930, contará con una segunda edición en 1936.

27 Las primeras bandas de música gestadas en el seno de la comunidad gallega actuaban fundamentalmente en las romerías de las sociedades como era el caso de la Banda de Música de Miembros de la Sociedad de Monterroso, Antas de Ulla y Palas de Rei, dirigida por Antonio Rey en la segunda década del s. XX.

versos de Xulio Sigüenza), el poema sinfónico *Paisajes, A balada do gaiteirillo* (dedicada a la coral Saudade con texto del Padre José Rubinos Ramos) o la *Plegaria para un preso* (con letra también de Rubinos).

En el seno de la comunidad gallega también se formaron algunas bandas de música que tenían en las romerías de los jardines de La Tropical y de La Polar su principal lugar de actuación. La primeras en organizarse no pasaban de ser charangas de pocos músicos aficionados con formación irregular: la Banda de Cambás (dirigida por el Tío Agustín das Quintas, Rencho) y la Banda de Música de Miembros de la Sociedad de Monterroso, Antas de Ulla y Palas de Rei (dirigida por Antonio Rey). Estas bandas animaban ya los bailes de las sociedades gallegas a comienzos de la segunda década del s. XX, incluyendo en sus programas tanto ritmos gallegos como españoles y cubanos.

fig 27

A mediados de esa misma década comienza su andadura la Banda Regional Gallega de La Habana. Bajo la dirección de José M. Fernández adquiere protagonismo en los últimos años de la década y comienzos de los años 20. En 1918 fue objeto de la primera grabación discográfica de una formación de música gallega en Cuba. Los responsables de la discográfica americana Victor la seleccionaron para las grabaciones realizadas en la Isla en febrero del mismo año, al percibir el potencial que suponían los gallegos como público receptivo a tales ediciones, no sólo en Cuba sino en distintos países de América Latina. La Banda

grabó la muiñeira *Monterrosa* [G 2706], composición de su director, y la popular jota *La regional* [G 2707].

El repertorio de la formación estaba compuesto mayormente por bailables entre los que predominaban el pasodoble (*Gallito, San Roque do camiño, Alma andaluza, Quita pesares, Alfonso XIII, Gemelo,* Serrano, *La comisión, El eco de Galicia*), el vals (*Sobre las olas*; *El caballero enlutado*; *Oh, Mari, Mari*; *De Las Somozas al cielo*; *Amoros; Los de Benín*), la muiñeira (*Los Senderos de mi vida, Na festa, Viva Galicia*), la jota (*Vamos xá, La Aurora tiene casa, A las orillas del Ebro, La pilarica, La Baturrica*), la polca (*Elena, Estudiantina, La de Palas, La Criolla*) y la mazurca (*Amelia, Tú me amas*). Ritmos cubanos como la habanera y sobre todo el danzón también formaban parte de un repertorio en el que por supuesto no faltaban las obras más emblemáticas para la comunidad gallega: la *Alborada* de Veiga y el *Himno gallego*.

fig 28

Siguiendo la estela iniciada por las charangas de las sociedades y por la Banda Regional, en los años 20 ven la luz nuevas formaciones organizadas para cubrir la demanda generada por las sociedades españolas en sus fiestas y romerías. En la colonia gallega destaca la fundación de las Bandas Lalín y Ribadavia. La Banda Lalín se funda en 1921 en el seno del Club Lalín (1920). Durante la década del 20 y bajo la dirección de Manuel Guerra, adquiere popularidad en la capital siendo regularmente demandada para amenizar los bailes de las sociedades, alternándose en sus actuaciones con orquestas como la de Felipe Valdés o Corvacho. La Banda Ribadavia, de análogas características que la anterior, más fiel a la interpretación de ritmos populares gallegos, se constituye en 1924 y actúa en sus primeros momentos en los salones de la Unión Castellana de Cuba para pasar más tarde a toda clase de bailes y giras bajo la dirección del maestro Antonino Silva

A finales de los años 20 estas formaciones comenzaron su declive al no poder competir contra el emergente fenómeno de las orquestas de baile, del que eran parte integrante los quintetos creados en el seno de la comunidad, hacia donde se dirigieron sus principales músicos.

28 Bandas de música como la de Lalín y Ribadavia fueron, antes que los quintetos y las orquestas, las primeras formaciones en promocionarse en la prensa para ofrecer sus servicios a los programadores de fiestas y bailes. Para resultar más competitivas incluían en su repertorio no sólo los ritmos gallegos, españoles y cubanos sino también los nuevos ritmos de moda norteamericanos.

Las agrupaciones de cuerda

En la segunda mitad del s. XIX, y más particularmente en su último tercio, los importantes cambios sociales y económicos acontecidos en Europa favorecieron la valoración de la música como un elemento constitutivo del progreso de las ciudades. Este hecho favorecerá el nacimiento de academias y escuelas de música con carácter popular que darán lugar a la constitución y posterior evolución de tres tipos fundamentales de formaciones, compuestas en la mayor parte de los casos por músicos aficionados: las bandas de música, los orfeones y las rondallas. A éstas habría que sumar otras de carácter más puntual: las comparsas de carnaval.

fig 29

Las rondallas, también denominadas estudiantinas o filarmónicas, fueron en el s. XIX formaciones creadas en torno a los círculos de recreo de comerciantes y artesanos u obreros. Estaban exclusivamente compuestas por instrumentos de cuerda, fundamentalmente de pulso y púa. En Cuba tenemos la primera referencia de una estudiantina de las mismas características que las originales hispánicas, formada por guitarras y bandolas, en Santa Clara en el s. XVIII (1722). Aunque estaban constituidas por músicos no profesionales e incluso carecedores de cualquier noción de solfeo o teoría de la música, estas formaciones se transformaron en numerosos casos en relevantes instituciones sociales en el ámbito local, siendo requerida su presencia para amenizar todo tipo de actos sociales desarrollados en sus ciudades.

Las rondallas gallegas compartían estética y repertorio con sus análogas peninsulares, incluyendo en sus programas desde obras de Beethoven, Schubert y Brams hasta adaptaciones de óperas y zarzuelas, si bien eran muy receptivas a la introducción de nuevas composiciones de inspiración popular obra de algunos de sus directores (Eduardo Dorado y Prudencio Piñeiro, por ejemplo) o de los autores más emblemáticos del regionalismo musical gallego (Juan Montes, José Castro "Chané" o Pascual Veiga).

Los gallegos emigrados a Cuba potenciaron la instrucción musical como una de las actividades principales de sus sociedades. En ellas, ya desde su fundación, se ofrecían clases de solfeo y piano al tiempo que se conformaban agrupaciones musicales, en su mayoría orfeones y rondallas que fueron importantes para la creación de lazos de solidaridad. A partir de éstos surge la conciencia entre los

29 Entre las primeras formaciones musicales surgidas en el seno de las sociedades gallegas en Cuba destaca la organización de comparsas de carnaval como la Agrupación Artístico-literaria Los Trovadores Gallegos. Entre el repertorio interpretado en el Teatro Tacón el 19 de abril de 1908 incluyeron obras como *La gavota Maruja* de Pascual Veiga o el pasodoble *Aires gallegos* de Joaquín Zon.

inmigrantes de los beneficios que la instrucción musical podía proporcionar al desarrollo de la comunidad y del rol socializador que la creación de formaciones musicales favorecía entre sus miembros.

La instrucción de los inmigrantes, la mayor parte de ellos campesinos y en muchos casos analfabetos, era una de las bases de estas sociedades que encontraban en la música una vía idónea para contribuir a la regeneración de la cultura gallega. En algunos casos, como el de la Academia de Música del Plantel Concepción Arenal del Centro Gallego, sin duda la más destacada, se podría hablar de la constitución de un conservatorio en toda regla.

Las formaciones creadas en Cuba estaban constituidas a imagen y semejanza de las peninsulares, muy en boga en la época, compuestas por guitarras y bandurrias, si bien se podían completar con violines y flautas. Estas formaciones no gozaban de un carácter regular. Sus actuaciones se limitaban a las principales celebraciones de las sociedades en los teatros o en los salones de sus centros

sociales, muy particularmente en el Centro Gallego de La Habana, actuando sólo extraordinariamente fuera de este círculo y en el ámbito privado.

Entre las primeras formaciones creadas en La Habana destaca la Estudiantina Española, formada a principios de 1881 con alumnos del Centro Gallego, cuya presentación fue recogida por la prensa de la capital como un verdadero acontecimiento. Aunque esta formación continuará actuando hasta los primeros años del s. XX sufrirá importantes periodos de intermitencia debido a la no profesionalidad de sus integrantes y a la constante renovación de los alumnos del Plantel, característica compartida por todas las agrupaciones del mismo tipo.

El maestro Chané, aunque era reconocido por su labor como compositor y director de orfeones, sentía particular debilidad por los instrumentos de cuerda de los que era un magnífico intérprete. Así en sus apariciones en los principales teatros de La Habana solía interpretar la bandurria sólo o acompañado por destacados pianistas como el camagüeyano Miguel González "el viejo músico". Entre su repertorio como concertista destaca la inclusión de composiciones de su autoría (*Os teus ollos*, *Cantiga*, *A foliada* o *Fantasía de aires gallegos*) además de adaptaciones de ritmos populares gallegos como la *Riveirana*.

Formaciones destacables en los primeros años del siglo fueron la Rondalla de la Sociedad Euterpe (dirigida por el propio Chané) y la Rondalla Juventud Ferrolana. Creada esta última para el recibimiento en La Habana de la Corbeta *Nautilius* en 1908. Finalizado el evento se decidió la creación de una sociedad estable dedicada a la instrucción y defensa de los intereses de los oriundos del partido judicial ferrolano bajo la denominación Ferrol y su Comarca, mudando también el nombre de la formación musical que pasaría a denominarse Rondalla Pepito Arriola, en homenaje al niño prodigio que triunfaba en distintas capitales del mundo con sus conciertos de piano. Entre el repertorio adoptado por esta rondalla en 1911 destaca la incorporación de géneros cubanos como el danzón dedicado precisamente a la Sociedad Ferrol y su Comarca.

La sección de filarmonía del Orfeón Ecos de Galicia, principal rondalla creada por Chané, fue dirigida por colaboradores del maestro entre los que se contaba en los primeros años de la centuria Constantino Pereira y posteriormente Joaquín Zon ya bajo las denominaciones de Rondalla del Plantel Concepción Arenal o Filarmonía de la Sección de Bellas Artes del Centro Gallego. Siempre integrada por alumnos formados en el Plantel Concepción Arenal, la formación vivía un constante proceso de readaptación y redenominación, amoldándose a

las nuevas realidades de la organización de las secciones artísticas y de instrucción del Centro Gallego.

Pereira había sido director del Orfeón El Hércules y ocupaba en aquel momento el cargo de subdirector del Orfeón Ecos de Galicia. Como era habitual entre los directores de orfeones y rondallas, compuso nuevo repertorio para ser interpretado en las presentaciones al público de estas formaciones (la Jota *La directiva,* la Mazurca *Concha* o el Vals *Recordos da Estrada*). También había compuesto con anterioridad un himno gallego con letra de Ramón Armada Teijeiro, interpretado por el Orfeón El Hercules en la celebración del 25 de julio de 1895 en el Teatro Payret. Bajo su dirección la agrupación interpretó igualmente piezas como el *Pot purri de aires populares* de Alfonso Varela o la *Serenata* de Gounod.

Joaquín Zon, sucesor de Pereira en el cargo de dirección de la Rondalla, fue profesor en la Academia de Bellas Artes del Centro Gallego hasta 1920, año en el que cesa en su cargo, desarrollando durante toda la segunda década del s. XX una intensa actividad en el seno de la comunidad gallega. Tocó el saxofón en la Banda Municipal de La Habana, fue director y concertador del cuadro artístico y del Coro de la Juventud Gallega y colaboró decisivamente en el desarrollo del Orfeón de la Agrupación Artística Gallega. Fue además responsable de la organización y dirección artística de varias veladas en los principales teatros de la ciudad (el Nacional y el Payret) para las celebraciones del 25 de julio y colaboró en la prensa gallega, en concreto en la revista *El Eco de Galicia* cubriendo secciones musicales a principios de los años 20.

En las veladas organizadas tanto en los salones del Centro Gallego como en los teatros de la ciudad se estrenaban, bien con la rondalla, bien con pequeñas formaciones de cámara, obras compuestas por Zon, la mayor parte basadas en aires populares gallegos a pesar de ser todas estrenadas y creadas en Cuba. Entre los títulos recurrentes en los programas del momento encontramos las siguientes composiciones: *¡Quen fora rapaciña*!, *Follas e vento. Canción gallega* (letra de Ramón Cabanillas), *Miña rula. Canción gallega* (una de las más célebres, con letra de Bernardo Bermúdez Jambrina), *La casa de* Suevia. *Pasodoble* (que perdura hoy en los archivos de muchas de las bandas de música de Galicia), *Viva Galicia. Pasodoble*, *La estudiantina*, *O zume de tres melós. Zarzuela* (texto de Rafael Armada y Manuel Mauriz, estrenada el 30 de septiembre de 1917), *Mais zume. Zarzuela* (texto de Rafael Armada y Manuel Mauriz) y *Mariquiña. Zarzuela* (con letra de Prieto, estrenada el 25 de julio de 1921). A pesar de pasar

la mayor parte de su vida en La Habana donde gozaba de una gran popularidad, Joaquín Zon decidió regresar en sus últimos días a su villa natal, San Cibrao das Viñas en Ourense.

En 1920 el Centro gallego inició toda una serie de reformas internas para mejorar la enseñanza de sus asociados, convirtiendo la sección de instrucción musical de su Academia de Bellas Artes en un centro formativo que se podría equiparar a un verdadero conservatorio. Con tal fin se contrata en un primer momento al pianista Eustaquio López, que se hará cargo del orfeón y de la rondalla, y ya en 1924 al maestro orensano José F. Vide. Bajo la dirección de Vide la rondalla vivirá uno de sus mejores momentos artísticos hasta 1932, año en que el maestro regresa a Galicia. Particularmente destacable fue el triunfo de la rondalla en el concurso organizado por el comité de turismo de la Asociación de comerciantes de la ciudad, celebrado el 6 de febrero de 1925 en el Teatro Payret. Revalidaría esta victoria el 3 de marzo del siguiente año.

fig 30

Tras la marcha del maestro Vide la rondalla del Centro Gallego vivirá un periodo irregular hasta que finalmente asuma su dirección el violinista natural de Viveiro (Lugo) Francisco Rodríguez Carballés. Profesor de violín, guitarra y mandolina, estará al frente de la formación en los años 40 durante el último gran momento artístico de la misma. Carballés también compuso alguna obra para esta rondalla, de las que cabe señalar el *Poupourrit de aires gallegos* presentada en 1936, al tiempo que incorporó algunas nuevas obras a su repertorio entre las que se cuentan *O pensar do galeguiño* de Montes con letra de Aureliano J. Pereira, *Canto de pandeiro,* tema popular con armonización de Luis María Fernández Espinosa y *Torerillo mío* de M. Rodrígez.

fig 31

Al margen de las rondallas vinculadas directamente con el Centro Gallego, la formación más relevante generada en el seno de la comunidad gallega fue la Rondalla de la Agrupación Artística Gallega. Integrada por jóvenes gallegos y cubanos mantuvo una actividad intermitente. Sus orígenes se remontan a la creación de la propia Agrupación Artística en 1919. Pasaron por ella varios directores entre los que se cuentan Antonio Silva y Gonzalo Villaraos. Este segundo fue el más carismático, compositor de algunas obras destinadas a ser interpretadas por la formación: *Esther. Muiñeira*, *Glorias de Andalucía pasodoble*, entre otras. La rondalla, en homenaje al maestro Chané, decidió rebautizarse bajo el nombre de Filarmonía Chané de la Agrupación Artística Gallega que la acompañó durante su mejor momento artístico a principios de los años 40.

30 El maestro José F. Vide se trasladó a La Habana en 1924 por requerimiento del Centro Gallego para trabajar como docente en la Academia de Bellas Artes de la institución, donde además de dirigir el orfeón se hizo cargo de la rondalla y de la docencia de los instrumentos de arco y púa. Con la rondalla del Centro Gallego consiguió un importante primer premio en el concurso de estudiantinas celebrado en febrero de 1925 en el Teatro Payret, que le valió su consagración ante la sociedad habanera. En 1930 fue nombrado director del Conservatorio del Centro Gallego, cargo que sólo ejerció hasta 1932 en que regresa a su Ourense natal. Durante su estancia en La Habana compuso distintas obras para rondalla: *Vals Serenata para rondalla* (Ca. 1925), *A festa d'as Caldas. Muiñeira para mandolina, bandurria, guitarra y flauta* (1925), *Serenata de amor, para tenor, coro y orquesta de pulso y púa* (1927) con letra de José Alvaréz Núñez y *Posío, Vals, para frauta y orquesta de pulso y púa* (1927).

31 Francisco Rodríguez Carballés, residente en Cuba desde los 12 años, tuvo que trabajar como dependiente de comercio, lo que no le impidió realizar estudios de música, llegando a ser un discípulo distinguido del maestro Juan Torroella. Carballés prestó una especial dedicación a los instrumentos de cuerda y en concreto al violín, aunque también fue un notable intérprete de mandolina, bandurria, laúd y guitarra. Antes de hacerse cargo de las labores de dirección de la Rondalla del Centro Gallego y de docencia en el Conservatorio de la Sociedad, fundó en 1918 con su mujer, la pianista Berta Momoytio, la Academia de música Santa Cecilia en Manzanillo.

Para participar en las veladas literario-musicales, en las fiestas particulares en salones de la burguesía gallega en La Habana o en las conmemoraciones y homenajes organizados por las sociedades, además de la participación de las rondallas se crearon pequeñas orquestas de cámara con instrumentos de cuerda, que estaban integradas por los principales intérpretes y alumnos de las sociedades. Aquéllas preparaban una selección de repertorio escogido muy en particular para su presentación en la gran jornada festiva del 25 de julio. Independientemente de la formación y el número de músicos, estas pequeñas orquestas siempre orbitaban en torno a la Academia de Música del Centro Gallego y a figuras como Chané, en un primer momento, o el maestro Zon más tarde. Entre el repertorio consagrado por estas formaciones se podrían destacar la *Sinfonía Galicia* de Chané, el *Pasodoble Viva Galicia* de Zon o la *Rapsodia de aires gallegos* de Santos.

A imagen de las agrupaciones de inmigrantes hispánicos se funda en los años 20 en La Habana la Estudiantina Cuba que, bajo la dirección de Gumersindo García, será la primera del género en realizar grabaciones discográficas en Cuba en los años 1927, 1928 y 1930. Aunque en su repertorio incluyeron obras de autores gallegos como el *Pasodoble de Aires Gallegos* de J. Montes estos temas no fueron seleccionados para su grabación. La Estudiantina Cuba, formada íntegramente por mujeres, participó en actos de la comunidad gallega como la celebración del 25 julio de 1935 bajo la dirección del maestro J. Godino, profesor en el Conservatorio de La Habana.

fig 32

La democratización de la instrucción musical por parte de las sociedades gallegas posibilitó la popularización de los instrumentos de cuerda entre los miembros de la comunidad gallega, motivo de la presencia de este tipo de instrumentación en todo tipo de celebraciones familiares, conformación de comparsas de carnaval o fiestas de la comunidad (romerías celebradas en los jardines de La tropical o La Polar) entre otros eventos donde era habitual la concurrencia de multitud de alumnos y miembros de las rondallas para animar con sus instrumentos la jornada festiva.

Al margen de los músicos aficionados formados en las academias de música de las sociedades, algunos músicos profesionales desarrollaron una interesante actividad en Cuba. Entre ellos destaca el guitarrista natural de Ferrol Juan Parga que ejerció la docencia de la guitarra de concierto en La Habana en el último cuarto del s. XIX. Con posterioridad retornará a la Península donde se establece en la ciudad andaluza de Malaga, entrando allí a formar parte del profesorado

32 Desde la participación de las actuaciones de Chané y las primeras comparsas, los miembros de la sección de filarmonía del Centro Gallego contaron con un lugar destacado en las veladas organizadas por la Sociedad de Beneficencia de Galicia en conmemoración del 25 de julio, como la celebrada en 1921 en el Teatro Nacional.

del reputado conservatorio de la ciudad. Entre las composiciones realizadas por Parga, aún hoy integradas en el repertorio de muchos guitarristas clásicos, encontramos algunas que hacen referencia expresa a su paso por Cuba, entre ellas *Dos guajiras para Guitarra*, *Del Ferrol a La Habana* o *Guajira de mediana dificultad*. Otros guitarristas profesionales fueron el concertista ferrolano (discípulo del maestro Aguado) Vicente Franco quien durante su estancia en Cuba publicó un *Método para el estudio de la guitarra* y Eulogio Martínez, que se instala en La Habana en 1906, donde ejerció como docente.

La música coral

La tradición litúrgica

Prácticamente nula es la información sobre los cantos a coro que, según las crónicas de los conquistadores, entonaban los aborígenes de la Isla. Por tal razón se considera como origen del coralismo en Cuba la tradición vinculada al culto católico iniciada probablemente en la catedral de Santiago de Cuba en el s. XVI. A ésta se sumará la actividad musical de la Parroquial Mayor de La Habana y de este modo se configuran los dos principales espacios a los que quedó circunscrito el desarrollo musical del género hasta el s. XVIII.

La enseñanza del canto llano se vio favorecida por la obra del obispo gallego Diego Evelino de Compostela (1635-1794) el cual funda en 1689 el Colegio de san Ambrosio, luego seminario, creado "para la educación de doce niños que sirviendo en el altar y coro de la Parroquial Mayor, se impusiesen desde su tierna edad en los ritos y ceremonias de los Divinos Oficios, y tomando el estado clerical fuesen más aptos e idóneos para los ministerios de la Iglesia"[13]

En ese mismo centro pudo haber recibido su formación el gran músico habanero Esteban Salas y Castro (1725-1803), considerado como el gran clásico de la música cubana. Poco se conoce de la ascendencia de este autor de apellido gallego que con su llegada en 1764 a la capilla musical de Santiago de Cuba marcó una fecha clave en el comienzo de la historia musical cubana. En el conjunto de la obra de Salas además de piezas litúrgicas encontraremos pastorelas y sobre todo villancicos que dan entrada por primera vez en Cuba a la creación de música coral al estilo europeo.

13 Arrate in Carpentier, Alejo, *La música en Cuba,* ed. Letras cubanas. La Habana, 2004. (p. 39)

La ausencia de los gallegos en el Villancico Cubano

En la capilla musical de toda catedral, además de los ministriles y el organista, se contaba con un grupo de cantores dirigidos por el maestro de capilla para dar solemnidad y esplendor al culto católico. Desde mediados del s. XVII se desarrollará el villancico barroco español en las principales catedrales latinoamericanas de México, Perú, Guatemala, Bolivia o Venezuela, pudiendo ser monofónico o polifónico y acompañado generalmente en su interpretación por un bajo continuo e/o instrumental de arpa y viola u órgano. La popularidad que adquirió el género hizo que se escribieran villancicos para gran parte de los oficios y festividades de la Iglesia católica.

El villancico español surge durante el Renacimiento, si bien fue el Barroco el periodo en el que se acomodó a la temática específicamente navideña, incluyendo en la representación de la celebración ante el portal a toda una serie de tipos populares inspirados en las comunidades rurales peninsulares tales como gallegos, gitanos, asturianos, vizcaínos, catalanes o portugueses. Estos personajes se representaban en los textos de los villancicos caracterizados por una serie de tópicos entre los que no faltaba la utilización de los idiomas de origen. Todos ellos, también el del gallego, llegaron a América Latina a través de los villancicos y así se integraron en las obras creadas en este nuevo destino en centros catedralicios principales como Puebla (México), Lima (Perú) o Caracas (Venezuela).

El tipo del gallego mantuvo en América Latina sus rasgos diferenciadores: el idioma y la danza ternaria llamada desde el s. XVIII *gaita* o *muiñeira*, ritmo del que tenemos ejemplos en composiciones de los maestros de capilla de distintas catedrales americanas como las venezolanas. A los tipos "heredados" se iban sumando nuevos personajes entre los que encontramos indígenas, mestizos y negros, con textos en idioma mixto con partes en quechua, tlaxcalteca o incluso en dialectos 'pseudo-africanos', o directamente en lengua indígena, como acontecía en las misiones jesuíticas de Bolivia o en México y Guatemala. La inclusión de estos tipos populares en el villancico litúrgico fue el antecedente de los personajes de sainete que asoman ya a finales del s. XVIII tanto en la tonadilla escénica como en los propios *sainetes*, y que se desarrollarán plenamente en los teatros populares nacionales, donde las figuras del negro o el gallego adquirirán una enorme popularidad, como es el caso del teatro bufo cubano y posteriormente del género alhambresco.

Sin embargo en Cuba no hay constancia entre los villancicos conocidos de la inclusión de estos tipos populares. La explicación de esta ausencia, que implica asimismo la carencia de *gaitas* o *muiñeiras* en la música litúrgica cubana, creemos que viene dada por la inexistencia de comunidades indígenas propias de la Isla en el momento de la recepción del género. La ausencia de esta población indígena entre el público de las representaciones de los villancicos de Esteban Salas en la catedral de Santiago de Cuba, en claro contraste con la situación vivida en el resto de las principales catedrales latinoamericanas, imposibilitaba el efecto integrador procurado por la evangelización católica y hacía en cierto modo innecesaria la inclusión de los tipos populares.

El villancico litúrgico está magníficamente representado en Cuba por la obra de Salas, si bien las composiciones del maestro son de un estilo tardío plenamente napolitano y con escasas reminiscencias de la tradición española, sin ninguna presencia en sus obras de la figura del gallego en los textos ni de *gaitas* en la música.

Coros teatrales

A finales del XVIII se inician las representaciones de ópera, zarzuela y tonadilla escénica en Cuba y con ellas la conformación de los coros teatrales. La primera referencia de estas actuaciones aparece el 20 de noviembre de 1791 en un periódico de La Habana informando de la representación de *El alcalde de Mairena*, zarzuela en un acto de José Fallótico, posiblemente la primera obra lírica escrita en Cuba. Desde 1796 una compañía de artistas españoles que cantaban operas en español visita la Isla y ya en 1810 otra compañía española se establecerá en La Habana para actuar durante veintidós años consecutivos en el Teatro Principal. La tonadilla escénica, importada desde la península y representada por compañías españolas, contó por su parte con unas doscientas obras representadas entre 1790 y 1832, manteniendo un importante éxito hasta 1815. En sus textos sí estuvieron presentes los tipos populares peninsulares, sin faltar el gallego que pasaría con posterioridad al teatro vernáculo cubano. De argumento simple y con absoluta predominancia del personaje, tenían por objetivo conseguir la risa fácil del público sin dejar de lado una cierta crítica social. A esta emergente actividad se suman las visitas de compañías de ópera italianas desde la inauguración del Teatro Tacón en 1934.

Pocas son las informaciones de las que disponemos sobre el origen de los miembros de estos coros teatrales en los que no constatamos la participación de gallegos hasta el último tercio del s. XIX. Será entonces cuando los nombres de residentes en la Isla (Dorinda Rodríguez e Ignacio Varela por ejemplo) aparezcan asociados a las representaciones de óperas y zarzuelas y también cuando la Isla reciba las visitas de artistas gallegos que forman parte de compañías en gira como la Sieni de ópera, que visitaba todos los inviernos La Habana y contaba en su elenco de artistas con la ferrolana María de la Asunción Rodríguez Lantes (conocida popularmente como Asunción Lantes) en calidad de soprano principal.

Para este momento la colonia gallega se encontraba ya fuertemente radicada en La Habana y contaba entre sus miembros con músicos reputados como el maestro Chané director de coros y orquestas de los teatros Payret, Albisu o Tacón en reiteradas ocasiones. Se inició también en tal contexto la representación de revistas y zarzuelas surgidas en el seno de la colectividad gallega a partir del estreno en 1886 de *¡Non máis emigración!* del dramaturgo Ramón Armada Teijeiro.

Orfeonismo

Al margen de la aparición de los coros de claves y de guaguancó (géneros del folclore cubano surgidos en Santi-spíritus o en barrios habaneros colindantes con la Bahía) el s. XIX estará caracterizado en la música coral por el surgimiento del fenómeno orfeonístico en Cuba. El origen de este importante legado musical se encuentra en el seno de las comunidades de inmigrantes hispánicos. Las primeras agrupaciones del género nacen de la mano del catalán Oriol Costa Sureda a mediados de siglo en Sagua la Grande.

El origen de los coros no eclesiásticos ni teatrales se sitúa en Berlín donde Karl Friedrich Zelter (1758-1832) organiza la primera agrupación coral civil en 1809; pero habrá que esperar a 1833 para asistir en París al nacimiento del fenómeno orfeonístico de la mano de Luis Guilherme Bocquillon, Wilhelm, (1781-1842) considerado como el creador de los primeros coros populares. Estas primeras formaciones estaban integradas por alumnado de las escuelas municipales de la capital francesa y se constituyen a partir de treinta y cinco coros compuestos

por operarios que pasaron a ser dirigidos por Gounod a partir de mediados de siglo. El fenómeno orfeonístico se difundió notablemente entre las clases trabajadoras por toda la Europa industrial, adquiriendo en Cataluña, de la mano de José Anselmo Clavé, una extraordinaria relevancia que contribuiría a su popularización en toda la Peninsula Ibérica. El éxito y calidad adquiridos por el género, a pesar de su origen obrerista, motivó que en las sociedades pequeño burguesas de comerciantes y artesanos también comenzaran a proliferar las fundaciones de orfeones que vivieron a finales del s. XIX y principos del XX su época de mayor esplendor.

Los orfeones creados por jóvenes catalanes en Cuba durante la década de los 60 (s. XIX) respondían en todas sus caracteríritcas al modelo europeo y eran idénticos a sus contemporáneos que proliferaban en Cataluña. Este mismo modelo será el que se asiente con fuerza entre el resto de las comunidades de inmigrantes, favoreciendo la oportunidad que otorgaba la participación en los coros para el contacto y fortalecimiento de relaciones entre sus integrantes. Serán precisamente las comunidades de inmigrantes del norte peninsular, gallega, vasca y asturiana las que organicen, junto a la catalana, los principales orfeones de la ciudad de La Habana.

El Orfeón Ecos de Galicia se constituye en 1872 y realiza sus primeras actuaciones en los teatros Tacón y Albisu que serían durante la vida de la formación sus dos principales lugares de actuación, junto con los salones del Centro Gallego y el Teatro Payret. Durante la primera década de actividad, periodo en que el director gallego Higinio Vidales Conde estuvo al frente del Orfeón, se restringen sus actuaciones a las destinadas a recaudar fondos para la Sociedad de Beneficencia de Naturales de Galicia, recaudación destinada siempre a pobres y necesitados. Destaca su regular participación en las veladas celebradas para festejar el 25 de julio desde el inicio de su realización por parte de la Sociedad de beneficencia en 1876. Será precisamente en este año cuando se produzca una escisión en su seno y se presentará en público al año siguiente como Orfeón La Festival. Su escasa popularidad entre la colonia gallega y el hecho de actuar para su propio beneficio, rompiendo así la tradición desinteresada de Ecos de Galicia, motivó el desconcierto entre algunos miembros de la comunidad y fue necesaria en la prensa gallega la aclaración de que se trataba de un nuevo orfeón que nada tenía que ver con la trayectoria de Ecos.

El difícil mantenimiento de una actividad regular de ensayos por parte de miembros no profesionales, sumado a la precariedad económica que caracte-

riza este tipo de formaciones, hizo que El Eco de Galicia casi desapareciera a finales de la década de los 70. El nacimiento del Centro Gallego en 1879 posibilitó que algunos de sus miembros se reorganizaran en la sección lírica de la recién creada sociedad en 1881, conformando el origen del futuro conservatorio. La creación del Centro Gallego motivó además la desaparición del Orfeón La Festival y absorbió en sus filas a gran parte de los miembros de esta entidad. La estrecha colaboración entre Ecos de Galicia y el Centro Gallego permitió al Orfeón mantener una independencia formal, como la que seguía manteniendo con la Sociedad de Beneficencia, y disfrutar además de un local de ensayo en los altos del edificio. El Centro Gallego por su parte se benefició tanto a la hora de atraer nuevos miembros a la Sociedad como en la mejora de la brillantez de las fiestas y veladas de su programación. En las labores de dirección se sucedieron en años posteriores toda una serie de músicos entre los que se encuentran algunos de los nombres más prestigiosos de la música cubana del momento: Carlos Anckermann (1829-1909), José Martín Varona (1859-1912), Antonio Rodríguez Ferrer (1864-1935) y Falipe Palau (1866-1937).

En 1886 Ecos participa en un hecho trascendental para la cultura gallega contemporánea: el estreno de la primera zarzuela gallega *¡Non máis emigración!* de Ramón Armada Teijeiro, con partitura de Felisindo Rego, presentada en el Teatro Tacón los días 10 y 11 de abril con un elenco artístico que incluía a los populares cantantes Dorinda Rodríguez e Ignacio Varela. La parte coral de la representación se encomendó al ya popular Orfeón.

Las diferencias surgidas en el seno del Centro Gallego que habían dado lugar al nacimiento en 1886 de una nueva sociedad, Aires d'a Miña Terra, se trasladaron al seno de Ecos de Galicia, que en 1892 vuelve a sufrir una escisión. La nueva sociedad coral denominada Orfeón El Hércules estará protegida por la sociedad Aires d'a Miña Terra liderada por el ferrolano José Novo García. Poco después surgirá una nueva formación denominada Orfeón Glorias de Galicia.

Esta permanente situación de inestabilidad en el movimiento coral de la comunidad gallega motivada por diferencias de tipo ideológico entre distintas facciones mudará a partir de 1893 con la llegada a Cuba del maestro José Castro, Chané (1856-1917) precedido por su fama y prestigio, conquistados en los certámenes internacionales de París y Barcelona al frente del más prestigioso orfeón gallego del momento, el coruñés El Eco.

Chané comienza a trabajar en el Centro Gallego y se hace cargo desde su llegada de la dirección de Ecos de Galicia. Su indiscutible magisterio y carisma favorecerá el inicio de las gestiones para la fusión de los tres orfeones. El primer paso en esta dirección se dará en la velada del 25 de julio de 1895 en la que actuaron las tres formaciones bajo la dirección del maestro. La integración definitiva de los tres orfeones en una nueva entidad denominada Sociedad Coral Gallega bajo la dirección de Chané llegará el 28 de noviembre de 1895, por iniciativa de Juan J. Domínguez. Con ese nombre mantendrá su actividad hasta 1900 y será en este periodo cuando Chané propicie el debate de la pertinencia de incluir en la formación voces femeninas, proposición rechazada de plano por el Centro Gallego. Recordemos que no sólo el Orfeón era exclusivamente masculino sino que el propio Centro Gallego era una sociedad de recreo de la que sólo podían ser socios los varones. Aun así Chané logra la participación de mujeres en actuaciones extraordinarias como la ofrecida el 31 de mayo 1896 en el Teatro Tacón para reunir fondos destinados a los heridos de guerra. En esa ocasión un grupo de mujeres de la Escuela Normal acompañaron a la Sociedad Coral Gallega en la interpretación de una *Gran cantata a voces y orquesta*[14], sumándose en total setenta elementos. Se inicia igualmente la colaboración con destacadas voces del canto lírico como Manuela Tejedor (Teatro Albisu 25/10/1896) y con orquestas, normalmente las residentes de los teatros Tacón, Albisu y Payret que el mismo Chané se encargaba de dirigir.

En agosto de 1900 se produce un nuevo cambio de nombre y se recupera la denominación original: Orfeón Ecos de Galicia. En esta última etapa, que durará hasta la muerte del maestro en 1917, el Orfeón goza de un enorme prestigio por su larga trayectoria y por la calidad artística adquirida bajo la batuta de Chané.

Ecos se mantiene fiel a sus actuaciones regulares para la Benéfica entre las que destaca la siempre faustuosa gala del 25 de julio. Cumple además con sus compromisos con el Centro Gallego actuando en las veladas, fiestas o actos académicos organizados por aquél, entre los que se contaban las inauguraciones de curso del plantel Concepción Arenal.

fig 33

Particularmente destacable fue su participación en actos de especial significación para la colonia gallega: homenaje a Pascual Veiga (20 de diciembre de 1907) en que la Banda Municipal de La Habana estrenó la *Marcha regional gallega*; homenaje a Curros Enríquez organizado por la Asociación iniciadora

14 Obra de autor no referenciado.

33 Los protagonistas del inicio del fenómeno orfeonístico en Cuba fueron los coros surgidos en el seno de las sociedades de inmigrantes hispánicos. Junto al catalán, vasco y asturiano, el Orfeón gallego Ecos de Galicia fue una de las principales formaciones del género y adquirió bajo la dirección de Chané un gran prestigio entre la sociedad habanera. El Orfeón era un organismo independiente si bien mantenía una estrecha relación con la Sociedad de Beneficencia Gallega, principal beneficiaria de sus actuaciones, y con el Centro Gallego que era su sede social y su local de ensayo.

y protectora de la Real Academia Gallega (15 de septiembre de 1910); gala celebrada en honor al niño concertista Pepito Arriola que se encontraba en La Habana realizando una gira artística (mayo de 1911). Todos estos actos fueron celebrados en el Teatro Tacón, llamado ahora Nacional y propiedad del Centro Gallego desde 1906.

En un intento por ampliar la formación a la participación femenina, Chané presentó al Orfeón acompañado de grupos femeninos en las veladas del 25 de julio (1904, 1913). Esta iniciativa en las principales funciones del año sentó todo un precedente en la creación de masas corales contemporáneas en la música cubana. A pesar del esfuerzo, nunca consiguió superar los prejuicios morales y políticos propios del momento, compartidos por los miembros del Centro Gallego, la prensa e incluso los propios orfeonistas.

Entre sus colaboraciones con cantantes líricos, restringidas a las veladas del 25 de julio, destacaron las realizadas con Modesto Cid en 1911 y la soprano Lelia P. Villate, así como con el tenor Anselmo García en 1913.

Tras la muerte de Chané en 1917 se produce un silencio del Orfeón, aunque bien se podría afirmar que se trata de su desaparición definitiva. En 1920 el Centro Gallego reorganiza su estructura modificando notablemente su academia musical con la intención de convertirla en un verdadero conservatorio. Para eso contrata en ese mismo año al maestro Eustaquio López, que asume la reorganización del Orfeón bajo el nombre de Orfeón del Centro Gallego. Eustaquio López estará al frente de la formación hasta la llegada en 1924 del maestro José F. Vide a la academia del Centro Gallego, que se mantendrá al frente del colectivo durante sus últimos años. Vide compuso para el Orfeón algunas obras corales como *Morriña, balada, a cuatro voces iguales, con* letra de Ernesto Padín y partitura datada por el compositor en La Habana, octubre de 1925 y seguida de una anotación suya: "*feita adrede par´o Orfeón do M. I. Centro Gallego*". *Tal fue* precisamente la canción que el Orfeón Unión Orensana dedicó a su memoria cuando tuvo noticia del fallecimiento de Vide en 1981.

A finales de la década de los 20 el Orfeón entra en franca decadencia junto al resto de las formaciones del género. La aparición en 1931 de la Sociedad Coral de La Habana, dirigida por la gallega María Muñoz de Quevedo, marcará un nuevo referente en la organización de las formaciones corales en Cuba a la que la colonia gallega responderá a finales de los 30 con la Coral Saudade.

Un *Himno a Santiago*, del que desconocemos la autoría, será la primera obra de la que hay constancia en el repertorio de Ecos de Galicia interpretado el 25 de julio de 1878 en el Teatro Albisu. Una aproximación a sus programas nos da una idea de las tendencias generales en este tipo de formaciones, descubriéndose particularmente el gusto de Chané en la conformación del repertorio. Así en éste se incluyen algunos fragmentos de zarzuelas como *El gaitero* (Manuel Nieto-Guillermo Perrín/Miguel de Palacios), *El dúo de la Africana* (Fernán de Caballero-M. Echegaray) o *Tambor de granaderos* (Chapí-Sánchez Pastor) y también algunas obras de compositores de ópera franceses e italianos, donde destacaremos *El canto de los amigos* (A. Thomas) y la introducción de un coro religioso de Rossini, *La Caridad*. A todo ello se suma el repertorio propiamente orfeonístico de los principales autores catalanes entre los que se cuenta el padre del género, Anselmo Clavé (*Gloria a España*) o los maestros Raventós (*La Aurora*), Lunyer (*La bonna paraula*) o Baltasar Saldoni (*Amor de patria, coro marcial a voces solas*). Finalmente hay que mencionar la conformación de un repertorio específicamente gallego con obras del propio Chané como *A Foliada* o *Unha noite na eira do trigo*, y otras de los principales maestros del nacionalismo musical gallego Juan Montes y Pascual Veiga. Del primero se incluirá la

muiñeira *O Bico* y la balada *Negra Sombra* y del segundo su *Alborada Gallega,* el tema más interpretado en los programas del Orfeón y el más demandado y elogiado por el público gallego. Atento a la evolución de la creación musical en Galicia, Chané también incluye nuevas obras desconocidas o muy poco popularizadas como *Recuerdo à Galicia* de Juan María López con letra de Juan Barcia Caballero, premiada con una corona de plata en el certamen literario-musical celebrado en Ourense el 7 de junio de 1901. La incorporación del *Himno gallego* al repertorio del Orfeón sólo la constatamos en 1924 ya bajo la denominación de Orfeón del Centro Gallego y dirigido por Eustaquio López.

La fundación en Cienfuegos a finales del s. XIX del Orfeón Gallego Rumores del Miño o la del Orfeón Galaico Cuba-España en Santiago de Cuba en 1910 se realizan con el objetivo de contribuir a la dinamización de la emergente comunidad gallega asentada en las distintas localidades donde había población gallega, pero no contaron con un contexto tan favorable para el desarrollo de su actividad como los habaneros. Ningún otro intento de constitución de un orfeón gallego tuvo verdadera relevancia hasta la fundación el 28 de septiembre de 1919 de la Agrupación Artística Gallega en La Habana. Esta sociedad, que próxima a cumplir su noventa aniversario continúa en activo, vivió un desarrollo especialmente dulce durante los años 20, época en la que, coincidiendo con la mayor presencia demográfica de gallegos en Cuba, dispuso de unas buenas infraestructuras y nucleó gran parte de las actividades culturales gallegas desarrolladas en la ciudad.

fig 34

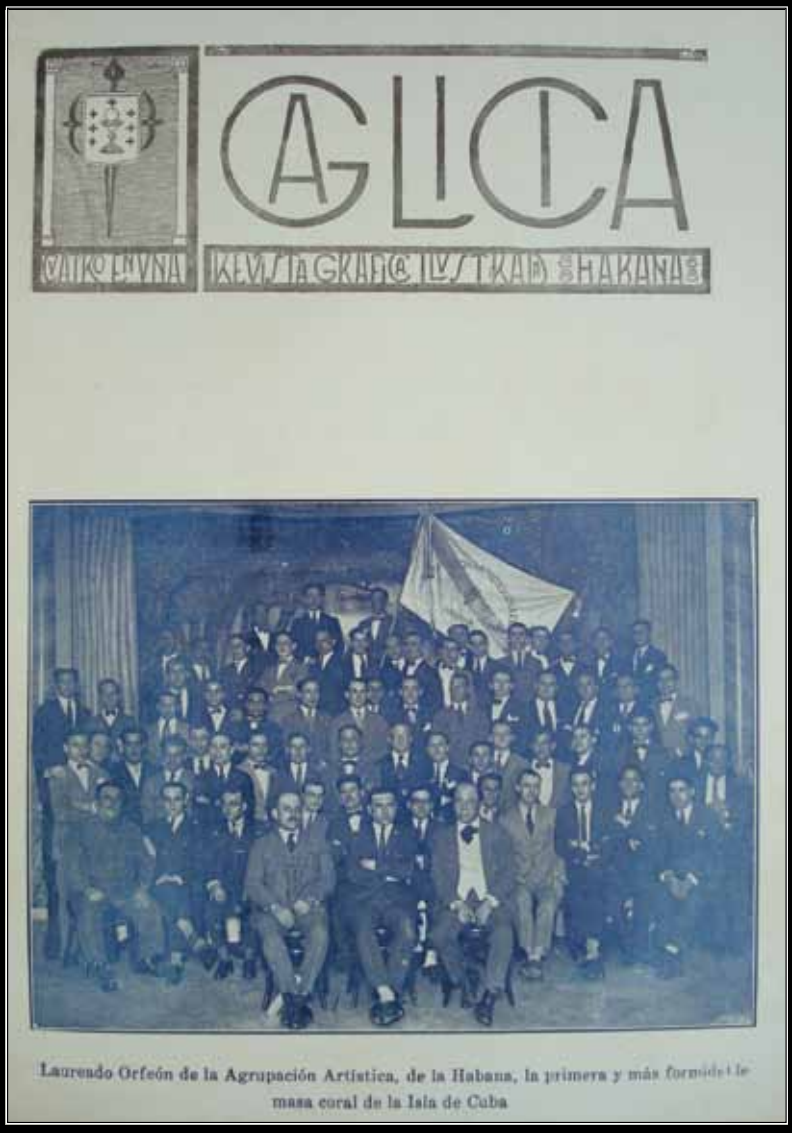
El primer orfeón nace con la misma constitución de la Artística integrado por treinta y dos de los cincuenta y siete socios de la entidad; antes de acabarse el año sesenta voces se incluían en él. Músicos gallegos (o con vínculos con la colonia) de la talla de Ricardo Fortes Alvarellos, Sinesio Fraga, José Guede, Joaquín Zon o Arturo Bori colaboraron con el desarrollo del orfeón que tuvo en el maestro José Requejo su primer director. Requejo, que durante su estancia en Cuba publicó un tratado teórico titulado *La fuga tonal*, se trasladó a Argentina y traspasó en 1924 la dirección del orfeón a Efisio Caballero. De éste pasará a partir de 1926 al maestro y directivo de la Artística Juan Núñez Fernández, que conducirá las actividades del Orfeón hasta el ocaso de la formación en la segunda mitad de la década de los 30.

El Orfeón de la Artística rivalizó en los años 20 con los principales orfeones de La Habana en los concursos que ya se habían comenzado a celebrar por lo menos desde 1911. El fortalecimiento de este tipo de formaciones, sobre todo

en el seno de las sociedades hispánicas, permitió que hubiese un número y una calidad lo suficientemente interesantes como para rivalizar entre ellos, emulando así a los populares concursos europeos. Entre los principales orfeones que concurrieron a tales celebraciones auspiciadas por el Comité de Turismo de la Asociación de Comerciantes de La Habana se encontraban, además del gallego, los orfeones catalán, vasco, asturiano y la Sociedad Coral Santa Cecilia. El primer triunfo del Orfeón de la Artística llegaría en 1924. Esta victoria, que llenó de orgullo a la colonia gallega, motivó que se le brindara un homenaje al Orfeón en el Teatro Nacional el 15 de febrero de 1925. En 1926 revalidaba nuevamente su triunfo en el concurso celebrado el 3 de marzo de 1926 en el Payret, evidenciando así la alta motivación y calidad que sus integrantes habían proporcionado a la formación durante todos esos años. Plenamente asumido como un símbolo de la colonia gallega en Cuba, el Orfeón asistió en diferentes ocasiones a las veladas del 25 de julio celebradas en el Teatro Nacional, ocupando de este modo el papel que tantos años había desempeñado con anterioridad Ecos de Galicia.

Entre el repertorio del Orfeón de la Agrupación Artística Gallega encontramos las mismas constantes que en el de su predecesor, con la salvedad de la renovación de ciertos títulos entre los que se cuentan obras de los maestros franceses del orfeonismo del XIX (Gounod, *Los mártires*, o L. de Rillé, *La Aurora*), de autores líricos españoles (Francisco Vidal, *La Hora del crepúsculo*, o Hilarión Eslava, *El Amanecer*) y del gran compositor gallego de los años 20 Reveriano Soutullo *Na veira d'o mar.*

A pesar de la buena trayectoria del Orfeón de la Agrupación Artística, el movimiento orfeonístico del que formaba parte se encontraba ya en una evidente crisis, tras más de sesenta años en activo en Cuba sin apenas ninguna renovación. Ésta llegaría a la música coral cubana de la mano de María Muñoz de Quevedo en 1931 con la fundación de la Sociedad Coral Polifónica de La Habana.



Laureado Orfeón de la Agrupación Artística, de la Habana, la primera y más formidable masa coral de la Isla de Cuba

34 La Artística Gallega se organiza inicialmente en cuatro secciones: declamación, filarmonía (rondalla), coro típico gallego y orfeón, las cuales, a pesar de contar con altos y bajos en su trayectoria, avanzaron con cierta pujanza hasta los años 50. Las agrupaciones corales y el orfeón en un primer momento fueron las secciones más emblemáticas y se consideraron el "alma" de la Sociedad.

Movimiento coral contemporáneo

María Muñoz de Quevedo

fig 35

El origen de la renovación coral en Cuba se produce en A Coruña que vive en aquel entonces los triunfos internacionales de Chané al frente del Orfeón El Eco. Es en esta ciudad donde el 27 de septiembre de 1886 nace María Muñoz Portal. A los pocos años su familia se traslada por motivos profesionales a Cádiz y allí ingresará en el Conservatorio Provincial *Santa Cecilia*, graduándose a los 12 años (1898) con primeros premios en las materias de piano y armonía. Dos años después es nombrada profesora del centro donde impartirá clases de Lectura a primera vista. Asentada en Madrid, a donde se desplaza con su familia, ingresa en el Real Conservatorio de Música y Declamación en el cual estudia piano con José Tragó. Finaliza los estudios superiores en 1907 y gana en noviembre de ese mismo año el primer premio en el certamen pianístico del conservatorio. Después de recibir este galardón, otorgado por un jurado en el que entre otros se encontraban Manuel de Falla y Tomás Bretón, se especializa en dirección y armonización de canto coral con el Padre Nemesio Otaño y consigue ser admitida por Falla como alumna. Durante cuatro años visitará al maestro una vez a la semana, manteniendo posteriormente una prolífica relación epistolar.

María y su esposo, el ingeniero Antonio Quevedo Sánchez, ilustrado en el conocimiento de las bellas artes, marcharán de luna de miel a Cuba, país que les sorprende y acoge tan gratamente que deciden fijar en él su residencia definitiva. Desde su llegada el 6 de octubre de 1919 el matrimonio participa en los círculos culturales e intelectuales habaneros y entra en contacto con las figuras más destacadas del arte y la literatura del momento. María Muñoz inicia su actividad docente y realiza además algunos conciertos de piano, entre otros el celebrado en junio de 1922 bajo el auspicio del Centro Gallego en el Teatro Nacional en el que incluye por primera vez en su repertorio una obra gallega: *Tres alboradas clásicas, obra anónima del siglo XVIII (O Tamboril, O Feitizo e Volverets)*.

En 1925 funda el Conservatorio Bach y en 1927 la revista *Musicalia*, considerada una de las publicaciones musicales más influyentes y prestigiosas de toda América Latina, de la que su esposo será el editor y ella la directora.

35 Gallega de nacimiento, cubana de sentimiento y nacionalidad, María Muñoz de Quevedo fue la pionera de un nuevo periodo no sólo en la música coral en Cuba, donde su obra adquiere un valor capital, sino en toda la cultura musical cubana contemporánea en su conjunto y contribuye especialmente a la implantación de la educación musical para todos los niveles de enseñanza. Directora, arreglista, pianista, profesora, pedagoga, articulista y crítica en revistas especializadas, promotora y gestora cultural son algunas de las actividades que se podrían añadir a su largo currículum.

Entre las múltiples iniciativas de las que participa en estos años, destaca la creación en 1930 junto a Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla y César Pérez Sentenat, entre otros, de la Sociedad Cubana de Música Contemporánea de la que será presidenta. Esta sociedad, sección cubana de la *International Society for Contemporany Music*, celebraba sus reuniones en la casa de María Muñoz y de Antonio Quevedo. De hecho esta casa pasó a convertirse en centro habitual de reunión de la más alta intelectualidad cubana y puede citarse en ella la presencia de los maestros Caturla y Roldán, así como la de Federico García Lorca (que mantuvo una fraternal amistad con María), Alejo Carpentier, Adolfo Salazar o Juan Ramón Jimenez y Zenobia Campubrí.

Pero la principal obra y legado de María Muñoz fue la creación de todo un movimiento coral contemporáneo en Cuba en el cual se destacan la creación de La Sociedad Coral de La Habana, de la Coral de la Universidad de La Habana y las de las Cantorías escolares de base popular.

La Sociedad Coral de La Habana, conocida popularmente como La Coral de La Habana, fue creada por María Muñoz en 1931. Contaba con la participación de cuarenta y un cantores y la colaboración del escenógrafo José Hurtado de Mendoza. Su primera aparición tuvo lugar el 25 de noviembre de 1931, en el Teatro Principal de la Comedia en un concierto auspiciado por el Instituto Hispano-Cubano de Cultura y precedido por una conferencia impartida por la propia María Muñoz bajo el título *Pueblo. Panorama y Folklore Hispánicos.* Pero será el 21 de enero de 1932 la fecha en la que La Coral se presente en concierto público en el Teatro Nacional y se convierta, desde ese mismo momento, en una formación fundamental en el ámbito musical cubano contemporáneo. Con ella se iniciaba un nuevo periodo en la cultura musical cubana. Además de dotar a la música cubana de un nuevo organismo de concierto de máxima calidad y de estimular la creación de música coral por parte de los principales creadores del momento como Roldán, Caturla o Grenet, el objetivo cumplido de María Muñoz fue la formación de toda una generación de discípulos que serían los responsables, tras su desaparición, de continuar el desarrollo del movimiento coral iniciado con la creación de La Coral de La Habana.

El empeño y tesón en la labor de difusión artística que desenvolvió La Coral de La Habana con sus numerosas actuaciones gratuitas en los jardines, plazas, templos y teatros de la Ciudad dan continuidad a la obra social de popularización de la música iniciada por el maestro Guillermo M. Tomás en los albores de la centuria.

Al margen de la polifonía universal y del interés por el folclore y los nuevos compositores cubanos, la Sociedad Coral Polifónica destacó por dar continuidad a la música coral cultivada por el orfeonismo hispánico. En su primera actuación en 1932 incluye en el programa repertorio gallego, asturiano, vasco y catalán en clara correspondencia con los principales orfeones hispánicos que habían desarrollado su trabajo en Cuba. El gran interés y conocimiento de la música gallega por parte de María Muñoz queda puesto de manifiesto en la incorporación de una importante selección de obras y autores gallegos al repertorio de la Polifónica que se mantendrá vigente durante la vida de la agrupación.

El primer tema gallego en ser interpretado por la coral en su presentación pública en 1932 fue el *Alalá de Monforte*, para cinco voces y solo de soprano, en la armonización de Rafael Benedito. A éste se sumaría posteriormente una selección de temas populares armonizados entre los que se contaban *Unha Ruada*, también de Rafael Benedito, *Camiña Don Sancho* y *Romance de Doña Alda* en

las versiones de Fray Luis Mª Fernández Espinosa, *Axeitam´a polainiña,* con armonización de Marcial del Adalid y una versión del alalá pontevedrés *Cant´o galo, ven o día* que había sido en 1918 el primer tema gallego grabado por un coro en Cuba.

La selección de obras de compositores gallegos que María Muñoz fue incorporando con el paso de los años resulta extraordinaria, tanto por el número como por el criterio demostrado en su elección que vuelven a poner de manifiesto el profundo conocimiento que tenía de la música de su tierra natal. El catálogo de obras gallegas de la Sociedad Coral de La Habana comprende *Bágoas e sonos* de Marcial del Adalid, *Cómo foy?* y *Mais ve...* de José Baldomir (armonizada a cuatro voces y solo de barítono por María Muñoz), *A Nenita,* melodía de Lens Viera, *Un Sospiro* de Canuto Berea, *Alborada Gallega* de Pascual Veiga (con arreglos para voces mixtas de la directora), *Negra Sombra*, balada gallega para soprano y coro a cuatro voces de Juan Montes (en versión de Nemesio Otaño), *Veira do mar* de Reveriano Soutullo y *Balada* de Luis Taibo. Se suman a ellas obras de autores gallegos que desarrollaron su trabajo compositivo en Cuba como J. Castro, Chané, y José Guede de los que recoge *Os teus Ollos* y *Anduriña do mar* respectivamente. Este catálogo gallego se completa con *Golondrón*, un fragmento de la zarzuela de ambientación gallega M*aruxa* del maestro catalán Amadeo Vives, todo un icono de galleguidad en la época.

Las opiniones y comentarios de la propia María Muñoz sobre algunos de estos temas quedarían recogidos en los programas de mano editados para los conciertos de la Coral que contenían igualmente los poemas de las canciones en su idioma original. El programa del concierto ofrecido el 8 de marzo de 1935 en el Teatro Principal de la Comedia, donde fue presentada en primera audición la versión de la Coral de la balada gallega *Negra Sombra* de Juan Montes, María Muñoz evidencia su admiración por la obra del maestro gallego.

> "Es una obra maestra de canto Coral, que puede parangonarse con las producciones folklóricas mejor logradas del mundo entero". [15]

Además de los programas compuestos exclusivamente por obras de autores gallegos que la Polifónica interpretó en su participación en la celebración del 25 de julio por parte de la colonia gallega en 1935 y 1942, destacan dos iniciativas

15 Muñoz, María. Programa de mano de concierto en el Teatro Principal de la Comedia, 8 de marzo de 1935.

de especial relevancia para la música gallega en Cuba. La primera tuvo lugar el 21 de enero de 1937, en el marco del VI Concierto de Divulgación Musical en el Anfiteatro Nacional donde la Coral interpretó, junto a la Orquesta Filarmónica de La Habana dirigida por Amadeo Roldan, una obra gallega, la *Alborada* de Montes. Posteriormente, en marzo de 1938, durante su única salida internacional para mostrar la nueva música coral cubana, la Polifónica interpretaría en Miami en su primer concierto en el *Convention Hall* del *Hotel Hollywood Beach* las canciones gallegas *Ruada y Alala, Galician folklore* y la *Alborada* de Veiga, *Galician Folk-song.* En su segundo y último concierto ofrecido el día 21, que fue retransmitido por la estación de radio WIOD, se incluyó *Mais ve...*, de Baldomir en la versión armonizada de la directora.

La continuidad y desarrollo de las fundaciones de María Muñoz sólo fue posible gracias al trabajo de toda una generación de jóvenes cantores cubanos formados musical y humanísticamente bajo el magisterio de esta gallega-cubana universal.

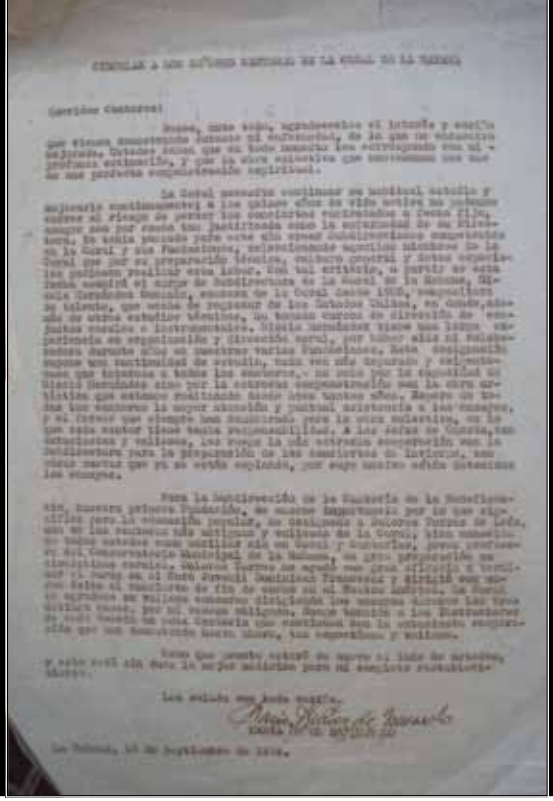
fig 36

María Muñoz fue la responsable de una de las conquistas sociales más importantes en su momento histórico en Cuba: la introducción y popularización de la música coral en todos los niveles de la educación pública, desde la escuela primaria hasta la universidad iniciando en la cultura cubana la tradición de los coros escolares.

Cuatro fueron las fundaciones de cantorías que realizó. La primera de ellas fue la Cantoría de la Casa de Beneficencia y Maternidad compuesta por escolares y dirigida por ella misma, ayudada en las labores de dirección por Lolita Torres. Fue presentada el 20 de mayo de 1935. En octubre del 1936 y con la colaboración de miembros de la coral, entre ellos el gallego Manuel Millares, funda un nuevo coro escolar en la Escuela Pública de enseñanza primaria nº 13 de La Habana.

La segunda de sus fundaciones fue la realizada en el Centro Superior Tecnológico o Instituto Cívico Militar de Ceiba del Agua en el cual había sido nombrada directora del departamento de Música. Inicia sus actividades en 1938 presentando la cantoría formada con los alumnos el 28 de enero de 1939 en el auditorio del propio centro. El 7 de noviembre de 1939 tiene lugar la presentación pública bajo los auspicios de la Sociedad Lyceum Lawn Tennis Club en el Teatro Auditorium.

36 Debido al avance de su enfermedad, María Muñoz remitió una carta a los miembros de la Coral de La Habana (fechada a 15 de septiembre de 1946) en la que entre otras cuestiones animaba a la perseverancia en los objetivos artísticos fijados y dejaba establecida su sucesión confiando las responsabilidades de la dirección a Gisela Hernández y Lolita Torres. María Muñoz falleció en La Habana el 14 de diciembre de 1947.



Ya en 1941 trabaja en la formación de un coro juvenil integrado por escolares internadas en el Colegio de las Dominicanas Francesas.

Estas tres cantorías conformadas por niños y niñas de las escuelas cubanas cantaron desde obras de música folclórica cubana hasta repertorio universal de la polifonía sacra y profana recurriendo a autores como Bach y Händel.

Su última fundación se dirigió al ámbito universitario. El 13 de octubre de 1934 María Muñoz actuará con la Coral de La Habana en la inauguración de la Sociedad Musical Universitaria, acto en el que además impartió bajo el título de *Importancia de la Música en la Universidad* una conferencia destinada a evidenciar ante su auditorio la necesidad y los beneficios de la integración de la música en su formación personal y educativa. Ocho años después logra ver cumplida su aspiración organizando el Coro de la Universidad de La Habana integrado por voces mixtas. En la misma aula magna de la Universidad donde había ejercido su magisterio, dirige a la nueva formación en su concierto de presentación el 7 de enero de 1943 interpretando a Bach, Schubert y Tomás entre otros.

Saudade

La colectividad gallega respondió por dos vías ante el nuevo panorama de la música coral en Cuba creado por María Muñoz y sus colaboradores. Por un lado con la creación de la Coral Saudade en que se integraron antiguos miembros y colaboradores del Centro Gallego, del Orfeón Ecos de Galicia y de la Artística Gallega. Por otro con una cantoría organizada con el alumnado infantil del Plantel Concepción Arenal bajo dirección del maestro Carmona. Entre el repertorio divulgado en esta cantoría se incluyeron temas gallegos y cubanos, destacando el aprendizaje de himnos para cantar en los actos oficiales como el *Himno nacional cubano*, el *Himno gallego* y el himno *América inmortal*, además del himno del Plantel Concepción Arenal compuesto por el propio Carmona.

Por su parte la Coral Saudade fue el proyecto de mayor ambición artística creado en el seno de la colonia. El maestro coruñés Luis E. Rey, quien con anterioridad se había ocupado de la dirección del Coro Típico de la Agrupación Artística, fue el promotor de la formación de un coro que siguiera la estela iniciada por María Muñoz de Quevedo con la Coral de La Habana. El 15 de febrero de 1938 se celebró el primer ensayo bajo la dirección del maestro José Guede Rodríguez (1888-1939) y haría su presentación pública como Coral Saudade el 25 de julio de 1938 en el Teatro Nacional, dando así continuidad a la presencia de las agrupaciones corales gallegas en su principal festividad. El 17 de octubre de ese mismo año se formalizaba legalmente su constitución bajo el nombre de Grupo Artístico Saudade. El nombre creemos que pudo estar tomado de la composición de Jose F. Vide *Saudade, a seis voces* (1930) escrita sobre un poema de Antonio Noriega Varela durante su estancia en Cuba.

Nacida como una asociación independiente, tras la muerte de su director en 1939 la Coral Saudade pasó momentos de inestabilidad que logró superar transitoriamente con su filiación al Centro Gallego bajo la dirección del maestro Ricardo Fortes Alvarellos. El hecho de encontrarnos con dos de las más distinguidas personalidades de la música gallega en Cuba al frente de la misma formación ilustra las altas metas artísticas a las que aspiraba Saudade, que instaurará como primera medida interna un régimen de ensayos diario. También consideramos importante señalar que estos maestros mantenían una fraternal amistad con Gonzalo Roig, el cual demostraba pública admiración por la obra de Fortes y José Guede con quien había llegado a escribir conjuntamente la zarzuela *Carmiña* en 1934 estrenada en el Teatro Martí el 25 de julio del mismo año.

Fortes Alvarellos (Ourense 1876-La Habana 1959), formado en Galicia con maestros como Reveriano Soutullo o Prudencio Piñeiro, llegó a Cuba en 1908 donde se hizo popular entre la comunidad por sus artículos y entrevistas en la prensa gallega en los que defendía la creación académica partiendo del conocimiento de las formas populares gallegas, siendo consecuentes en la utilización del idioma gallego en las obras.

> "De nada sirve que los autores de valía coloquen la acción de sus creaciones en Galicia, si las escriben en castellano".[16]

Fortes, director en aquel momento del Conservatorio del Centro Gallego, realizó armonizaciones y dispuso a seis voces varias canciones populares, labor por la cual recibió de la Coral su título de honor.

Durante su estancia en Cuba fue miembro de la tertulia del café habanero Puerta del Sol donde coincidió entre otros con Villar Ponte y Cabanillas, autor de las letras de muchas de sus obras musicales.

Entre las composiciones de Fortes creadas durante su estancia cubana se encuentran: *Ruada, o cantar do que se alexa* (a partir de un texto de Cabanillas), *Minuetto* (de corte dieciochesco inspirado en motivos gallegos), *Noite de lúa* (balada con texto de Cabanillas), *Morriña, melodía gallega* (sobre un poema de Curros Enriquez y que según informa la prensa gallega llegó a integrarse en los repertorios de las orquestas tziganas en Manchester en los años 30), la zarzuela no estrenada *O indián* con libreto de Enrique Zas, *Cantata* en memoria del maestro Guede (con texto de Fernández Mato), *A fouce esquencida. Romance lírico* (con letra de Cabanillas), *O adiós d'emigrante. Melodía gallega* (con texto de Rosalía de Castro), *Melodía sin palabras* o *Farruca*, esta última con la intención de demostrar que este *palo* flamenco era netamente gallego, tesis que la flamencología corroboró a lo largo del siglo, fijando los orígenes para el género en el noroeste peninsular.

Fortes contó con la colaboración de maestros del Centro Gallego (el pianista Manuel Suárez o el maestro Rodriguez Carballés) al frente de la rondalla en el objetivo de ofrecer el máximo nivel artístico en las más señaladas presentaciones de la Coral.

---

16 *El Eco de Galicia,* nº 48. La Habana, 2 de junio de 1918.

Entre el repertorio de Saudade destacan las armonizaciones realizadas por sus dos directores: *Na festa das caldas. Muiñeira y Canto de los pastores de la sierra de Cameros* (A. Llano) en versiones de J. Guede u *Os de trasancos alalá, Lúa de Cangas* (Pepe Curros) con letra de M. Martínez González y *Tonada popular de Villa de los Álamos* refundidas por Fortes. A estas armonizaciones se sumaban las de autores de referencia en el mundo coral hispano como el franciscano pontevedrés Luis Mª Fernández Espinosa (*O Cantar do arrieiro y Canto de pandeiro*) o el creador de la Coral de Madrid Rafael Benedito (*Canto de la Bañeza,* León).

La canción gallega de concierto siempre estuvo presente en la configuración de los programas con sus principales obras de referencia como *Unha noite na eira do trigo*, *Meus amores*, *Un adiós a Mariquiña*, *Negra sombra* o *As lixeiras anduriñas* además del *Himno gallego*, ya popularizado entre la comunidad gallega en Cuba. *Canto a Galicia* de la comedia *Muros de oro*, así como el poema lírico escenificado *Canción del amanecer*, ambos con música de Fortes sobre textos de Ramón Fernández Mato, fueron algunas de las más ambiciosas empresas de la agrupación.

Entre el repertorio no gallego resulta reseñable la incorporación de algunos romances recogidos por Federico García Lorca, muy admirado y querido en ciertos ambientes en los que participaban los miembros de Saudade que sintieron muy profundamente el asesinato del poeta.

El primor con el que se cuidó la edición de los programas de sus presentaciones en el centenario de la muerte de Juan Montes o en la Fiesta de la Alborada nos remite al precedente instaurado por María Muñoz y la Sociedad Coral de La Habana, que constituía un auténtico modelo a seguir por Saudade.

fig 37

Saudade no pudo resistir muchos años con el nivel de autoexigencia impuesto a una agrupación de no profesionales. Su actividad languideció a medida que avanzaba la década de los 40 hasta quedar en los 50 limitada a ser más un nombre que una verdadera Coral. El maestro Fortes falleció en enero de 1959 y fue enterrado en el Panteón que el Centro Gallego poseía en el cementerio Colón.

37 La Coral Saudade fue considerada por la colonia gallega como la más importante de las agrupaciones corales gallegas en Cuba. Fue presentada en el primer congreso de la emigración gallega celebrado en Buenos Aires en 1957 como ejemplo del desarrollo artístico alcanzado en las comunidades de la emigración gallega. Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, considerado como el político más destacado del galleguismo, visitó Cuba después de formar parte del gobierno de la República en el exilio parisino en 1945. Castelao, que había participado en su juventud en Pontevedra en el Coro Aires da Terra y que fue en esa ciudad uno de los fundadores de la Sociedad Coral Polifónica en 1924, se interesó por la labor del Coro Saudade quedando muy gratamente impresionado no sólo por su existencia y perseverancia sino también por la magnífica calidad de la agrupación. Fue él mismo quien facilitó copia manuscrita de obras de la Coral al escritor gallego Xosé Neira Vilas; actualmente se conserva tal copia en la Fundación Neira Vilas en Gres, Pontevedra.

Coros gallegos

En 1880 el farmacéutico y gaitero Perfecto Feijóo, con la idea de mantener viva la música popular gallega, organiza en su botica de Pontevedra una tertulia de intelectuales para formar un coro que recogiese de viva voz las viejas canciones populares y las diera a conocer en los ámbitos urbanos sin arreglos alteradores. Esa idea de redención del folclore comienza a tomar forma a partir de 1883, fecha en la cual se fija el origen de *Aires d'a terra*, el primer coro gallego. Sus actuaciones comenzarían a desarrollarse a principios del s. XX. En ellas se componían escenas y cuadros vivos evocadores de fiestas y romerías populares; los coristas, siguiendo el estilo orfeonístico, cantaban temas recogidos por el propio Feijóo en las aldeas gallegas acompañados por los instrumentos populares gallegos y ataviados con trajes populares ya en desuso en el ámbito urbano gallego.

La iniciativa fue acogida con entusiasmo en el ambiente cultural de la Galicia del momento acabando por socializarse en pocos años. Coros de corte feijoísta comenzaron a emerger en distintas localidades gallegas. Toxos e Froles en Ferrol (1914), La Artística de Vigo (1915), Cántigas e Aturuxos en Lugo (1915), Cántigas da Terra en A Coruña (1916), Coro Gallego del Orfeón en Pontevedra (1916) y Agarimos da Terra en Mondariz (1916) figuran entre los primeros continuadores. A éstos se sumarán Os Cantores Celtas formación creada en 1916 en La Habana por Chané. El coro se presentó al público en la gala del 25 de julio de ese mismo año en el Teatro Nacional. Era la primera agrupación creada fuera de Galicia que seguía el modelo feijoísta. Os Cantores Celtas, constituido para interpretar exclusivamente repertorio gallego en sus programas, se presentó bajo la dirección de Chané integrado por los coristas Baldomero Fuente, Bernardo Novo, Francisco Abella, Sinesio Fraga, Claudio Bouzón, Luis Vázquez, José Rial, José María Muiño, los solistas Luis López Cora, Félix Tomé y el gaitero José Guede, todos vestidos con el traje folclórico gallego.

fig 38

En la misma función Chané presentó además un coro femenino de cuarenta y cinco voces que, acompañadas de orquesta y bajo la dirección del maestro, interpretaron la canción gallega *¿Que ten o mozo?* de Prudencio Piñeiro. Las coristas, que formaban parte de la sección de Bellas Artes del Centro Gallego, también se presentaron ataviadas con trajes típicos para representar la estampa de una Galicia idealizada.

La continuidad de este primer coro gallego de la diáspora se vio afectada por la muerte del maestro pocos meses después de su presentación quedando así interrumpida definitivamente su actividad.

Pero el referente ya estaba creado. Cuando en 1918 la casa discográfica norteamericana Victor Talking Machine Co se interesó por la grabación de cantos populares gallegos en Cuba para su comercialización, se pensó en que un coro típico sería la mejor opción.

En 1916 la también americana Columbia Phonograph Record Co había grabado y comercializado con éxito la interpretación de la *Alborada* de Veiga por el Orfeón Gallego de Buenos Aires, lo que llevaría a su rival Victor a interesarse también por las posibilidades comerciales que la música gallega se estaba abriendo en América Latina debido al importantísimo contingente de inmigrantes gallegos que en aquel entonces seguían llegando diariamente a los países americanos. Pero Victor, en sus contactos con la colonia gallega de La Haba-

38 Os Cantores Celtas fue el primer coro típico gallego en Cuba (1916) a la vez que la última formación creada por el maestro Chané. Aunque su existencia fue efímera, supuso un claro referente estético al que seguirían las agrupaciones corales surgidas con posterioridad en la colectividad gallega, superando definitivamente el modelo orfeonístico decimonónico.

na, se encontró con la situación de vacío posterior a la muerte de Chané, que se tradujo en la desaparición del Orfeón Ecos de Galicia y de Os Cantores Celtas.

La grabación, que tuvo lugar el 25 de febrero de 1918, constituye uno de los momentos más relevantes de la historia de la música grabada gallega. Realizada por una formación denominada Coro Regional Gallego de La Habana, fue la primera de este estilo fuera de Galicia, donde con anterioridad sólo se habían realizado las del Coro Aires d'a Terra de Pontevedra en 1904 y las de Cántigas e Aturuxos de Lugo en 1917, en las cuales precisamente se recogería por primera vez en disco el *Himno gallego* de Pondal y Veiga estrenado y popularizado en Cuba. Cántigas da Terra da Coruña y Toxos y Froles de Ferrol, serían los siguientes en realizar grabaciones en 1921 y 1922.

Ninguna actuación del Coro Regional Gallego de La Habana aparece mencionada en los principales periódicos y revistas de la comunidad gallega editados en Cuba, ni en ese año ni en los siguientes, lo que nos lleva a concluir que se trató de un grupo de cantores vinculados al Centro Gallego, organizados para la ocasión, el que realizó la grabación. El disco editado por Victor [69998] sólo

recoge dos temas *A la lá Cantan los galos pro dia* [G2708] y *Os cantos do mauchu* [G 2709]. En el primer caso nos encontramos con un alalá pontevedrés recogido en la colección de Feijóo y popularizado entre los coros gallegos con la armonización del padre María Fernandez Espinosa, pieza que formará parte con posteridad de algunas corales constituidas en Cuba, como la Sociedad Coral Polifónica de La Habana. El tema aparece sin embargo atribuido al sr. Álvarez y a José M. Fernández, director de la Banda Regional Gallega formación que compartió sesión de grabación con el Coro Regional Gallego. Creemos que el sr. Álvarez podría ser el tenor solista Fausto Álvarez vinculado con las formaciones corales del Centro Gallego. La segunda obra nos es del todo desconocida. Desgraciadamente en ninguna de las principales colecciones públicas que contienen fonografía histórica gallega o cubana se encuentra una copia de este disco, habrá que esperar pues a que en el futuro el acceso a un ejemplar ayude a esclarecer los muchos interrogantes que aún se nos plantean al respecto de esta grabación.

Con la remodelación de la sección musical del Centro Gallego en 1920 se inicia la gestación de un coro estable en el seno de la institución denominado Coro Típico del Centro Gallego que, al igual que el orfeón, estará bajo la responsabilidad de Eustaquio López hasta que en 1924 el maestro Jose F. Vide se encargue de su dirección. Aunque Vide se volcará más en otras facetas compositivas también contará con algunas obras creadas durante su estancia en Cuba para este tipo de formación, siendo el Coro Típico del Centro Gallego la formación que entendemos se encargó de estrenarlas: *Alalás, a 4 voces iguales* (1930) y *Salayos, a cuatro voces iguales y gaita* (1932).

El otro coro gallego que continuó en estos primeros años la senda iniciada por Os Cantores Celtas en Cuba fue la Agrupación Artística Gallega que se presenta como Orfeón Típico de la Agrupación Artística Gallega el 11 de julio de 1920 bajo la dirección del orensano David Rodríguez. Rodríguez había formado parte del Coro Os Enxebres de Ourense como director junto a su hermano Eligio. Era un profesional de la tipografía con buenas cualidades y formación musical sólida adquirida en sus años de instrucción en la capilla musical de la catedral de Ourense, donde además había ejercido de violinista. Fue autor de algunas composiciones musicales. El Orfeón Típico, que pasó a denominarse Coro Típico, estuvo sucesivamente dirigido por los maestros B. Andrade, Luis E. Rey, Antonio Ulloa y Modesto Jiménez.

fig 39

39 En enero de 1928 bajo la dirección de Antonio Ulloa el Coro Típico de la Agrupación Artística Gallega graba una selección de su repertorio en la planta cincuenta del edifico Stomers en San Rafael (La Habana). La grabación, producida por la discográfica Columbia, fue editada en discos eléctricos [Co 2932X] y [2984X] e incluyó los títulos *Rapazas e rapaces* [96271] y *As mozas de Vilanova* [96272], ambas de Antonio Ulloa, *Na festa das caldas. Canción gallega* [96272] y *Parrandada. Canción gallega* [96273]. Estas grabaciones despiertan interés en el Estado español desde donde el sello Regal (San Sebastián) las licenciará incluyéndolas en su catálogo de 1929 bajo las referencias RS 792 y RS 793.

El interés despertado en la colonia por la formación después de ser objeto de grabaciones comerciales por parte de la discográfica norteamericana Columbia en 1928 posibilitó, por la popularidad adquirida, que el Coro Típico tuviera alguna actuación fuera de La Habana, como la realizada en el festival organizado en Monserrate (Matanzas) en 1929 por el Club Gallego. A finales de los años 30 y bajo la dirección de Modesto Sánchez el coro decide mudar su nombre por el de Coro Típico Salayos de la Agrupación Artística Gallega con el cual se presentará en todas sus actuaciones en las dos siguientes décadas. El nombre pudo haber sido tomado de la composición homónima del Maestro Vide, creada para el Coro Típico del Centro Gallego en 1932.

En 1942 la dirección pasa a manos del coruñés José Verdini, que era el primer tenor de la Coral Saudade, y el coro coincidirá en la fiesta del 25 de julio de ese año en los salones del Centro Gallego con la Sociedad Coral Polifónica de La Habana dirigida por María Muñoz.

A mediados de la década, cuando el coro estaba viviendo uno de sus mejores momentos artísticos, vuelve a ser requerido por la discográfica Columbia para la realización de nuevas grabaciones: *Amanecer Airiños. Canciones gallegas* [C5951] y *Barqueiros de Rivadavia. Canción Gallega* [C5953] serán los dos

nuevos temas que se incluyan en disco eléctrico comercializado en 1945 con el número de catálogo V 9247.

Las labores de dirección serán asumidas posteriormente por dos cubanos, Alberto Piñeiro de la Torre, de padre gallego, y Rafael López Guyón. Ambos llevarán a la agrupación hasta la década de los 60, cuando bajo la dirección de Josefina Bouza, se interrumpan sus actividades por las circunstancias derivadas de la nueva situación política.

Entre su repertorio se incluyeron, además de los temas objeto de grabación, obras populares: *Alborada para gaita*; *Airiños, airiños, aires*; *Maruxa, si te vas. Alalá*; *Desafios*; *Pasei a ponte da Vila, Nosa Señora de Meira, A*lalá; *Déixame unha prenda túa; Cantar de pandeiro* y *Muiñeira.* Estos dos últimos números eran acompañados siempre por parejas de baile.

La presencia de la escenificación de bailes populares gallegos en actos de la colonia gallega está recogida desde los primeros programas de la celebración del 25 de julio. Con el objeto de dotar de una mayor espectacularidad a las representaciones artísticas se crea en 1886 la Sociedad Cuerpo de Baile Gallego. La fundación de esta entidad adquiere particular protagonismo por tratarse del primer grupo de baile folclórico gallego de estas características. En el primer capítulo de su reglamento se recogen los objetivos y fines de la Sociedad:

> Capítulo I
>
> Articulo 1º Esta Sociedad se denominará Cuerpo de Baile Gallego.
>
> Art 2º Tendrá por objecto conservar y practicar con la mayor perfección dable, los bailes comunes en Galicia.
>
> Sus fines, ofrecer á la benemérita Sociedad de Beneficencia, Centro gallego y Orfeón "Ecos de Galicia", un cuerpo de baile ya formado y prácticado que pueda dar á sus funciones el mayor realce, y á la vez á procurar que en todas las fiestas en que concurran diversas regiones provinciales, aparezca Galicia en la parte á que la Sociedad se dedica, con el mayor lucimiento y á ser posible en primera línea; y últimamente á proporcionar á sus asociados honesto recreo en lo que atañe á bailes provinciales.[17]

17 *El Eco de Galicia.* La Habana, 17 de octubre 1886.

La primera información de la interpretación de una muiñeira en un espectáculo escénico acompañada de gaita y tambor remite al Teatro Payret en el año 1878. El baile estuvo también presente en momentos estelares de las puestas en escena del maestro Chané. Tal fue el caso de la interpretación de su obra *A Foliada* en 1896 a cargo de la cantante Manuela Tejedor acompañada por la Sociedad Coral Gallega, por la orquesta del Teatro Tacón y por unas parejas de baile. Fue también protagonista en las romerías de la Tropical donde se celebraron certámenes como el de 1917, organizado por la Unión Lucense o simplemente actuaciones acompañando a gaiteros como Benigno García en 1915.

Pero hasta la constitución de la Agrupación Artística Gallega en 1919 no se planteó la creación de una sección permanente para desarrollar también las manifestaciones dancísticas gallegas.

Si bien el baile estuvo presente en las actuaciones del Coro Típico desde sus inicios, sólo podemos hablar de la constitución de una verdadera escuela a partir de los años 40, gracias a la labor del popular coreógrafo español Eduardo Muñoz, conocido popularmente como Sevillanito, que dejaría posteriormente las funciones de dirección y docencia de esta pionera escuela de baile popular a la cubana Olimpia Ruiz, una de sus principales discípulas.

Los coros gallegos desparecieron en Cuba debido a las medidas adoptadas tras el triunfo de la Revolución. Actualmente perviven algunas escuelas de baile gestadas en el seno de las sociedades gallegas y que tienen en los grupos de la Sociedad de Monterroso y Antas de Ulla, La Sociedad Rosalía de Castro y la propia Artística Gallega sus más destacados exponentes.

El último coro gallego que desplegó una actividad reseñable en Cuba fue Aires d'a Terra de la Sociedad Rosalía de Castro, rindiendo con su nombre un homenaje a Perfecto Feijóo y a la primera agrupación del género creada en Galicia. Poco después de la fundación de la Sociedad el 19 de julio de 1945, se aprueba la constitución de un grupo de teatro y una formación coral. Al no tener sentido en aquel momento la creación de un orfeón y resultando extraordinariamente difícil el mantenimiento de una sociedad coral como Saudade o la Polifónica de La Habana, se opta por la creación de un coro folclórico bajo la dirección del maestro coruñés José Verdini. Sus actividades artísticas se desarrollaron fundamentalmente durante los años 50 ocupando un lugar destacado dentro de las agrupaciones culturales de las sociedades hispánicas.

Las principales actuaciones de Aires d'a Terra fueron las realizadas en las veladas del 25 de julio, organizadas por la Sociedad de Beneficencia de Naturales de Galicia o por la propia Sociedad así como en la celebración de las grandes romerías de la comunidad gallega instauradas en 1949 bajo el nombre de "Un día na eira do trigo". Destaca entre las primeras su participación en 1951 en los actos organizados por la propia Sociedad Rosalía de Castro que fue retransmitida por Radio Cadena Habana; una de las primeras ocasiones (si no la primera) en que una formación del estilo accedía en Cuba a este medio de comunicación de masas. Las celebraciones de la romería "Un día na eira do trigo" en los jardines de La Tropical eran actos multitudinarios que llegaron a concentrar a mil doscientas personas en 1958 con el auspicio de la organización por parte de la Sociedad de Beneficencia.

Los integrantes del Coro Típico, fundamentalmente sus gaiteros, eran protagonistas de la jornada festiva, animando con su participación durante la actuación del coro y el grupo de danzas y también durante la llegada de los romeros al recinto y el almuerzo antes de las orquestas de baile.

Aunque la Sociedad prosiguió con su actividad tras la Revolución, las posibilidades de mantener una formación de estas características se desvanecieron, comenzando por el hecho de la clausura de los jardines y la interrupción de las romerías. Actualmente alberga en su seno una escuela de danza y mantiene un grupo de folclore con secciones de baile y conjunto de gaitas llamado Aires Galegos da Habana que participa en celebraciones muy puntuales como las del día de las Letras Gallegas.

La práctica en centros de la emigración como La Habana será absolutamente conservadora en la ambientación de la estampa típica de la Galicia idealizada por el romanticismo del s. XIX. Esta caracterización de la fiesta gallega costumbrista como definitoria de la esencia del folclore gallego fue contestada e incluso superada por los planteamientos teóricos de Bal y Gal (1905-1993) y por el debate político y cultural de la Galicia de los años 20. Sin embargo la nueva perspectiva universalista y científica que alumbró aquella generación de vanguardia quedó minimizada por las dramáticas consecuencias de la Guerra Civil española. Las trasformaciones que comenzaban a asomar en el seno de los coros gallegos en Galicia en las propuestas de formaciones como De Ruada de Ourense en los años 30 quedaron definitivamente paralizadas al no encontrar en las formaciones similares surgidas en la emigración continuidad sino que, al contrario, perseveraron inamovibles en las concepciones más conservacionistas e incluso reaccionarias hasta su desaparición a inicios de los 60.

Desde la instauración de la Revolución ninguna otra formación coral gallega se ha vuelto a formar en Cuba. Sí persistió la labor de individualidades que continuaron desarrollando su trabajo en el ámbito de la música coral. Es el caso de algunos de los miembros de la Sociedad Coral Polifónica de La Habana instruidos por María Muñoz entre los que destacaron el bajo solista Manuel Millares nacido en Galicia que, entre otras acciones, colaboró en las cantorías escolares y la ayudante de dirección Dolores (Lolita) Torres, hija de gallegos. Lolita, además de su labor de dirección en la Polifónica y de dirección e instrucción en las cantorías, participó en la fundación en 1942 del Grupo de Renovación Musical surgido por iniciativa del profesor Ardevol con la intención no sólo de renovar sino de revolucionar la creación contemporánea de la música académica cubana. Las aportaciones de Lolita Torres en el plano coral se sumaron a las de sus compañeros entre los que se encontraban Argeliers León, Julián Orbón o Harold Gamatges. El grupo se mantendrá vigente hasta 1948, dejando para la posteridad una serie de composiciones que ilustran los nuevos caminos, retos y preocupaciones de esta generación de autores que continuó con los planteamientos estéticos iniciados por Roldan y Caturla, pero que apostó por otro tratamiento de los elementos estilísticos cubanos. Lolita Torres fue además la responsable de los coros del Ballet Folclórico Nacional de Cuba hasta su jubilación.

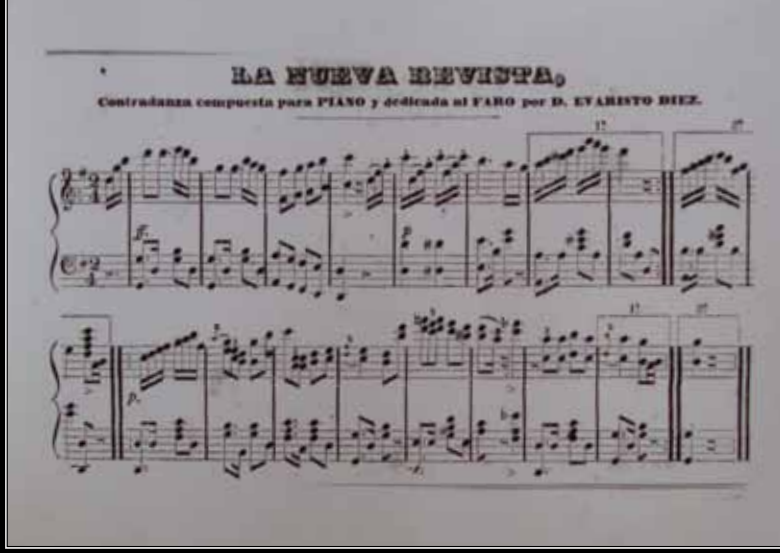
El salón burgués

Música de salón y educación musical

Las violentas transformaciones sociales y económicas acontecidas en el s. XIX supondrán, tanto en Europa como en América, un cambio radical en la organización social con la superación de los estamentos y la conformación de las clases. Si el proletariado y la pequeña burguesía se caracterizan a través del movimiento orfeonístico, la burguesía lo hará a través del piano y la música de salón.

En el primer cuarto del siglo se produce una masiva importación de obras e instrumentos desde Europa y los EUA entre los que predominan pianos, flautas, violines y guitarras. Simultáneamente se introduce un cierto romanticismo en la Isla, más literario que musical, que será bien acogido en los salones privados y sociedades, más receptivos a romanzas y obras en la estética del lied alemán que a las guarachas teatrales. En 1812 se publica en La Habana el primer periódico musical de Cuba, *El Filarmónico mensual*, que responde desde su primer número a la demanda de instrucción musical por parte de la burguesía.

Un cambio fundamental será la ruptura del monopolio en la enseñanza musical. Mantenido durante siglos por la Iglesia católica pasará definitivamente de los colegios y seminarios a los salones de la burguesía. La primera academia de la que tenemos noticia inicia su actividad en 1814 en la casa de Antonio Coelho donde se imparte canto, violín y fortepiano. Poco se sabe de los muchos profesores particulares no profesionales de origen europeo, mayormente italianos y españoles (no sabemos si gallegos también), que en estas primeras décadas enseñaron en sus residencias a decenas de músicos cubanos de manera informal.

La llegada del pianista alemán Juan Federico Edelmann en 1832 puede considerarse como el nacimiento de la pianística en Cuba. Edelmann se integra en la Sociedad Santa Cecilia, primera institución oficial de enseñanza musical que había sido fundada en 1816 bajo patrocinio de la Sociedad Económica de Amigos del País. Allí además de como docente ejercerá la dirección ejecutiva. En 1836 el maestro fundará el Almacén de Música, abastecedor de la Sociedad

LA NUEVA REVISTA,
Contradanza compuesta para PIANO y dedicada al FARO por D. EVARISTO DIEZ.

41 A partir de la década de los años 30 del s. XIX los salones burgueses cubanos les abren sus puertas a la contradanza y a la canción, los dos primeros géneros con sabor local que se introducen entre la moda europea. Desde mediados de siglo ya se puede hablar de una mayoría de edad del género pianístico con compositores como Manuel Saumell o Ignacio Cervantes, formados bajo la influencia de Edelmann, que utilizan células rítmicas de la música popular cubana con un lenguaje y elaboración propios del Romanticismo europeo. Destaca a partir de ese momento la presencia de composiciones realizadas por gallegos radicados en la Isla. Es el caso de los hermanos Díez, originarios de A Coruña y radicados en Matanzas, y del destacado pianista y director de orquesta Evaristo Díez, compositor de contradanzas para piano como *La nueva revista* a mediados del siglo.

Habanera tanto de nuevos instrumentos del s. XIX como de obras editadas por su propia casa editorial, en la que publicarán muchos autores criollos como el gallego de Matanzas Evaristo Díez.

fig 41

La proliferación del piano y de la enseñanza privada se extiende masivamente entre las familias cubanas a partir de los años 70. Cada vez se hace más necesaria la formación de un centro profesional, lo que llevará en 1885 a la creación por parte del holandés Hubert de Blanck del Conservatorio de Música y Declamación, denominado posteriormente Conservatorio Nacional.

El piano y la música de cámara

En 1880 un reducido grupo de músicos, entre los que se cuentan Vander Gutch, Díaz Albertini y López y Miguel González Gómez, crean la Sociedad de Cuartetos Clásicos e inician una programación de conciertos a partir de octubre en los salones del recién creado Centro Gallego con repertorio de Mozart, Haydn, Beethoven, Boccherini y Mendelssohn. La Sociedad estuvo dirigida por el camagüeyano Miguel González Gómez. El viejo músico, como era conocido popularmente, mantuvo estrechos vínculos con el Centro Gallego y acudió regularmente a sus veladas de los primeros años acompañando al maestro Chané al piano. Las actividades de la Sociedad fueron intermitentes y se vieron interrumpidas prolongadamente hasta 1910. A partir de entonces y hasta mediados los años 20 se configuran de forma estable en el local de la sala Espadero y participan en ellas Hunbert de Blank al piano, los maestros Juan Torroella y Arturo Quiñones a los violines, Antonio Mompó al violonchelo y el gallego Constante Suárez a la viola.

En 1881 el Centro Gallego compra su primer piano y crea su sección lírica, origen de la Escuela de Música que dará sus primeros pasos bajo la dirección del maestro Chané a finales del s. XIX y que acabará siendo reconocida con el paso de los años como Conservatorio Nacional. Entre las pianistas formadas por Chané que llevarán a cabo su principal actividad en los salones de la burguesía gallega y habanera destacaron Dolores Ruibal y Margot Montero y Piñeiro. Éstas y otras pasarán posteriormente a hacerse cargo de la docencia en la Escuela de Música del Centro Gallego y a protagonizar, con la interpretación de los principales maestros del nacionalismo musical gallego, las veladas celebradas por la Sociedad de Beneficencia de Galicia en teatros como el Payret o el Tacón. Mención aparte merece la llegada a la Isla de la coruñesa María Muñoz de Quevedo, considerada una de las figuras más destacadas de la música contemporánea cubana. Aunque María Muñoz desarrolló su carrera en el ámbito de la música coral, era una reputada pianista que fue admitida por Falla como alumna. Una vez asentada en la Isla debuta como solista de recitales de piano el 23 de junio de 1922 en el Teatro Nacional; para esta ocasión incluyó en su selección *Tres alboradas clásicas, obra anónima del siglo XVIII (O Tamboril, O Feitizo e Volverets)* junto a obras de F. Chopin, Albéniz y Larregla.

fig 42

42 Entre las pianistas nacidas en Cuba en el seno de familias gallegas destaca la cienfueguera Rosita López Comunión. Ante sus extraordinarias dotes para la interpretación su familia se decidió a enviarla a España para completar su formación en el Real Conservatorio donde obtuvo primeros premios de piano y armonía. Al terminar sus estudios realizó una gira artística como concertista por el Estado antes de regresar para hacer su presentación en Cuba en el Teatro Tomás Terry de su Cienfuegos natal en 1921. Sus estrechos vínculos con la comunidad gallega, en la que era profundamente admirada, le llevaron a publicar algunos versos en gallego en la prensa gallega en Cuba. En homenaje a su trayectoria artística recibió su nombre el prestigioso Concurso Internacional de Piano para la Interpretación de Música Española celebrado en Santiago de Compostela.

Entre los principales artistas en gira que visitaron la Isla también se encontraban pianistas gallegos. Destaca el niño prodigio Pepito Arriola, auténtico mito para la comunidad. José Rodríguez Arriola, más conocido como Pepito Arriola, visitó Cuba en mayo de 1911. En la gala organizada en su honor por el Centro Gallego en el Teatro Nacional (en la que se le hizo entrega de una leopoldina de oro de veintidós quilates formada por los cuatro escudos de las provincias gallegas y un medallón con el escudo de Galicia orlado con las iniciales C.G. de zafiros y brillantes) interpretó *Pájaro profeta* de Schuman y *Vals Capricho* de Rubistein. A raíz de su visita la rondalla de la Sociedad Ferrol y Comarca mudó su nombre por el del pianista para simbolizar la profunda admiración y orgullo del que eran portadores. También natural de Betanzos era la pianista Pura Lago que tras consagrarse a sus giras europeas pasa al continente americano y actúa en Cuba en 1922.

Voces líricas

A finales de siglo comienzan a despuntar toda una serie de cantantes líricos en el seno de la comunidad gallega formados en la nueva red académica cubana que completaron su formación con estancias en el extranjero. Sus actuaciones y presentaciones públicas son seguidas con entusiasmo por la prensa habanera y gallega donde se publican sus retratos y se comentan con detalle cada uno de sus programas. En éstos se incluyen mayormente autores italianos y franceses junto a la canción gallega de concierto, obra de los principales autores del nacionalismo musical gallego y de los compositores gallegos que desarrollan su actividad en Cuba.

Entre las primeras voces en despuntar la tiple Dorinda Rodríguez adquiere notoriedad a partir de la década de los 80 y es solicitada por compañías de ópera que visitan la ciudad. Dorinda triunfa además en las funciones artísticas del Círculo Habanero, principal sociedad del momento, y es ensalzada por la prensa como la mejor cantante de La Habana junto con Fernanda Rusquella.

La ferrolana Asunción Lantes, primera soprano de la Compañía de Sieni, obtuvo resonado éxito en su presentación de la temporada de 1893. La Compañía, que quedó abonada a La Habana, regresó al invierno siguiente con el montaje de *Otello* de Verdi. En la función celebrada el 22 de noviembre Lantes estrena en el Teatro Tacón la emblemática canción *Un adiós Mariquiña* que bajo la dirección de su compositor, Chané, y en presencia del autor del texto Curros Enríquez provocó el delirio de los gallegos asistentes. El entusiasmo fue compartido por la prensa habanera en la cual se recogieron elogios como los del periódico *La discusión* en los que se afirmaba que Lantes había sido "la mujer más hermosa y más mujer que pisó ese escenario".

De las cantantes formadas por Chané en el seno del Centro Gallego destacaron la gallega Anatolia Sequeiro y las cubanas Modesta Periath y Dolores Ardoris que ejercerían con posterioridad la docencia en la propia academia del Centro Gallego. Entre los cantantes despuntaron Íñigo Varela, habitual compañero de Dorinda Rodríguez en la representación de zarzuelas gallegas, Félix Molina y el barítono Santiago Ferreiro, popular en las primeras décadas del s. XX. Pero fue el orensano Modesto Cid la principal figura lírica del momento, llegando a rivalizar en popularidad con el mismísimo maestro Chané. Los primeros cantantes que grabaron en Cuba obras de la canción gallega de concierto fueron

Juan Pulido y el gallego José Álvarez Abella, a finales de los años 20 y principios de los 30.

Al margen de las visitas de Asunción Lantes, otras destacadas voces líricas gallegas llegan con posterioridad a Cuba. La diva Ofelia Nieto visita la Isla en 1917 y también en 1921, en esta ocasión junto a su hermana Ángeles Ottein para actuar con la Compañía de Ópera Bracale en el Teatro Nacional; la estradense Mary Isaura Villaoz lo hará en 1925 con la Compañía de Zarzuela de Amadeo Vives.

La visita de la mezzosoprano compostelana María Valverde en 1921 convocó en los salones de una familia de la burguesía gallega a una selección de los principales artistas gallegos en La Habana. Distintas canciones, entre las que no faltó la interpretación de los temas más simbólicos de la canción gallega de concierto, fueron interpretadas por Santiago Ferreiro y la propia María Valverde, así como acompañadas al piano por los profesores del Centro Gallego Eustaquio López e Irene Zon. La reunión también contó con la presencia de la distinguida María Muñoz de Quevedo que interpretó a Listz y Wagner al piano.

Violinistas

La interpretación del violín en Cuba contó desde mediados del s. XIX con algunos intérpretes gallegos como el coruñés establecido en Matanzas Justo Díez (1836-1912) pero sólo será a partir de la formación de la sección de filarmonía en el Centro Gallego a comienzos de los años 80 cuando el instrumento comience a popularizarse entre la comunidad. Los violines se introducen en algunas rondallas y conjuntos filarmónicos organizados ex profeso por los maestros del Centro Gallego (entre ellos Chané y Joaquín Zon) para tomar parte en las veladas artísticas. Esta labor fue continuada posteriormente por el magisterio de Jose F. Vide y Francisco Carballés, este último discípulo de J. Torroella.

Por su parte, Constante Suárez Chané (que no estaba emparentado con el maestro Chané) llegará a La Habana desde Coruña en 1905. En la ciudad gallega contaba ya con un gran prestigio y había sido profesor de violín en la Reunión de Artesanos y director del Orfeón El Eco. Con éste participó en 1904 en la primera sesión de grabación de música gallega junto al Coro Aires da Terra de Pontevedra. Compuso, entre otras, *Balada, Cántigas de la Patria* y *Nos teus beizos*. La calidad interpretativa alcanzada con la viola por Constante Suárez

Chané le llevaría a formar parte desde 1910 de la Sociedad de Música de Cámara de La Habana, precisamente junto a Torroella.

Particular importancia tuvo la estancia en Cuba de los dos máximos exponentes de la interpretación violinística en Galicia, los maestros de proyección universal el coruñés Andrés Gaos y el pontevedrés Manuel Quiroga, ya que de su paso por la Isla surgieron composiciones de repercusión internacional.

Andrés Gaos, tras pasar varios meses en La Habana, en 1894 incluirá Cuba en su gira latinoamericana de 1895. En 1899 publica varias composiciones para canto y piano además de la *Habanera opus 19* para violín y piano, una de sus composiciones más celebradas, obra de gran envergadura en que recoge por vez primera influencias de la música cubana. En sus *Aires gallegos opus 22* (1905) incluye nueve piezas. La primera de ellas es *Unha noite na eira do trigo* de Chané, intervenida apenas con una suave armonización. Volverá a recurrir a un tema del maestro gallego establecido en La Habana en sus *Nuevos Aires gallegos opus 36* donde el cuarto tema, Allegreto, recoge *Un adiós a Mariquiña*. De 1945 será su última aportación sobre motivos cubanos volviendo a publicar una *Habanera*, esta vez para piano, sólo recogida como cuarto número de su obra *Danzas Hispánicas*. Antes de retirarse como concertista en 1927, visitó nuevamente La Habana actuando en febrero en los teatros Nacional y Principal de la Comedia. Fue despedido con una velada celebrada en la Agrupación Artística Gallega a la que agradecido correspondió con un concierto en sus salones el domingo 4 de marzo antes de marchar rumbo a Norteamérica.

Manuel Quiroga fue, junto a Pepito Arriola, el intérprete gallego más venerado por la emigración gallega en toda Latinoamérica, admirada y orgullosa de sus éxitos internacionales.

Su presencia en las portadas de la prensa gallega de Cuba se remonta a 1911 cuando conquistó, con tan solo 19 años, el primer premio del Conservatorio de París, donde entabló amistad con el virtuoso matancero José White que ocupaba la cátedra Alard. En 1912 realizó la grabación de una selección de su repertorio para la Compañía del Gramófono. Fue el inicio de una trayectoria extraordinaria que sería seguida puntualmente desde Cuba. Pero sólo será en 1928 cuando realice la ansiada visita a la Isla. En 1928, tras sus actuaciones en La Habana en el mes de marzo, Quiroga viaja a Londres para grabar para la casa Victor. Entre el repertorio seleccionado decidió incluir *Segunda guajira*, obra de su propia autoría inspirada en la música popular cubana, en la que recurre a

43 Manuel Suárez González fue uno de los últimos maestros que ejercieron su docencia en el Centro Gallego. Suárez, que había obtenido el primer premio del Conservatorio de Madrid, se presentó por vez primera ante el público de La Habana en la velada del 25 de julio de 1938 en el Teatro Nacional, con repertorio que incluyó obras de Chopin y Falla. Acompañó en esta ocasión en la interpretación de *Unha noite na eira do trigo* y *Meus amores* a los solistas de la coral Saudade, la soprano Lolita Ledo y el barítono Marante.

sus técnicas favoritas para recrearse en ellas dotando a la obra de un gran virtuosismo y dificultad interpretativa. Las grabaciones ejecutadas en la cima de la carrera artística de Quiroga, entre las que se incluye esta obra, contaron con una importantísima difusión y se comercializaron en toda América y Europa.

Pero si Cuba conoció la calidad interpretativa de sus grandes intérpretes también Galicia sería testigo del gran nivel alcanzado por los cubanos al recibir en gira artística al gran concertista Brindis de Salas en mayo de 1907, acompañado en sus actuaciones por la pianista compostelana Consuelo García Villar.

Docencia

La Academia de Música del Centro Gallego, formada bajo la batuta de Chané, se desarrolló durante toda la primera mitad del s. XX con la enseñanza del solfeo, del canto y del piano como principales argumentos. Una vez instaurada la República siguieron llegando gallegos a Cuba, ya que en virtud del Tratado de París no se tomó ninguna medida discriminatoria contra los ciudadanos de la antigua metrópoli. Entre ese importante contingente que tocaría el techo demográfico en los años 20 se encontraban buenos maestros musicales que, en mayor o menor medida, se vincularon a la Academia del Centro Gallego: Joaquín Zon, José F. Vide, Manuel Suárez González o Francisco Rodríguez Carballés entre otros.

fig 43

Al margen de los lógicos vínculos de los músicos gallegos llegados a la Isla con el Centro Gallego algunos iniciaron por su cuenta la labor docente, bien como profesores particulares, caso de los guitarristas Juan Parga o Vicente Franco, bien montando sus propias academias, como la Santa Cecilia fundada en Manzanillo por el matrimonio formado por Berta Momoytio y su esposo, el violinista gallego Francisco Carballés. Por su parte las hermanas Sánchez Cifuentes trabajaron para el Conservatorio de Benjamín Orbón, considerado junto con los de Ramona Sicardó, Alberto Falcón, Carlos Alfredo Peyrellade, Fernando Carnicer y María Jones de Castro uno de los centros privados de mayor prestigio en la Cuba del momento.

Celia Sánchez Cifuentes nació en A Coruña en 1886 y comenzó su formación musical en la infancia. Después de estudiar con Canuto Berea se trasladó a Madrid donde estudió con los maestros Joaquín Valverde y Pablo Luna, obteniendo bajo la dirección de este último su cátedra de profesora de piano y solfeo en el Conservatorio Nacional en 1905. Después de trabajar en la docencia en su ciudad natal y en Madrid se asienta en Cuba en 1914 donde funda las Academias Orbón, incorporadas al conservatorio del mismo nombre en San José de los Ramos, Los Arabos y Colón. En 1920 organizó las academias de San Antonio de Rio Blanco y Jaruco y finalmente en 1924 la Academia Orbón de Tapaste que quedó bajo la dirección de su hermana María, a quien ella misma había proporcionado en gran medida la instrucción musical. María del Carmen, titulada en la propia Academia Orbón de la mano del profesor Yáñez, dirigió otra Academia de Orbón en La Habana donde fue profesora de piano y mandolina.

Pero la principal contribución hecha por una gallega a la pedagogía musical en Cuba vendría de la mano de María Muñoz de Quevedo, cuya relevancia traspasa no sólo el ámbito de la colonia gallega sino el de la propia ciudad de La Habana, convirtiéndose en una de las principales referencias sobre las que se estructuró la educación contemporánea en Cuba.

Desde su llegada a Cuba en 1919 María se dedicó a la enseñanza y la pedagogía musical, dando clases particulares de apreciación musical, de historia de la música, de armonía, de canto coral y de piano e impartiendo cursos de análisis musical, historia de la música e interpretación pianística. En 1923 inaugura con el músico vasco Pedro Sanjuán la Escuela Filarmónica Nacional, ubicada en Refugio y Prado. María ejerce además de las labores de docencia las de dirección del centro adquiriendo un bagaje que le permitirá independizarse en 1925 para inaugurar su propio centro: el Conservatorio Bach. En este nuevo

proyecto, considerado durante su mantenimiento como una de las principales instituciones pedagógicas de Cuba, puso en práctica las enseñanzas adquiridas de su maestro Manuel de Falla cuyo retrato presidirá su sala de trabajo. En este centro contó con la colaboración de músicos imprescindibles de la renovación musical contemporánea como Alejandro García Caturla.

Con estos precedentes María accedió en 1936 al encargo de la creación y dirección de un departamento de música en el Instituto Cívico Militar. Además de los programas para los alumnos específicos del departamento, destinó asignaturas colectivas como coro y banda al alumnado en general. El buen funcionamiento de este programa hizo que se recurriese a él para la redacción del primer intento estatal por universalizar el acceso a la música en la enseñanza primaria elaborado en 1940.

A raíz de este proyecto se crean los centros especiales de música en donde se recogen las dos directrices del programa pedagógico de María Muñoz: las agrupaciones corales y la música popular. Propuesta que coincide en lo esencial con la del húngaro Zoltan Kodaly, considerada como una de las más importantes en la renovación pedagógica musical del s. XX a nivel internacional. En reconocimiento a sus aportaciones recibió su nombre el primer centro especial de música situado en Belascoaín y Santa Marta.

María Muñoz fue docente de la escuela de verano de la Universidad de La Habana y propugnó la introducción de la música en la institución, hecho que vería culminado con la creación del Coro de la Universidad de La Habana en 1942. También impartió numerosas conferencias y seminarios dirigidos al profesorado.

En el terreno editorial además de colaborar en revistas culturales como *Isla*, *Lyceum*, *Carteles* o *Revista Cubana* funda y dirige en noviembre de 1927 la revista bimestral *Musicalia.* Esta publicación se convirtió en verdadero órgano de la expresión musical en Cuba contando con colaboraciones como las de Fernando Ortiz, Alejo Carpentier, A. García Caturla o Antonio Quevedo (esposo de María Muñoz) editor de la revista.

Finalmente entre las aportaciones de los gallegos a la docencia musical destacan las publicaciones de materiales pedagógicos como el *Método para el estudio de la guitarra* publicado por el guitarrista Vicente Franco durante su estancia en La Habana, la *Teoría elemental de la música* de Sinesio Fraga, muy popular en

numerosos centros de enseñanza en los años 30 y 40 y la *Fuga Tonal* de José Requejo, publicada en los años 20 con buenas críticas por parte de los profesionales de la música.

La canción gallega de concierto

La canción gallega de concierto es el género más característico del nacionalismo musical gallego de finales del XIX del que son figuras principales Marcial del Adalid (1826-1881), Juan Montes (1842-1899), Pascual Veiga (1842-1906), José Baldomir (1867-1947) y José Castro, Chané (1856-1917). Estas cantigas o baladas, con acentuadas influencias de la música popular gallega debidamente pulidas por las corrientes académicas del momento, pueden considerarse una variante de la *mélodie française* y son atribuibles en cierta medida al paternalismo conservador de la burguesía galleguista del momento. Para su elaboración los compositores recurrieron prioritariamente a textos de los principales poetas del *Rexurdimento* cultural gallego del s. XIX como Rosalía de Castro o Curros Enríquez.

Podemos dar por iniciado el género hacia 1875 con Marcial del Adalid quien, después de recibir su formación musical en Londres y París, se encarga de introducir el romanticismo musical en la música gallega. A Coruña, ciudad de Del Adalid, también será escenario del nacimiento del movimiento orfeonístico gallego así como de la canonización de la canción gallega por parte del también coruñés José Baldomir.

Entre los principales directores de orfeones coruñeses encontramos a Pascual Veiga, iniciador del movimiento en Galicia, y al maestro Chané, a los que se suma en importancia el maestro Juan Montes en Lugo. Esta generación ideológicamente protonacionalista pretendía con su obra prestigiar la lengua gallega como lengua de cultura y al mismo tiempo contribuir a la concienciación de la población en los valores autóctonos de Galicia, en un contexto hostil caracterizado por un fuerte centralismo español.

A partir de 1874, cuando desaparece la primera República en España y se restaura la monarquía, una parte importante de la joven intelectualidad gallega frustrada por el retorno del poder inmovilista y reaccionario, decide emigrar

a América participando en 1879 de la fundación de los tres grandes centros de emigración gallega en el mundo: Montevideo, Buenos Aires y La Habana. Desde el primer momento de la puesta en funcionamiento del Centro Gallego en La Habana la canción gallega de concierto adquiere un particular protagonismo en los programas organizados por la Sociedad de Beneficencia de Naturales de Galicia. Su sección lírica, dotada de piano desde 1881 y origen de la escuela de música del centro, es el principal centro de recepción y difusión del género. Éste se introduce en las veladas celebradas en los salones de la pujante burguesía gallega. Algunas de las composiciones más emblemáticas del género pasarán de este modo al repertorio básico de la sociedad habanera del primer cuarto del s. XX como *Negra Sombra* (Juan Montes-Rosalía de Castro), *Un adiós a Mariquiña* (Chané-Curros), *Unha noite na eira do trigo* (Chané-Curros) o *Meus Amores* (José Baldomir-Rosalía de Castro).

El estrecho vínculo entre la inmigración gallega en Cuba y el desarrollo del género será mucho más explícito gracias a la colaboración entre el maestro Chané y Manuel Curros Enriquez, dos figuras clave del *Rexurdimento* cultural gallego del s. XIX llegadas a La Habana en 1893 y 1894 respectivamente. Chané musica cuatro de los poemas del libro *Aires d'a miña terra* del poeta entre los que destacan por su calidad y simbolismo *Un adiós a Mariquiña* y *Cantiga.*

Un adiós a Mariquiña, reflejo del impacto de la emigración, fue estrenada en el Teatro Tacón por la tiple ferrolana Asunción Lantes el 22 de diciembre de 1894, dirigida por el propio Chané y en presencia de Curros, el cual ante la insistencia del público tuvo que subirse al escenario donde ambos creadores se abrazaron. Incorporada a la celebración de los actos más solemnes de la comunidad, formó parte, interpretada por María Guidice, del programa en el acto de homenaje a Veiga celebrado en el teatro Tacón en el que se estrenó la *Marcha Regional Gallega* en 1907. La popularización de *Un adiós a Mariquiña* fue tal que resultó seleccionada junto a la *Alborada gallega* de Veiga para ser los dos primeros temas gallegos impresionados para su comercialización por la casa de cilindros Hugens y Acosta de Madrid en 1900.

Cantiga, popularizada bajo el nombre de *Unha noite na eira do trigo* y convertida en todo un himno de la galleguidad, surgió originariamente cuando Cesáreo Alonso Salgado, amigo de Curros, compuso un acompañamiento para guitarra para el primer poema escrito en gallego por el poeta en 1869. Esa versión fue arreglada en un primer momento por Juan Montes y adquirió en Cuba su for-

ma definitiva después de que Chané añadiera dos partes a la versión de Montes hacia 1906.

Chané y Curros

José Castro Suárez, Chané, es el principal compositor gallego de cuantos desarrollaron su actividad en Cuba. Nace en Santiago de Compostela el 18 de enero de 1856 en el seno de una familia de músicos. De su padre, concertista de guitarra y bandurria, aprende los fundamentos musicales y la técnica de estos instrumentos. De él hereda también el apodo con el que será conocido desde joven. Obtiene una cátedra en la Academia de Bellas Artes en la ciudad de A Coruña donde ejerce la docencia musical hasta 1885, año en que es desposeído de ella cuando paradójicamente disfrutaba de mayor popularidad por su trabajo al frente del Orfeón El Eco.

Se inició en la dirección de orfeones en 1880 al frente del Orfeón Coruñés. En 1882 se hizo cargo de El Eco, orfeón con el que obtuvo multitud de triunfos en los certámenes a los que concurrió, entre los que habría que destacar los de Madrid (1887), Barcelona (1888) y París (1889). Este último le proporciona un prestigio internacional que le valdrá la felicitación de grandes maestros como Gounod o Thomas. Puede que Chané contactara por primera vez con los directivos del Centro Gallego de La Habana cuando la institución ayudó a financiar el viaje de El Eco al concurso de Barcelona, en cualquier caso decidirá emigrar a Cuba en 1893. Su llegada supondrá un punto de inflexión en la historia de la música de los gallegos en la Isla. Desde un primer momento inicia su labor docente en el Centro Gallego. Los tres orfeones gallegos de La Habana se agrupan en 1896 formando La Sociedad Coral Gallega que pasará desde su fundación a estar dirigida por el *mestriño*, nombre con el que cariñosamente se le conoce en la ciudad. Además de ser el director y compositor de la Sociedad Musical Aires d'a Miña Terra en 1897 se hace también cargo de la dirección del Orfeón Asturiano y en 1899 de la Banda España.

Participa y coordina artísticamente las principales veladas artísticas celebradas con motivo del 25 de julio por la Sociedad Benéfica de Naturales de Galicia en los principales teatros de la ciudad donde dirige a orquestas, orfeones y grupos filarmónicos. Actúa además como concertista de bandurria interpretando, entre otras, obras de Monasterio, Chapí, Rossini y de su propia autoría.

44 Durante su estancia en Cuba, José Castro, Chané (1856-1917), mantuvo un estrecho lazo de amistad con Curros Enríquez. De esta relación surgirían sus cuatro canciones gallegas sobre poemas del clásico *Aires d'a miña terra* del autor celanovés: *Os teus ollos*, *Cantiga*, *Un Adiós a Mariquiña* influenciadas por la escuela italiana y *Tangaraños* más enraizada en la tradición musical gallega. En la misma línea compuso la balada *Gaiteiriño pasa* sobre un poema en gallego del escritor cubano J. Aramburo, consagrándose junto a Baldomir como gran maestro de la canción gallega de concierto, con la que contribuyó adaptando el melodrama al repertorio gallego. Otras obras de su autoría que gozaron de éxito en los teatros o salones habaneros fueron la sinfonía *Galicia*, *A foliada*, la muiñeira *A Mahiana*, *Fantasía de Aires gallegos*, *N'os teus beizos*, la habanera *Violeta* y *A lúa de Cangas*, adaptación sobre una obra del compostelano Pepe Curros estrenada con el Orfeón Ecos de Galicia en una velada de homenaje a Pastor Díaz.

En 1907, tras muchos años de ausencia, regresa a Galicia por un pequeño periodo de tiempo. En A Coruña es obsequiado con un banquete en su honor presidido por Emilia Pardo Bazán en el que tomó parte la intelectualidad gallega del momento.

A su regreso a Cuba prosigue su participación en el activismo político del galleguismo con su obra artística, manteniéndose fiel a esta idea hasta la creación de su última agrupación musical en 1916, el coro típico gallego Os Cantores Celtas, primero en su género en Cuba.

fig 44

Falleció en La Habana en 1917. Su cuerpo fue velado en los salones del Centro Gallego donde las principales personalidades de la colonia gallega le rindieron guardia de honor. Sus restos resposaron en el cementerio Colón hasta su definitivo traslado a A Coruña, donde fue enterrado en el camposanto de San Amaro en un acto multitudinario. Mantuvo su total entrega profesional hasta su lecho de muerte desde el que, según una crónica firmada por su hijo, el también mú-

sico Emilio Chané, seguía imprimiendo coraje a sus coristas de Ecos de Galicia "Hay que afinar muchachos que Galicia nos escucha".[18]

El "letrista" de Chané, Manuel Curros Enríquez (Celanova, 1851 – La Habana, 1908) conforma junto a Rosalía de Castro y Eduardo Pondal la tríada de principales escritores del *Rexurdimento* gallego en el s. XIX. Después de abandonar su Celanova natal a los 15 años, vivió en Madrid, Londres y Ourense donde trabajó como burócrata e inició su carrera literaria y periodística comprometida con la ideología republicana y progresista. En 1880 publica en Ourense *Aires d'a miña terra*, libro condenado por el obispo de la ciudad por contener "proposiciones heréticas, blasfemas, escandalosas, y algunas que merecen otra censura". Los ejemplares en poder del editor fueron secuestrados, los moldes destruidos y Curros procesado. De este libro seleccionará Chané los textos para sus canciones. En 1883 regresa a Madrid. Allí publica en 1888 *O divino sainete* su segundo y último libro en gallego. El 23 de marzo de 1893 se le tributa un multitudinario homenaje en el Teatro de la Comedia de Madrid.

En 1894 embarca con destino a La Habana, a su llegada es recibido con un homenaje en el que participan destacados miembros de la colonia gallega, iniciando desde el primer momento una sólida amistad con el maestro Chané no exenta de desencuentros. Allí dirige el periódico *La Tierra Gallega*, ingresa en la redacción de *El Diario de la Marina* y se vincula con la política regionalista.

En 1904 Curros viaja a A Coruña, en cuyo teatro Principal se celebró el solemne acto de la segunda coronación del poeta. A su regreso a La Habana reanuda sus actividades en *El Diario de la Marina*. En 1905 acepta la propuesta de José Fontenla Leal de presidir la Asociación Iniciadora y Protectora de la Academia Gallega creada en La Habana por iniciativa del propio Fontenla. Ya muy enfermo ingresa en la clínica Covadonga del Centro Asturiano al no querer hacerlo en la del Centro Gallego motivado por las diferencias políticas que lo separaban de los dirigentes del mismo; Curros defendía para Cuba, igual que para Galicia, una solución autonomista mientras que los dirigentes del momento del Centro Gallego eran furibundos defensores del gobierno colonial y del centralismo político. Curros Enríquez muere en La Habana el 7 de febrero de 1908, su féretro recubierto por la bandera gallega fue trasladado en el cortejo fúnebre por los miembros del cuarteto Os Montes, recién llegados a La Habana para realizar una gira artística.

18 Emilio Castro, Chané, in *Cultura gallega*, nº2. La Habana, 1936. (p. 21)

La relación de Curros con la música no termina con Chané; decenas de sus poemas fueron y siguen siendo musicados tras su muerte. Entre las obras de los compositores gallegos que realizaron su trabajo artístico en Cuba encontramos títulos como *Morriña* de Ricardo Fortes Alvarellos o *Desengano de* José F. Vide, balada laureada con el "Premio Montes" en el Concurso del Día de Galicia de Pontevedra, en julio de 1934. Entre las obras del género compuestas en Galicia destaca *¿Como foy?* del maestro José Baldomir.

Al margen de la canción gallega, la obra de Curros también supuso una contribución a la ópera en Galicia ya que su poema *A virxe de Cristal*, con el que había ganado un certamen poético en 1877, sirvió de base argumental para un libreto de Ramón Cabanillas que José Baldomir transformaría en opereta de dos actos con el mismo nombre[19].

Otro grande de la literatura gallega contemporánea, Ramón Cabanillas (1876-1959), arribó al puerto de La Habana sólo un par de años después de la muerte de Curros. Residió en la ciudad entre 1910 y 1915 y trabajó como administrador del Teatro Nacional y como tenedor de libros, llegando a ser un gran animador de las reuniones entre literatos cubanos y gallegos. Su contacto en La Habana con el líder agrarista Basilio Álvarez hará que participe desde ese momento en la causa. En La Habana publicó *No desterro* (1913) y *Vento mareiro* (1915), obras poéticas que serán abordadas con entusiasmo por los compositores gallegos que se servirán de ella para hacer nuevas aportaciones a la canción de concierto gallega. Entre ellas podemos destacar las tres realizadas por el maestro Ricardo Fortes Alvarellos *Noite de lúa, Ruada, O cantar do que se alexa* además del romance lírico *A fouce esquencida.* El director de la Academia de Música del Centro Gallego, Joaquín Zon, musica *Follas e vento* que será objeto de grabación discográfica por parte de Vicente Ballester y ayudará así a su popularización. Finalmente el maestro J. Guede, que mantuvo una estrecha relación de amistad con el poeta, puso música a *Eu tiña corazón.* Guede compuso también sobre textos de otros literatos gallegos residentes en la Isla como Manuel Gondell Linares o Xulio Sigüenza.

Entre el resto de obras realizadas en Cuba encontramos de Nan de Allariz *Cousas do Amor,* de Emilio Guede *Lonxe da guerra* (sobre versos de X. Sigüenza), *A balada dos gaiteirillos* y *Plegaria para un preso* (con textos del Padre José Rubinos), de José F. Vide *!Qué tarde tan meiga!, canción gallega,* (1930, letra de

19 Casares Rodicio, E., *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica.* Madrid, ICCMU, 2002-2003.

Carmiña Prieto Rouco) y de Joaquín Zon (además de la mencionada *Follas e vento*) *A miña rula*, con texto en gallego del poeta asturiano afincado en Cuba Bernardo Bermúdez Jambrina.

La relevancia de la canción gallega de concierto favoreció la participación de artistas cubanos como Joaquín Aramburu, extraordinario conocedor de la cultura de Galicia y colaborador en la prensa gallega en Cuba que llegó a escribir en gallego y a ser musicado por el maestro Chané en la composición *Gaiteiriño pasa, balada*. Por su parte el maestro Joaquín Nin Castellanos (1879-1849) compuso tres *canciones gallegas* (1923), una de ellas popularizada internacionalmente por las grabaciones discográficas de la mezzosoprano Conchita Supervía (Odeon, SO 7715). Nin compuso además un villancico gallego partiendo de la versión extraída de la colección de cantos populares gallegos publicada por José Inzenga en 1888.

Interpretación en Cuba

La vigencia de la canción gallega de concierto en Cuba, género programado sistemáticamente en las veladas organizadas por el Centro Gallego desde la llegada de Chané, provocó su inclusión en el repertorio de las principales voces líricas cubanas desde aquéllas del s. XIX (Dorinda Rodríguez, Manuela Tejedor) hasta las de mediados del s. XX (Maruja González, Francisco Naya) pasando por la diva cubana Chalía Herrera o las internacionales que visitaban la Isla (María Guerrero, Ofelia Nieto). Su presencia en los repertorios de los orfeones y coros de la comunidad gallega fue sistemática y llegó posteriormente al de la Sociedad Coral Polifónica de La Habana.

Las versiones instrumentales del género engrosaron los repertorios de las principales agrupaciones de concierto del momento, como la Banda Municipal de La Habana, la Orquesta Filarmónica de La Habana o la Orquesta Sinfónica de La Habana. Esta última estrenó bajo la batuta de Guede una nueva versión suya de *Negra sombra*.

La original obra de Montes, convertida contemporáneamente en la principal referencia dentro del género, fue incluida por el maestro en el álbum *Seis baladas gallegas*. El texto de *Negra sombra* se debe a Rosalía de Castro y está integrado en *Follas Novas*, poemario editado en La Habana gracias a una suscripción hecha a través del Centro Gallego en 1880. Esta institución nombró a Rosalía

45 Rosalía (Chalía) Herrera pasó a la historia de la música cubana entre otras cosas por protagonizar la primera grabación fonográfica realizada por un cubano. Nacida en La Habana en 1864 comenzó sus estudios en su ciudad pasando luego a Nueva York donde debutará en 1894. Durante su estancia norteamericana será seleccionada para participar en unas de las primeras grabaciones a sopranos en los Estados Unidos. Entre 1898 y 1912 grabó una selección de su repertorio para las principales fonográficas (Betinni, Victor) entre las que se encuentran arias de ópera, zarzuela, piezas españolas, varias canciones cubanas y además la primera versión fonográfica de *Unha noite na eira do trigo.* Chalía Herrera incluía además en sus recitales otras obras gallegas del mismo género como *Un adiós a Mariquiña*. Desarrolló su carrera entre Estados Unidos, Cuba, México e Italia. Falleció en La Habana el 16 de noviembre de 1948.

socia de honor y contribuyó a aliviar las dificultades económicas de los últimos años de su vida. Antes de ser estrenada en el teatro Tacón en 1892, la obra, que presenta como motivo musical un alalá recopilado en la población luguesa de Cruz do Incio, ya había sido premiada en un certamen artístico convocado por la Asociación Aires d'a Miña Terra bajo la presidencia de Manuel Curros Enríquez.

fig 45

Pasada la gran época del regionalismo gallego presidida por la relación de A Coruña con los grandes centros de la emigración gallega en La Habana, Montevideo y Buenos Aires, se vivió en la Galicia de los años 20 una renovación ideológica dentro del galleguismo que dará paso al nacionalismo político y cultural concretizado en la Xeración Nós y las Irmandades da Fala. Estas entidades protagonizaron un profundo y renovador debate sobre los fundamentos del galleguismo introduciendo las ideas de universalismo y cientificidad de la vanguardia europea del momento y cuestionando en el plano musical el conservadurismo que había provocado el estancamiento y las dolencias estéticas

del movimiento orfeonístico y coral gallego. Este cuestionamiento también fue aplicado a los hasta entonces intocables compositores del primer nacionalismo musical entre los que se encontraban Veiga, Montes o el propio Chané y sobre todo a sus muchos seguidores, definidos por el crítico y maestro Bal y Gay como músicos sencillos y voluntariosos que se vieron obligados a ponerle música a los poetas del *Rexurdimento* cultural gallego con irregular suerte. Al contrario en ningún momento llegaron a ser cuestionados en las comunidades de la emigración gallega del otro lado del Atlántico, donde se mantuvieron desde su incorporación a los programas de las veladas del Centro Gallego a finales del XIX hasta la mitad del s. XX. Precisamente las reticencias vendrían a la hora de incluir obras de los renovadores del panorama compositivo gallego como Andrés Gaos o el propio Bal y Gay.

Teatro lírico, ópera y zarzuela

La influencia de los gallegos se manifiesta en todos los ámbitos del teatro lírico cubano. Así podemos encontrarlos como compositores, libretistas, intérpretes, promotores y empresarios teatrales junto al personaje del gallego en el teatro vernáculo cubano. Su importancia no radica sólo en los artistas y empresarios sino que también las sociedades gallegas tendrán un papel protagonista en el desarrollo del género en Cuba; baste como ejemplo la adquisición por parte del Centro Gallego en 1906 del Teatro Tacón, principal espacio de representación de óperas en La Habana, donde años antes se había estrenado *¡Non máis emigración!*, primera zarzuela en idioma gallego.

También serán importantes las visitas a Cuba de figuras internacionales del canto lírico como las gallegas Ofelia Nieto o Mary Isaura, integrantes de los elencos artísticos de las compañías de zarzuela que recorrían el continente americano. Las representaciones de obras con ambientación gallega suponían un éxito asegurado provocado por la fuerte presencia de la emigración gallega en países como Argentina, Uruguay o la propia Cuba.

fig 46

Los orígenes del Teatro Musical en Cuba se remontan por lo menos a 1791, año en que se tiene conocimiento del estreno de algunas zarzuelas. A partir de esta primera fase de representaciones escénicas se comenzó a crear un público que posibilitó durante el s. XIX la regularidad de las temporadas músico-teatrales en La Habana. Ni aun en los tiempos de la Guerra de los Diez Años dejaron las compañías de ópera y de zarzuela de visitar Cuba.

Los primeros teatros de cierta importancia, el Coliseo en Santiago de Cuba (1822) o los habaneros Diorama (1837) y Tacón (1838), fueron escogidos para ser las sedes de las compañías de óperas francesas, italianas u otras como la formada en La Habana por miembros españoles entre 1810 y 1832. Las primeras, que comenzaron sus temporadas regulares en 1834, dominaron la escena hasta bien entrado el s. XIX consolidando La Habana como plaza musical y posibilitando que se sucediesen las visitas de artistas europeos en gira. Las compañías de zarzuela españolas que habían comenzado a visitar Cuba en el s. XIX se convirtieron en fuerte contrincante de las óperas italianas y francesas por el hecho de ser cantadas y habladas en español, al margen de su calidad. La madurez de los aficionados favoreció el desarrollo de cantantes líricos, músicos y libretistas

46 Entre las voces líricas gallegas más sobresalientes que visitaron Cuba se encontraban Asunción Lantes, soprano de la Compañía Sieni, la mezzosoprano María Valverde, la primera tiple de la compañía de zarzuela de A. Vives Mary Isaura Villaoz y las divas Ofelia Nieto y Ángeles Ottein, que actuaban para la Compañía Bracale en el teatro Nacional. La prensa gallega en la Isla solía hacer un seguimiento de su paso por Cuba en el que se incluía habitualmente la visita a las entidades benéficas y artísticas gallegas.

locales. En 1853 la compañía de Carlos Robreño presenta la primera zarzuela cubana *El duende*.

En 1891 La Habana ya tenía dos teatros líricos (el Tacón, que sería comprado por el Centro Gallego el 10 de enero de 1906, y el Payret), dos de zarzuelas (el Albisu, para los peninsulares, y el Alhambra, más frecuentado por los criollos) y el Teatro Irijoa (más tarde teatro Martí) del que era promotor y propietario el comerciante gallego Ramón Irijoa y que estaba dotado con los más modernos adelantos tecnológicos. Posteriormente otro notable comerciante y hacendado gallego, Antonio Rodríguez Vázquez, destacará por ser el promotor y propietario de otros teatros habaneros, el América y el Mella (originariamente sala de cine).

Dorinda Rodríguez, artista gallega residente en Cuba, triunfa en sus participaciones en las zarzuelas representadas en el Albisu en esta década. La ferrolana Asunción Lantes visita en el mismo periodo La Habana en reiteradas ocasiones,

acompañando los montajes de la Compañía Sieni que actuaba en los teatros Albisu y Payret de noviembre a enero.

En el Teatro Nacional (antes Tacón) fue habitual la presencia en las primeras décadas del siglo de la Compañía de Ópera Bracale que incluía la participación de divos en gira de la talla de Caruso o por ejemplo las hermanas de origen gallego Ángeles Ottein e Ofelia Nieto en 1921. Músicos gallegos residentes en Cuba como José Guede también participaron en los montajes de la compañía.

Desde finales del XIX la zarzuela adquirió protagonismo y popularidad en la vida musical cubana y lo mantendría hasta la década de 1930. Durante este periodo, que coincide con la presencia del mayor número de inmigrantes gallegos en Cuba, se llevarán a escena las principales zarzuelas de ambientación gallega: *La Meiga* de Jesús Guridi, representada en el Teatro nacional por la Sociedad Artística Gallega y *Maruxa* del maestro Amadeo Vives. Esta última, aunque no se puede considerar propiamente como una zarzuela gallega, tenía un especial significado para la comunidad y fue puesta en escena en reiteradas ocasiones durante esos años. Precisamente artistas del Centro Gallego fueron quienes la representaron por primera vez durante la velada del 25 de julio de 1916. Entre las posteriores representaciones destacó el montaje de la Compañía del Teatro Martí (antes Irijoa) presentada en el Teatro Nacional en 1922.

La calidad musical de las zarzuelas de ambientación gallega no pasó desapercibida para el maestro Amadeo Roldán que seleccionó la obertura de *Cantuxa* de Gregorio Baudot, el preludio del segundo acto de *Amores da Aldea* de Reveriano Soutullo y el intermedio de *Maruxa* de Amadeo Vives para su presentación al frente de la Orquesta Filarmónica de La Habana en el Teatro Nacional el 25 de julio de 1935.

Las composiciones del maestro Soutullo, principal compositor gallego dentro del género zarzuelero, fueron prolíficamente interpretadas por las agrupaciones musicales de la comunidad gallega pasando también a los repertorios de destacadas agrupaciones cubanas entre las que cabe citar la Banda de Música de la Marina Constitucional y la Banda Municipal de La Habana. Algunas de sus zarzuelas fueron puestas en escena por el cuadro de declamación de la Agrupación Artística Gallega. Tal aconteció con *La del soto del Parral* representada en los salones de la sociedad el 3 de julio de 1937. Este mismo cuadro de declamación ya tenía experiencia en el montaje de obras de este estilo como *La*

47 La estela iniciada por la cantante Dorinda Rodríguez a finales del s. XIX sería continuada por toda una serie de cantantes de estirpe gallega durante el siguiente siglo. El orensano Modesto Cid trabajó en compañías de operetas. Destacó su interpretación del Conde Danilo en *El Conde de Luxembrugo* representada en el Albisu en 1914. Ya nacidos en Cuba, Maruja González y Francisco Naya serían cantantes valiosos que contribuyeron con sus bellas voces a popularizar las arias de las zarzuelas cubanas en boga. Estos dos artistas, considerados de los más sobresalientes dentro de su género, siempre mantuvieron una estrecha relación con la colonia gallega participando regularmente durante los años 30 y 40 en las celebraciones organizadas por las sociedades gallegas e incorporando a sus repertorios una selección de canciones de concierto gallegas. La soprano Maruja González (1904 -1999), que debutó en 1928 en una de las zarzuelas del maestro Lecuona, hizo giras europeas y americanas adquiriendo fama internacional. Fue muy solicitada por las compañías zarzueleras que visitaron Cuba en los 50, como la de Martelo, ya que aseguraba una asistencia masiva de público por su ascendencia y popularidad entre la comunidad gallega. Fue además la cantante principal en distintas representaciones de *Maruxa.*

parranda de Francisco Alonso con libreto de Luis Fernández Ardarín escenificada en 1935.

En los años finales de la década del 20 y en los años 30 florece el teatro lírico cubano. El origen de este feliz momento para la música en Cuba se inicia con la expulsión del maestro Gonzalo Roig de la dirección de la Banda Municipal de La Habana por el alcalde de la ciudad el 16 de marzo de 1931. Roig se asocia entonces con Manuel Suárez y el libretista gallego Agustín Rodríguez para constituir una compañía en el Teatro Martí que daría inicio el 7 de agosto de 1931 a una triunfal temporada del género lírico cubano y que duraría hasta el 26 de noviembre de 1936. Durante este periodo se estrenaron obras fundamentales de la zarzuela cubana como *Rosa la China, Cecilia Valdés, María Belén Chacón* y *Amalia Batista.* Esta temporada tremendamente exitosa posibilitó al teatro lírico cubano, nutrido esencialmente de elementos de la zarzuela española y del teatro vernáculo cubano, adquirir su mayor esplendor a pesar de tener como telón de fondo la dictadura de Machado. Será también en este periodo cuando

se escriba la zarzuela *Carmiña* (1934), fruto de la colaboración musical entre los maestros Gonzalo Roig y José Guede, que sintetiza la colaboración cubano-gallega entre dos de los músicos más relevantes de la Cuba del momento.

El libretista Agustín Rodríguez (1893-1957) se estableció en La Habana cuando sólo contaba con 13 años, recién llegado de su Ourense natal. Desde joven comenzó a decantarse como escritor de libretos para sainetes, revistas y zarzuelas. Estrenó su primera obra *De guardia a motorista* en el Teatro Alhambra en 1912. Otras contribuciones al teatro alhambresco serán *Balance de Año, Las sensaciones de Julia, La blanca que tenía el alma negra* y *Arreglando el mundo.*

Durante la temporada de zarzuelas del teatro Martí iniciada en 1931 fue empresario de la compañía, destacando también como director artístico y libretista de obras fundamentales en la producción musical cubana: *Cecilia Valdés* (1932) con música de Gonzalo Roig sobre la obra de Cirilo Villaverde, *El clarín* (1932) con música de Roig y *Amalia Batista* sainete lírico en dos actos con música de Rodrigo Prats estrenada el 21 de agosto 1936. Todas ofrecen retratos costumbristas de la sociedad cubana de finales del s. XVIII y principios del s. XIX. De esta misma temporada y fruto de su colaboración con Roig surgirán también *La hija del sol* y *La Habana de noche.* Además de su trabajo con Roig y con Prats, con el que también estrena en el Martí la novela escénica *El pirata* (febrero de 1933), Agustín Rodríguez será recordado por su colaboración con el maestro Ernesto Lecuona. Con él trabajó intensamente en los años 40, no sólo en su producción zarzuelística sino también en las composiciones de corte más popular del universal músico cubano. La colaboración entre Rodríguez y Lecuona dará lugar al sainete lírico *La de Jesús María* (estrenada el 3 octubre de 1941 en el Teatro principal de la Comedia), la comedia musical *La cubanita* (estrenada el 27 marzo de 1942 en el mismo teatro) y la opereta *Mujeres* (estrenada en el Teatro Auditorium el 20 de diciembre de 1946).

fig 47

La popularidad alcanzada por la zarzuela en Cuba decayó progresivamente con el triunfo de la radio y el cine sonoro que, si bien contribuyeron a popularizar las grandes obras del género entre un numeroso público, impidieron con su competencia su desarrollo ya que no podía rivalizar con los nuevos medios.

¡NON MÁIS EMIGRACION!

RAMON ARMADÁ TEIXEIRO

SEGUNDA EDICION

aumentada c'o retrato d'o autor y-o zuicio que d'a obra fixeron a prensa de Cuba, Porto-Rico é Galicia.

VENDESE

n'a Peleteria *O Fénix* Praza d'o Vapor 45 e n'a Secretaria d'o *Centro Gallego*, ó precio.

De un peso cincuenta céntimos B B.

48 Ramón Armada Teijeiro (1858-1920) llegó a Cuba en 1878 procedente de Uruguay, su primer país de emigración. En La Habana trabajó profesionalmente en el ámbito jurídico además de participar activamente en el seno de la comunidad gallega. Desarrolló una intensa labor periodística que le llevó a fundar junto a Manuel Lugrís Freire el periódico mensual *A Gaita Gallega*, donde comenzó a utilizar el seudónimo Choumín de Céltigos. Entre sus obras destaca *¡Non máis emigración!* considerada como la primera zarzuela gallega, escrita en 1885 y estrenada en 1886 en el Teatro Tacón de La Habana con música del compositor orensano Felisindo Rego. Es además autor de la letra de un *Himno gallego* musicado por el maestro Pereira que fue interpretado por el Orfeón El Hércules en el Teatro Payret el 25 de julio de 1895. Entre su abundante producción literaria podemos destacar *Caldo de Grelos (1895), Memorias del Centro Gallego 1887 al 1893, Aturuxos* o *Cántigas* (1897) con prólogo de Manuel Curros Enríquez y *Da Terriña* (1918). Regresó a Galicia entre 1898 y 1909, periodo en el que entre otras actividades ejerció como corresponsal de el *Diario de la Marina* de La Habana. Sus escritos periódicos fueron compilados con posterioridad en el volumen *Galicia 1907-09, crónicas de la región*. Está enterrado en el cementerio Colón de La Habana.

Zarzuelas y sainetes gallegos

La importancia de la actividad cultural de la comunidad gallega en Cuba se pone particularmente de manifiesto en la sucesión de algunos de los acontecimientos más importantes de la cultura gallega contemporánea: el estreno del *Himno gallego*, la fundación de la Academia Gallega y el estreno de la primera zarzuela gallega *¡Non máis emigración!*. Con libreto de Choumín de Céltigos (Ramón Armada Teijeiro) y música de Felisindo Rego, fue estrenada en el Teatro Tacón el 10 de abril de 1886. El elenco de artistas estuvo encabezado por la tiple gallega Dorinda Rodríguez acompañada por el tenor Varela, el veterano actor Joaquín Ruiz, el aficionado Regino López y los populares Caula, Franco y Mujía. La parte coral recayó sobre el Orfeón Ecos de Galicia. La dirección fue asumida por el escenógrafo Juan Ruíz y el músico Felisindo Rego.

fig 48

A esta obra le sucederían toda una serie de producciones gestadas en el seno de la comunidad gallega y representadas fundamentalmente en las principales fiestas de la colectividad hasta los años 40 del s. XX, comenzando por *Maruxiña* con libreto de Ángel Caamaño y música de Lapuerta, estrenada en el Teatro Albisu en 1900.

En la producción de Zarzuelas y sainetes gallegos destaca el trabajo del periodista, dramaturgo, actor cómico, músico y empresario del espectáculo Alfredo Fernández (1875-1929), conocido artísticamente como Nan de Allariz. Nan visita La Habana en 1904 como representante general, autor y traductor de la Compañía de Operetas Esperanza Isis. Durante su estancia establece fuertes lazos con las principales personalidades artísticas de la colonia gallega como Curros Enríquez o el maestro Chané, el cual lo acompaña con la guitarra en una actuación en la Peña Gallega. En una velada celebrada en el Centro Gallego muestra su faceta de cantante al interpretar *Tangaraños* (obra de Chané con texto de Curros) acompañado de orquesta. En ese mismo año representa *Recordos de un vello gaiteiro. Monólogo en verso gallego* obra de su autoría. En 1906 regresa a La Habana para estrenar su zarzuela *Sufragio libre* musicada por el cubano Gaspar Agüero. La obra, que trata cuestiones políticas y de la actualidad, fue estrenada en el Teatro Martí el 22 de abril de 1906. Sólo un día después pone en escena en el mismo teatro otra obra de su autoría *Agencia de matrimonios,* que después de su estreno en la capital sería representada junto a *Sufragio libre* en el Teatro de Oriente en Santiago de Cuba. En 1907 escribe una de sus obras más populares, *O zoqueiro de Vilaboa. Boceto de zarzuela gallega nun acto e tres cadros* con música de su autoría. En los años 10 intensifica sus vínculos con Cuba donde llega a residir durante largas temporadas. En 1915 presenta en el Teatro Albisu *Sangre vienesa*, acto en el cual sorprende dirigiendo a la orquesta en el estreno del pasodoble *Ourense*, también de su autoría. De su relación con Luis Taibo García, prestigioso músico gallego residente en México, verá la luz la zarzuela *O pé do muiño* estrenada en Cuba en 1919 con la presencia de los dos autores.

La buena acogida del género en estos primeros años del siglo posibilitará la presentación en La Habana de *Santos e meigas* con libreto de Linares Rivas y música del maestro José Baldomir, montada por la compañía del Teatro Albisu y presentada el 19 de abril de 1908.

El maestro Joaquín Zon, profesor de la sección de Bellas Artes del Centro Gallego y director de la sección de Filarmonía de la institución, también incursiona-

49 Las representaciones de zarzuelas gallegas vivieron su particular momento álgido en el primer tercio del s. XX. Entre los autores que más contribuciones hicieron al género se encontraban los maestros de música del Centro Gallego que, en colaboración con los responsables del grupo de declamación, crearon algunas zarzuelas y revistas costumbristas. *O zume de tres melós* (1917), con libreto del director Manuel Mauriz y el actor Rafael Armada y música de Joaquín Zon, contó con un notable éxito entre la colonia gallega, lo que le llevó a tener una segunda parte, *Máis zume*, estrenada al año siguiente por los mismos autores.

rá en el género acometiendo la composición de una serie de zarzuelas de carácter costumbrista concebidas para ser representadas en los grandes eventos de la comunidad gallega. *O Zume de três melós* (1917) y *Máis Zume* (1918) fueron dirigidas por Manuel Mauriz, director y secretario del cuadro de declamación de la sección de Bellas Artes del Centro Gallego. Mauriz fue, junto con Rafael Armada (actor principal en las representaciones), el encargado de la elaboración del libreto escrito en castellano reservando la utilización del gallego para la interpretación de las canciones. Una tercera obra de Zon, *Mariquiña,* con libreto de Prieto fue estrenada por la Juventud Gallega en la celebración del 25 de julio de 1921.

fig 49

Otro destacado músico de la comunidad gallega, el orensano Ricardo Fortes, también trabajó en la realización de varias zarzuelas: *O Indián* con libreto de Enrique Zas en 1917 y *Canción del amanecer* (ca. 1939), dedicada a la memoria del maestro José Guede (1888-1932), con libreto de Ramón Fernández Mato. Esta obra, que se podría considerar más propiamente como un poema lírico escenificado, fue estrenada el 25 de julio de 1940 y contó con la participación de la Coral Saudade que había fundado y dirigido el maestro Guede.

Las zarzuelas de ambientación gallega se seguirán escribiendo y presentando en las décadas de los 20 y los 30, en gran medida por el trabajo realizado en esos años por el maestro del Centro Gallego José F. Vide. Entre sus obras compuestas en Cuba se encuentran *Miñatos de Vran, zarzuela de costumbres gallegas en dos actos* con libreto de Enrique Zas estrenada en el Teatro Nacional el 18 de enero de 1928 y *Proba d´amor, zarzuela en un acto* con libreto de Francisco Abelardo de Novoa estrenada en el Teatro Nacional el 6 de octubre de 1928.

Teatro musical cubano

En los teatros habaneros de comienzos del s. XIX se ofrecían, junto a óperas y sainetes, las tonadillas escénicas españolas, verdaderas reinas de los espectáculos musicales, de las que llegaron a contabilizarse más de doscientas representaciones entre 1790 y 1832. Su finalidad era el divertimento del público a través de mofas que contenían una cierta crítica social. La tonadilla tiene argumentos simples con claro predominio de los personajes que asimilaban elementos criollos con el paso de los años. A partir de 1815 comienzan a eliminarse de los car-

teles de los teatros habaneros, si bien esto acontece enmarcado en un proceso de fusión y transformación con los sainetes y el teatro bufo italiano que dará lugar a un nuevo género, el teatro bufo o vernáculo cubano, que recogerá entre sus muchas influencias el personaje del gallego.

Fue el cómico Francisco Covarrubias quien dotó de una primera madurez al género, al apostar por reforzar los elementos criollos en sus obras. En este surgir de una opereta de carácter local, tanto Covarrubias como José Agustín Millán combinan personajes de tipo peninsular (catalanes, andaluces, gallegos y gitanos) con nuevos personajes cubanos (guajiros, habaneros...) si bien se produce una decisiva modificación con la tonadilla al sustituir las músicas peninsulares por ritmos locales.

Será José Bartolomé Crespo y Borbón quien defina el género al introducir definitivamente a los negros en la escena, modificación que también tendrá su repercusión en lo musical dando mayor cabida a géneros populares cubanos como guarachas, guajiras, décimas, canciones, rumbas o melodías populares de ambiente colonial. Hasta 1894 las obras bufas escogían la parte musical entre las melodías en boga en el momento sin contar con compositores propios.

El comediógrafo Bartolomé José Crespo y Borbón (1811-1871) fue conocido popularmente como Creto Gangá, uno de los seudónimos con los que firmó algunas de sus obras aunque empleara muchos otros como El Anfibio, El Lindoro o La Sirena Cubana. Nacido en Ferrol pasó su infancia en la ciudad gallega, donde estudió en el Colegio Gimnástico Militar hasta que a los diez años fue recomendado al brigadier y comandante general del apostadero de La Habana Ángel Laborde, quien con anterioridad se había formado en la Escuela naval de Ferrol. En La Habana estudia en el colegio San Cristobal y en el seminario de San Carlos siguiendo después clases en la Universidad de Derecho y Medicina. Su fama literaria se inició hacia 1826. Una de sus obras de mayor éxito fue *Un ajiaco* o *La boda de Pancha Jutía y Canuto Raspadura* (1847). La mayor parte de sus obras se perdieron siendo conocidas actualmente sólo algunas pocas como *El chasco o Vale por mil gallegos* y *La mécontente o Los prelados arrepentidos* (1838) y *Debajo del Tamarindo* (1864) obra en la que los personajes tonadillescos que permanecían en las creaciones de sus predecesores desaparecen definitivamente. A pesar de ridiculizar al negro, libre o esclavo, la obra de Creto Gangá adquiere actualmente especial valor al permitirnos un acercamiento a los ambientes y costumbres de los estratos más pobres de la sociedad colonia-

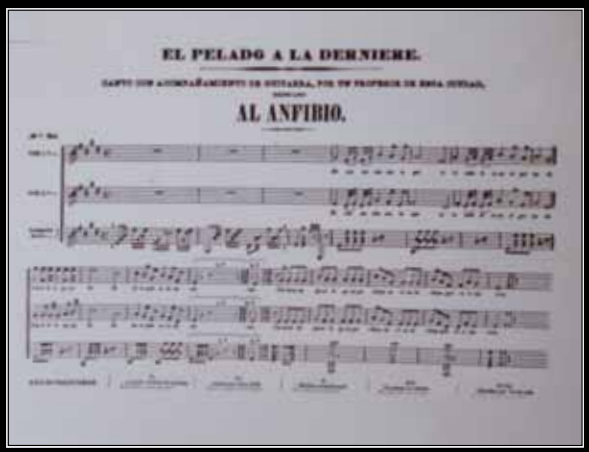
lista cubana. Particular interés despierta la singular expresión del negro bozal, creado por el propio Creto, que ilustra el habla de los barracones de esclavos.

fig 50

Desde 1850 la producción del teatro ligero cubano se hace más abundante y diversa, hasta que en 1868 el Teatro Cervantes fue consagrado a Los Bufos Habaneros, primera compañía específica del género que marca el nacimiento definitivo del teatro bufo cubano. Pero poco después del levantamiento de Céspedes las autoridades españolas decidieron cerrar el teatro por considerarlo un centro de reunión de insurgentes. Entre mayo y diciembre de 1868 Los Bufos pasaron a ser centro de interés ya que gozaban de enorme popularidad y mostraban su filiación revolucionaria e independentista contra el dominio español. Las autoridades reaccionaron ordenando una represión directa que se materializó en los sanguinarios sucesos del Teatro Villanueva en el que los voluntarios españoles dispararon indiscriminadamente contra el público asistente. Las compañías de bufos tuvieron entonces que cerrar viendo cómo sus artistas se iban al campo insurrecto o a la emigración mexicana. Al finalizar la Guerra de los Diez Años y regresar a Cuba, reorganizan las compañías en La Habana donde actuarán en teatros como el Albisu, el Irijoa, el Cuba o también en la casa del barrio Habanero del Vedado donde se ubicaba anteriormente el local social de la Sociedad Gallega Aires d'a Miña Terra.

Durante este periodo aumentó notablemente en la Isla la inmigración gallega, a fines de siglo la mayoritaria entre la ibérica, lo que provocó, como en otros países de América Latina, que bajo el apelativo de gallego se pasase a denominar a todos los habitantes del Estado español.

En los textos de los bufos desde tiempos de Creto Gangá, aparece ya la tríada del gallego, el negrito y la mulata que se concretizarán en una suerte de Pierrot, Colombina y Arlequín tropicales. Arquetipos que se tornarán imprescindibles en el teatro vernáculo cubano y que se verán consagrados con posterioridad en el género alhambresco. El negro aparecerá representado como poco amigo del trabajo e intentará siempre manipular o engañar al gallego. Éste por su parte se representa como poco amigo de bromas, lento de pensamiento e igualmente pobre. En ocasiones se incluía además a un chino que solía ser víctima tanto del negro como del gallego.

Para caracterizar lingüísticamente al gallego en obras de esta época como *La Trichina* de José María de Quintana (1886), *Trabajar para el inglés* de Miguel Salas (1887), *El hombre de la gallina* de Chacón y Nuza (1892) o *El brujo* de José

EL PELADO A LA DERNIERE.

AL ANFIBIO.

50 Creto Gangá, uno de los seudónimos del ferrolano José Crespo y Borbón, figura entre los principales autores del teatro vernáculo cubano del s. XIX. Colaboró además en numerosos periódicos literarios y fue el editor de algunas publicaciones como *El látigo del Anfibio* editada en 1839 que recoge en sus páginas dos curiosas canciones, una de ellas dedicada al propio Creto titulada *El Pelado a la Dernière* (1831) con letra que hace alusión a los románticos rapados de la época.

R. Barreiro (1896), algunos autores recurren a la introducción de elementos fonéticos que parodian la lengua gallega. Otros incluyen procedimientos sintácticos o directamente vocablos y expresiones genuinamente gallegas (*morriña, demo, camiño ¡ay, miña nai!...)* que no interfiriesen en la directa comunicación con el público.

El teatro bufo tuvo su continuación en el novecientos en el género alhambresco que recogió de semejante forma los tipos y costumbres de la sociedad cubana, manteniendo la naturalidad de los personajes como principal baza. De hecho será el auge de este nuevo género el que condene definitivamente a su desaparición al teatro bufo, al provocar que algunos de los artistas de estas compañías se pasaran a engrosar el elenco del teatro Alhambra.

fig 51

La primera fase del Teatro Alhambra que dura hasta 1906 se caracteriza por la dura competencia con otros teatros y compañías de variedades. Se representan tres funciones cada noche y se realizan estrenos semanales. El sainete, en sus distintas acepciones, ocupó el centro de la programación con libretistas que apuestan por el chiste de la calle, por parodiar obras conocidas o por reflejar

el momento de la politiquería local o internacional. Se programaban además monólogos, números bailables o cuadros plásticos con mujeres desnudas inmóviles. La música era fundamental en estos espectáculos. Acompañaba a los números teatrales una pequeña orquestra de unos ocho miembros que fueron dirigidos por grandes músicos del momento como Manuel Mauri, José Marín Varona, Rafael Palau o Jorge Anckermann. Debido a la caducidad de las obras y a que el público del teatro era estable (sólo estaba permitida la entrada a hombres) los estrenos regulares se hacían necesarios. Las obras, dependiendo de su duración, tenían entre unos 5 y 10 números musicales. Los actores-cantantes eran más lo primero que lo segundo y no contaban con una formación académica si bien su estilo directo y espontáneo heredado de los bufos los predisponía para la broma, el baile y el canto. Su etapa de oro coincidió con la Primera Guerra Mundial. En la época se afirmaba que para alcanzar popularidad era preciso una caricatura en el periódico *Política Cómica*, ser objeto de un danzón de Romeu o de una obrita en el Alhambra.

El Alhambra no creó los personajes del negro, el gallego y la mulata, simplemente los incorporó del Bufo, pero sí puso especial cuidado en la caracterización del gallego ya que los comerciantes españoles, generalmente adinerados y decorosos, eran asiduos. El gallego representado forma parte del pueblo cubano, se siente orgulloso de su patria de acogida y participa de sus costumbres disfrutando de bailar el danzón o hablar con rasgos idiomáticos cubanos. Aun así era personaje habitualmente víctima de timos al que le arrebataban la mujer y el dinero, si bien el público propiamente gallego se reía de sí mismo y de las parodias que de él se hacían.

Es difícil delimitar cuándo se está hablando o no de un natural de Galicia en los textos del teatro vernáculo sin poder acceder a los libretos, los cuales resultan esclarecedores. Así ocurre con los de *Los cheverones* de José R. Barreiro (1896), *¡Arriba con el himno!* de Ignacio Sarachaga y Manuel Saladrigas (1900), *Cristóbal Colón, gallego* de Gustavo Robreño (1923) o *La isla de las Cotorras* de Federico Villoch (1923) donde los personajes se reivindican inequívocamente como originarios de Galicia. *La isla de las Cotorras,* con música de Jorge Anckermann, incluyó en su estreno el 28 de febrero de 1923 además de la participación de un gaitero y un tamborilero la interpretación de una canción en lengua gallega.

> ¡Ay, Maruxiña, por Dios dame un bico!
> ¡Que fas á couga, ti sei catoleas!

51 El teatro vernáculo del novecientos se representó en numerosos espacios escénicos, aunque el Alhambra fuese el centro totémico del género. Se inaugura el 13 septiembre de 1890 en la esquina Consulado y Virtudes y sin mucha fortuna se mantendrá en activo casi diez años hasta que cierre sus puertas. La temporada iniciada con su reapertura el 10 de noviembre de 1900, en la que se programó el sainete *Se salvó el gallego*, fue definida como *"la temporada teatral más larga que se efectuó en el mundo"* ya que duró 35 años ininterrumpidos.

52 En el elenco artístico del Alhambra se encontraban algunos gallegos e hijos de gallegos como el libretista Agustín Rodríguez o los actores Adolfo Otero y Fernando Mendoza. Estos últimos se especializaron en papeles de gallego. Además de sus interpretaciones en el Alhambra (de las que se conserva alguna imagen promocional), Otero adquirió popularidad en la interpretación del gallego Rudesindo Cabreira y Escobiña en el radiofónico y exitoso programa *La Tremenda Corte* junto a Leopoldo Fernández y Aníbal de Mar. Mendoza recorrió México, Puerto Rico y Santo Domingo con la compañía de Arquímedes Pous. Además participó en los estrenos de importantes obras de la producción zarzuelística cubana como *Niña Rita*, de Ernesto Lecuona y Eliseo Grenet (1927), *María la O* de Lecuona (1930) o *Amalia Batista*, de Rodrigo Prats (1936). Los dos actuaron en varias películas del primer cine cubano.

Pais non me marcho sin que hoxe mo deas,
mira que verro ten que queda las maus.

yeu que pensando que ti me querías
fixentia dona d'os meus pensamientos,
pois si continúas con esos intentos,
poida que corras d'esre sitio á paus.

Que non xuramentos fía da muller,
por lo quen ti vexo muy burro ha de ser,
xa qu ò meu amor te fai á no xar
na vida do mundo volves á mi á engañar.

¡Ay, ti po lo visto as rapazas

que tes queres las promes mo queres os pes,
pois vaste con Dios, xa podes largar
e nunca me volvas n'a vida a falar!

Los actores más destacados en el papel de gallegos serían Adolfo Otero, Federico Piñeiro, Fernando Mendoza, Américo Castellanos, Ángel Vilches, José Sanabria, Manuel Areán o Francisco (Pancho) Blas, varios de ellos de ascendencia gallega como los actores Otero, Piñeiro y Mendoza o el libretista Agustín Rodríguez, autor de muchos de los sainetes de éxito.

fig 52

La emergente industria disquera entendió rápidamente las posibilidades del género y realizó la grabación de muchos diálogos seguidos de un breve número musical entre los que encontramos duetos musicales acompañados de guitarra, piano u orquesta y monólogos cómicos o serios. Debido a que sólo se conservó una décima parte de cerca de las dos mil piezas representadas en los treinta y cinco años de funcionamiento del teatro y a que los libretos están desprovistos de notación musical la producción discográfica de este material adquiere un valor determinante para el conocimiento de la música del género.

Otero y Mendoza realizaron numerosas grabaciones para las discográficas americanas en los años 10 y 20 entre las que se encuentran títulos como *El pelotero* [63341], diálogo entre Adolfo Otero y el asturiano Regino López en 1911, *Esas si son gallegas* [43273], diálogo de Adolfo Otero y Blanquita Becerra, ambas grabadas por Victor, *El clarinete de yeyo* [93218] grabada para la Columbia en 1921 por Fernando Mendoza con Arquimedes Pous y la Llauradó o *En el correccional* [C2152X] donde Mendoza es acompañado por Pous en 1924. Por otra parte una

interesante selección de los libretos de los sainetes escritos por Agustín Rodríguez para el teatro Alhambra fue recogida en cilindros y discos de pasta:

- *Manguito y mangüé.* Adolfo Colombo con Consuelo Novoa, Alberto Villalón. Guitarra. [Cilindro Edison 60003, 22564]. (20 de febrero de 1917)

- *Mujer Precavida. Rumba dialogada.* Adolfo Colombo con Consuelo Novoa, Alberto Villalón. Guitarra. Cilindro Edison 60004, 22585. (20 de febrero de 1917)

- *El diablo en la botella. Rumba dialogada.* Adolfo Colombo con Consuelo Novoa, Marcelino Areán, Alberto Villalón. Guitarra. Cilindro Edison 60009, 22581. (26 de febrero de 1917)

- *Amor Vehemente,* de *Dioses del día* (Agustín Rodríguez / Guillermo Anckermann) Regino López con Blanca Vázquez, Gutiérrez, Blanca Becerra. Disco Columbia. 78 rpm. (29 de febrero de 1914)

- *Las partes de avanace. Diálogo.* Regino López con Eloísa Trías. Disco Victor 78 rpm 68433, K1723. (15 de noviembre de 1916)

- *Buscando a Aspiazo. Diálogo.* Regino López con Eloísa Trías. Disco Victor 78 rpm. 69182. G 1724. (15 de noviembre de 1916)

Con la llegada del cine sonoro (películas en español), la crisis económica y la revolución del 30 contra Machado, comenzó la decadencia del teatro Alhambra que finalmente perdió el techo del pórtico y partes de la platea el 18 de febrero de 1935. El elenco de artistas pasó mayoritariamente a la radio o se retiró. Mientras se mantuvo abierto surgieron otras compañías y teatros a su imagen como el Lara. En los años 20 y 30 varias compañías ambulantes presentaron espectáculos semejantes por toda Cuba y también por otros países.

El cine cubano también recogió la herencia de los Bufos y el Alhambra, si bien la carga erótica de las representaciones teatrales quedó reducida. En 1938 se filma *Sucedió en La Habana,* dirigida por Ramón Peón, película que contó con la participación de toda una serie de famosos artistas procedentes del teatro cubano de la época. Entre ellos estaban Federico Piñeiro y Alberto Garrido, que encarnaron una de las más famosas parejas de gallego y negro. La presencia de este dúo cómico en la filmografía cubana se desarrollará ininterrumpidamente

hasta los años 70. En 1989 se presentó *La bella de la Alhambra* de Enrique Pineda Barnet, coproducción cubano-española que describe la vida de una cantante de cabaret en La Habana a lo largo de quince años (1920-1935). En la banda sonora de la cinta se recoge una interesante muestra de la música popular cubana del momento.

Trovadores en los teatros habaneros

Los trovadores eran músicos no profesionales, algunos de ellos sastres y tabaqueros, que por afición cantaban música de inspiración propia o de otros, normalmente acompañados por una guitarra que interpretaban con rudimentarios conocimientos técnicos. Desde mediados del s. XIX, o quizá algún tiempo antes, comienzan a adquirir madurez en Oriente, particularmente en Santiago de Cuba. Sus lugares de actuación eran sus propias casas, las bodegas, los cafés o las calles y rejas donde daban serenatas. En su repertorio se podían dar cita boleros, puntos cubanos, sones, canciones y algunos géneros de origen español. Siguiendo la estela del mayor trovador del momento Sindo Garay, establecido en La Habana a principios del s. XX, muchos otros decidieron instalarse en la capital para intentar vivir profesionalmente de sus canciones. Los trovadores lograron integrarse en algunos teatros y posteriormente en cines donde actuaban en los intermedios, además de sus regulares actuaciones en restaurantes y cafés.

El músico del Alambra, Jorge Anckermann les ayudaba a pasar sus composiciones a partitura, si bien no llegaron a actuar nunca en el teatro ya que era el miembro del elenco artístico del teatro Alberto Villalón el encargado de acompañar a los actores-cantantes imitando a los trovadores.

Se trata de un fenómeno musical netamente cubano, tanto en el origen de los intérpretes como en el de los ritmos e interpretaciones. Sin embargo el inmigrante gallego José Parapar se integrará a la perfección en el grupo de los principales intérpretes afincados en la capital. Galleguito Parapar, que así era conocido, desenvolvió su actividad en La Habana actuando en los habituales espacios escénicos de los trovadores y adquiriendo fama como guitarrista en el género hasta llegar a requerirse su colaboración para acompañar en sus grabaciones discográficas a los cantantes Juan de la Cruz en 1913 y a Vilches en 1915.

fig 53

53 La producción discográfica del trovador Galleguito Parapar, además de ser un valioso testimonio de los géneros y las interpretaciones de la primera generación de trovadores establecidos en La Habana, es una de las más tempranas realizadas por un artista gallego en Cuba. En 1913 acompaña a Juan de la Cruz en la grabación de *China santa*, rumba-canción [Vi-65743], *La espuma del mar,* canción [Vi-65593], *Ivonet y Estenoz* (Manuel Corona) clave [Vi-65427], *Imposible olvidarte,* canción [Vi-65589], *La muerta*, canción (Federico Rodríguez) [Vi-65358], *El sueño*, canción (Manuel Corona) [Vi-65622], *Yeya,* canción (E. Pascual), [Vi-65881] y *No creas,* canción [Vi-65742], todas ellas editadas por Victor. En 1915 completaría su producción discográfica acompañando al trovador Vilches con los números *Yoya*, bolero (Corona), [Co C2801], *Graciela*, criolla [Co C2812], *Merced Macorina,* dúo canción y rumba [Co C2800]y *Jabón Corona,* rumba (Corona) [C 2785].

Música popular cubana

Sin entrar en las complejas disquisiciones sobre los límites y orígenes de los estilos y géneros cubanos, son aquéllos vinculados a la canción los que figuran entre los preferidos por los gallegos en Cuba. Empatía que se concreta fundamentalmente en la trayectoria de la habanera y el bolero. En un segundo grupo se incluyen géneros bailables como el danzón, verdadero icono del proceso de integración de los inmigrantes de principios del s. XX, y algunas de las derivaciones de las que fue objeto como el mambo y el chachachá.

La influencia de la colonia gallega fue nula en el proceso gestador y en la posterior evolución de los géneros y estilos populares del oriente de la Isla vinculados con la música de los campesinos. En el son tampoco se registran rasgos en los que pudiese haber participado el aporte cultural gallego, si bien entre los polifacéticos cantantes de las orquestas de los años 40 y 50 destacará la figura del gran Tito Gómez, de ascendencia gallega.

Finalmente en estos procesos de interacción musical gallego-cubanos destaca la increíble historia de evolución y transmutación del complejo de la rumba en su tránsito desde los barrios periféricos de Matanzas y La Habana hasta los *fiadeiros* de las aldeas gallegas para ilustrar este proceso de relaciones pero a la inversa.

La contradanza

En los salones de baile de la Cuba de mediados del s. XIX triunfan los ritmos centroeuropeos en boga (valses, rigodones, danzas, polcas o contradanzas) interpretados por pequeños formatos de salón con predominio del uso del piano y el violín, pero también por emergentes orquestas de salón integradas en muchos casos por músicos de origen peninsular procedentes de las bandas de música de los regimientos militares.

Entre los nombres de los músicos que se pueden rastrear en la prensa y en los trabajos musicográficos sobre la música en la Cuba colonial del s. XIX son

regulares las referencias a intérpretes con apellidos de origen inequívocamente gallego como Ferro, Regueiro o Piñeiro, al igual que también encontramos propietarios de casas de baile como la Casa Farruco. Desgraciadamente no se conserva documentación explícita y clarificadora de éstos u otros músicos que permita una aproximación biográfica y musical a sus trayectorias. Un caso extraordinario nos lo proporciona la familia coruñesa Díez, establecida en Matanzas, a la que pertenecieron destacados músicos del periodo e incluso una de las orquestas de baile más destacadas de toda la mitad de la centuria.

El origen de esta familia se inicia con Pedro Pablo Díez, militar coruñés que en la década de los 30 se instalará en Cuba para fijar su definitiva residencia y del que sabemos que era músico mayor del cuerpo de alabarderos del rey, origen de la Banda de Alabarderos, la institución musical más importante del ejército español. Imaginamos que los motivos que le llevaron a Cuba derivaban de sus obligaciones militares. Sus hijos Adolfo (pianista y compositor) y Justo (violinista) nacieron en Coruña en 1835 y 1836 respectivamente y ya estaban instalados en Cuba en la década de los 40. A ellos se sumarán Elodia, Laureano, Ricardo y Pedro Pablo que, según atestigua la prensa de la época, fueron notables ejecutantes y cantantes con habituales representaciones en residencias particulares y casas de baile. Pero fue Evaristo Díez, hermano de los anteriores, quien fundará una de las principales orquestas de baile del XIX cubano.

La orquesta del matancero Evaristo Díez fue muy popular en La Habana desde los años 40 hasta los 60, animando los bailes de residencias particulares, cafés como el Escauriza, sociedades como la de El Pilar y la del Horcón y teatros. Será en el Teatro Circo situado en la calle del Morro donde desarrolle su principal actividad. Los vínculos con el Teatro le llevarán a ser el director de su orquesta a principios de la década de los 50.

Entre el repertorio de Evaristo se incluyen los principales ritmos de moda: danzas, polcas, vals, rigodones "y demás piezas populares de esta clase de espectáculos"[20]. Pero será la contradanza el principal género cultivado por este pianista, director y compositor. Algunas de sus contradanzas tomaban el nombre de las piezas o espectáculos que se programaban en el Teatro Circo: *La cuerda floja*, *Los hermanos Franklin* y *Los dos papaítos*. Será en este escenario donde dé a conocer sus adaptaciones y composiciones en los años venideros entre las

20 Lapique Becali, Zoila, *Cuba colonial. Música compositores e intérpretes 1570- 1902*. La Habana, Ediciones Boloña, 2007.

que se encuentran *Las tres rosas, El constipado de Panchito, Sabrocita, Flor de clavo, Baja la pata, La mañanita, El Pilar, El descuido, La retrechera, La Isabelita, Masún, Bayone* y la célebre *María de la O Oquendo.* Entre las de su contrastada autoría se incluyen *Las travesuras de Juana, Los tipos cubanos,* y *Las dos rosas* editadas por Edelmann en 1860, *El sol del Pilar, La nueva revista* y *El triunfo de Panchita,* dedicada esta última a doña Francisca Cerveto de Cisneros, miembro de la Sección de declamación de la Sociedad de El Pilar.

La popularidad de la orquesta de Evaristo llevó a que en junio de 1852 la prensa habanera informara de que toda la música interpretada en los salones del Teatro Circo habría de ser presentada posteriormente en las retretas de la plaza de Guanabacoa.

La contradanza cubana, como la cultivada por Evaristo Díez, derivada de la popularizada por los franceses llegados al oriente de Cuba después de la revolución de Haití, fue adaptada con rapidez por los músicos cubanos llegando a ser el género predilecto de los compositores criollos del s. XIX. Puede considerarse como el primer género cubanizado que influirá decisivamente en el nacimiento del danzón.

La habanera

Considerada como el principal género de canción de origen cubano del s. XIX, la habanera cautivará a la inmigración hispánica del momento, conformada mayoritariamente por habitantes de la mitad septentrional de la Península (gallegos, asturianos, vascos y catalanes) y protagonistas de la creación del movimiento orfeonístico en Cuba.

Su origen es tema de controversia. Entre las voces autorizadas María Teresa Linares la considera como una canción de origen campesino conocida en toda la Isla ya en la primera mitad del s. XIX. Otros autores, como Zoila Lapique, hacen derivar la habanera de la incorporación de versos cantados al compás de la música de la contradanza cubana. Este hecho, del que se tiene por vez primera noticia en La Habana de 1841, se produjo siguiendo la moda española de cantar los géneros instrumentales concebidos inicialmente para ser interpretados en los salones burgueses. El nuevo género albergó en su cultivo en Cuba la famosa

y polémica figuración rítmica del cinquillo, o célula tango (corchea con puntillo, semicorchea, dos corcheas), conocida en el Caribe desde el s. XVII y que siguió imperando en la habanera cuando ésta adquirió fama universal. El protagonismo adquirido en La Habana en los años 40 favoreció su vuelta a España pero en esta ocasión no a los salones sino a los ambientes más populares. A finales de la década gozaba de gran popularidad en Madrid bajo el nombre de tengo (tango) con textos en los que se imitaba el habla del negro bozal.

Pero muchos son los interrogantes que se plantean todavía sobre la conformación, evolución y propia definición de la habanera en la Cuba del XIX. El compositor vasco Sebastián de Iradier que se encontraba de viaje en la Isla en los 50 compone para voz y piano *La paloma*, definida por él mismo como danza lenta, considerada como la primera habanera de autor publicada. *La paloma* fue estrenada en La Habana en 1855 por la Alboni y en Madrid en 1857 por Francisco Salas. Tras su estancia en La Habana Iradier visita Londres y París, donde contribuye decisivamente a la popularización en forma de canción de estas danzas habaneras lentas y cantadas. En la década de los 60, en la que fallece Iradier (1865), las habaneras por él compuestas ya formaban parte del repertorio de los salones burgueses de París, además de ser interpretadas en los intermedios de las representaciones teatrales por cantantes líricas. Este hecho posibilita la incorporación de las habaneras de Iradier al repertorio de cantantes internacionales como la soprano Mila Traveli que presenta *El Arreglito* en París en 1863, o la también soprano Conchita Méndez que populariza *La paloma* en México en 1866. El ejemplo de Iradier se seguirá igualmente en el Estado español donde músicos del momento como el maestro Javier Gaztambide realizan ya sus primeras composiciones del género: *La caprichosa, habanera para piano* (1867).

A pesar del cultivo ininterrumpido en la Península, la universalización definitiva de este nuevo género de canción de origen cubano habría de llegar desde Francia con la inclusión de *El Arreglito* en la ópera *Carmen* por parte de G. Bizet en 1875. Fue el propio Bizet quien denominó a su adaptación de la obra de Iradier como *Avanera,* fijando el referente que habrían de seguir los muchos compositores académicos que crean nuevas obras según su ejemplo. Se trata de compositores españoles y franceses del periodo de entre siglos entre los que se encuentran Lalo, Chabrier, Debussy, Ravel, Laparra, Fauré o Saint Sains (que incluirían este tipo de composición en sus obras de ambiente español) y los españoles Sarasate, Penella, Moreno Torroba, Albéniz o Falla entre otros. A esta difusión universal contribuyeron en gran manera las grabaciones realizadas por Enrico Caruso y Emilio de Gorgonza de la habanera *A la luz de la luna.*

El estreno en 1875 de la *Sinfonía Española opus 21* de Lalo por Pablo Sarasate hizo que el género se incorporara a las composiciones de los virtuosos del violín finiseculares, comenzando por el propio Sarasate que compondría posteriormente la *Habanera op 21 para violín y piano*. En esta misma línea se incluye el trabajo de dos compositores y concertistas de violín gallegos. Andrés Gaos y Manuel Quiroga. Gaos, que visita La Habana por primera vez en 1894, compone la *Habanera opus 19*, no publicada hasta 1899. Posteriormente volvería a incidir en el género con su *Habanera* para piano que incluye con el número cinco dentro de sus danzas *Hispánicas*. Quiroga contribuyó al género con la composición de dos habaneras para violín y piano, la primera presentada en su actuación en La Habana de 1928. Otro importante concertista y compositor gallego que también actuó en Cuba, el virtuoso niño pianista Pepito Arriola, cuenta en su catálogo igualmente con alguna obra del género como *Habanera Aurora.*

fig 54

En Cuba, la habanera no llegó a constituir en ningún caso un género de particular aceptación en La Habana y mucho menos en el resto de la Isla. Habrá que esperar a que el compositor cubano Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944) componga *Tú* en 1890 para conocer una habanera lírica de concierto nacida en la Isla que adquiera fama a nivel internacional, convirtiéndose de paso en el primer tema que la música cubana exportaba al exterior.

Creemos que fue la suma de estos factores lo que llevó a los músicos cubanos a considerar la habanera, a pesar de su nombre, como un género de clara influencia española. De hecho aunque fue cultivado en el s. XX por autores como Roig, Lecuona y Matamoros no llegó a asumirse como un género característico de la música popular cubana.

El contexto propicio para la popularización real de la habanera fueron los repertorios de los orfeones de las sociedades hispánicas a finales del s. XIX, contexto en que se asienta como canción lenta en ritmo de 2/4 con cadencia de tango. Estos orfeones, entre los que destacan las formaciones catalanas y gallegas, no sólo interpretan las habaneras popularizadas por sus análogas ibéricas sino que generan nuevas composiciones creadas y estrenadas en Cuba, haciendo de éste uno de sus géneros característicos.

Uno de los primeros compositores gallegos en hacer contribuciones al género será el maestro Chané que antes de llegar a Cuba ya había escrito la habanera para coro y orquesta *Semejanza* (1884). Al frente de las formaciones que dirigió durante sus años en La Habana, el maestro incorporó nuevas composiciones

54 Manuel Quiroga incursiona en el género de la habanera presentando en su propia interpretación en La Habana del 13 de marzo de 1928 su *1ª Habanera para violín y piano*. Posteriormente realizaría una nueva obra titulada *2ª Habanera*. Quiroga ya se había interesado por la música popular cubana cuando en 1924 y 1925 compuso respectivamente *1ª Guajira* y *2ª Guajira*, quizá influenciado por su relación parisina con el violinista José White, autor de la habanera *La bella cubana*.

como *Violeta,* interpretada por la Banda España bajo su dirección el 31 de diciembre de 1899 en el acto de bendición de la capilla del hospital La Benéfica del Centro Gallego.

Las letras impregnadas de la romántica melancolía propia del periodo finisecular mantendrán posteriormente esta característica con la inclusión de toda una serie de palabras-tópico claramente alusivas a Cuba y a su presencia en el imaginario del inmigrante hispánico (Habana, indiano, mulata, negro, tabaco, azúcar, café...) que se mantendrán inalterables en los textos de las composiciones con el paso de los años.

El género, más popularizado en Cuba entre los inmigrantes hispánicos que entre los propios cubanos, pasó además a los repertorios de las otras formaciones conformadas en el seno de la colonia española, fundamentalmente rondallas y bandas de música. La Banda Regional Gallega lo incorpora en el primer cuarto del s. XX entre los ritmos más demandados en las romerías de La Tropical, junto a pasodobles, muiñeiras o jotas. Valga como ejemplo la inclusión en el

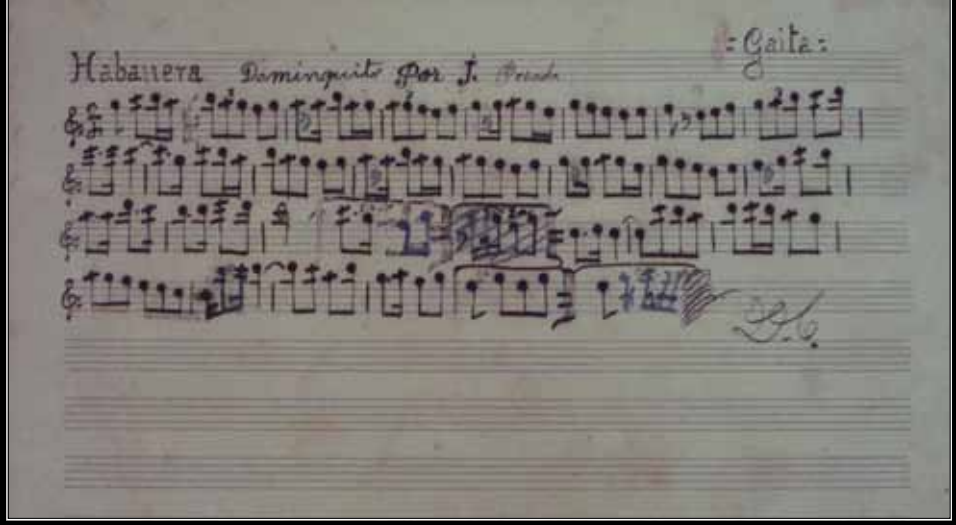
repertorio de 1918 de *Tú eres mía, Habanera*. Esta demanda por parte de los inmigrantes en las romerías posibilitó la incorporación de la habanera a los repertorios de las principales orquestas de baile: en un primer momento las danzoneras que actuaban para la colonia gallega (como la de Felipe Valdés) y ya en los años 30 los quintetos surgidos en el ámbito de la colonia (como el Monterrey que interpretaba la habanera *Dominguito)*. Finalmente también se incluyeron en el repertorio de las rondallas, muchos de cuyos miembros, formados en la sección de filarmonía del Centro Gallego, eran responsables de su cultivo en las fiestas de las sociedades.

fig 55

Pero sin lugar a dudas fue en el Estado español donde la habanera adquirió mayor popularidad. Los marinos, soldados y emigrantes retornados, entre los que se encontraban miembros del masivo fenómeno orfeonístico hispánico, contribuyeron en el primer cuarto del siglo a difundir entre los sectores más populares de la población el género que adquirirá particular arraigo precisamente en las comunidades que contaban con orfeones en Cuba: Cataluña, País Vasco, Asturias y Galicia.

En Galicia la habanera es muy bien acogida en las zonas costeras, en especial en la costa cantábrica, y es cultivada por orfeones y corales locales durante todo el s. XX. Mención especial merece su permanencia y popularidad junto a otros géneros "latinos" como el bolero en las tabernas de estas zonas costeras, donde era y es interpretada principalmente por hombres. En la actualidad sigue gozando de aceptación en las formaciones corales gallegas y está presente en los repertorios de la inmensa mayoría de las agrupaciones populares del género.

Los certámenes de habaneras, muy populares en Levante (Torrevieja), Cataluña (Calella de Palafraguel), País Vasco (Bilbao) y Asturias (Mieres), gozan de enorme popularidad en Galicia donde se celebran en múltiples localidades como Vigo, O Grove, Pontevedra y Narón, contando algunos de ellos con una gran tradición como el de Coruña y el de Ribadeo. En estos certámenes agrupaciones corales y solistas cantan habaneras antiguas y modernas en gallego, español, catalán y vasco. Además de su interpretación más característica, la estrictamente coral, es habitual que se acompañen de guitarras, laúdes y bandurrias al modo de los inmigrantes gallegos en las romerías de La Tropical.

A día de hoy, mientras en Cuba se está haciendo un esfuerzo de recuperación y divulgación a través del Festival de Habaneras de La Habana, en Galicia la

55 El repertorio del Quinteto Monterrey, en el que se incluían temas compuestos por su director, el gaitero José Posada, se componía además de temas de moda demandados por la juventud. Este repertorio era recogido en partitura por el clarinetista del quinteto, Vicente Mosquera, al que, gracias a su buen oído y escritura musical, le bastaba con introducir una moneda en las máquinas de música para poder anotar automáticamente las melodías que después arreglaría para la formación. Además de las muiñeiras, pasodobles y valses la incorporación de alguna habanera como *Dominguito* para estas formaciones era inexcusable.

habanera comparte protagonismo con los géneros de mayor tradición y puede considerarse uno más entre ellos en el panorama de la música popular.

El danzón

A finales del s. XVIII la introducción de bailes de cuadros a la moda europea, tipo rigodón o lanceros, provocó que en su particular recorrido por los salones aristocráticos cubanos estos géneros fuesen permeables a determinadas influencias criollas que se manifestaron más claramente en la contradanza y la danza. De estas dos recogerá elementos un nuevo género creado a finales del s. XIX en Matanzas que acabaría por ser institucionalizado con el paso de los años como el baile nacional cubano: el danzón.

El baile del danzón se concretó antes que su música y fue acompañado en esta fase con contradanzas. El músico matancero Miguel Failde, hijo de gallego y cubana, en el empeño de encontrar una verdadera correspondencia entre el baile de cuadros y la música fue quien desarrolló el nuevo género musical. La Orquesta de los Hermanos Failde fundada en 1871 contó con la presencia de Eduardo y Cándido Failde (clarinete y trombón respectivamente) y con la del propio Miguel que con sólo 19 años ejercía la dirección de la agrupación y se encargaba de interpretar el cornetín. Sus primeros danzones, de ritmo más sosegado que el de las contradanzas, se remontan a 1877 año en que comienza a interpretarlos en salones particulares.

La presentación en sociedad del nuevo género habría de esperar al 1 de enero de 1879 cuando interpretaron en el Liceo de Matanzas *Las alturas de Simpson* (nombre de un barrio de Matanzas), primero de los aproximadamente ciento cincuenta danzones que Failde llegó a componer. La popularidad conseguida por el danzón permitió que la Orquesta de los Hermanos Failde se consolidara como una de las principales danzoneras de Cuba durante más de 40 años.

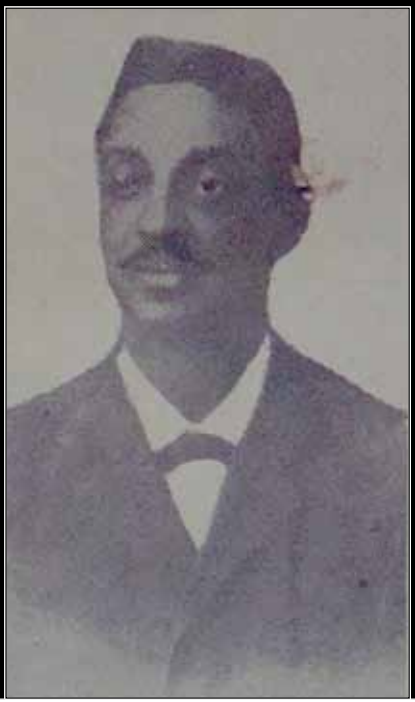
fig 56

En el momento en el que el danzón irrumpe en la música cubana, las clases aristocráticas y la burguesía bailaban cotillón, vals vienés, polcas e incluso danza cubana con un proceso de refinamiento. La clase media procuraba imitarlos dejando a las clases populares la entrega al nuevo ritmo. Su introducción en los salones más distinguidos provocó la voz de alarma de los sectores más reaccionarios que veían el danzón como un baile propio de negros y mulatos relegándolo en sus inicios a los bailes y salones de las sociedades de las gentes de color.

Entre las distintas influencias que incluye el danzón figuran efectivamente elementos de la música abakuá y de los bembés sumados a las influencias francesas heredadas de la propia contradanza, de la que parte Failde, y españolas proporcionadas en su "ruidosa" orquestación inicial por la influencia de las bandas de música militares.

La Orquesta de los Hermanos Failde fue el principal referente a la hora de consolidar la formación de las primeras danzoneras, conocidas como orquestas típicas o de viento, integradas por un cornetín en la, un trombón de pistones o cilindro en Do, un figle en Do, un bombardino en Do, dos clarinetes en Do, dos o más violines, un contrabajo, un par de timbales o pailas criollas y un güiro o calabazo. En las celebraciones de la colectividad gallega en La Habana fueron

56 El creador del danzón, Miguel Failde y Pérez (1852-1921), hijo del trombonista gallego Cándido Failde y de la parda Justa Pérez, es el primero de una importante lista de hijos de gallegos que habrían de influir determinantemente en la historia de la música popular cubana. Los escasos datos disponibles sobre la trayectoria de su padre, responsable de la instrucción musical de sus hijos, inclinan a situarlo en el ámbito de influencia de las orquestas y bandas de música militares del ejército colonial del XIX. A los doce años Miguel Failde toca el cornetín en la Banda de Bomberos Municipales de su Matanzas natal. Sus extraordinarias facultades musicales le llevan a profundizar en el aprendizaje del contrabajo, la viola, el piano y el violín, tocando estos dos últimos instrumentos en las iglesias de su ciudad. Al margen de su profesión como escribiente del ayuntamiento, su actividad estuvo fundamentada en la composición de música para baile. Su extensa obra, en la que se contabilizan más de ciento cincuenta danzones, integra además marchas y valses, los ritmos populares entre la colonia española finisecular. Muchos de ellos los instrumentó para banda de música.



habituales formaciones que seguían los pasos de la Orquesta de los Hermanos Failde.

En 1881 se inicia un ascenso imparable del género al unirse cinco de las orquestas más reputadas del momento (las de Failde, Raimundo Valenzuela, Calasans, Arango y Espinosa) en la interpretación del danzón *Siglo XX*. A partir de ese momento las bandas de música incorporarán en sus repertorios el nuevo baile junto a polkas, mazurkas, valses, chotis, selecciones de óperas, operetas y zarzuelas.

Esta rápida popularización será contestada nuevamente por las sociedades más exclusivas que a partir de 1887 eliminan el danzón de sus programas. La sociedad gallega Aires d'a Miña Terra de La Habana, al igual que todas aquéllas de carácter más popular, seguirá incluyéndolo normalmente en los bailes con que obsequia a sus miembros en el salón Trotcha en el barrio del Vedado. Tales reticencias no comienzan a superarse hasta 1900. A ellas se había sumado en

los años 80 la competencia de los nuevos ritmos de baile norteamericanos encabezados por el fox-trot. Las influencias americanizadoras en la música cubana se acentuarán a partir del 1 de enero de 1899 fecha en que los responsables del poder colonial español le entregan el mando de la Isla al general interventor Brooke.

Aunque los americanos optaron mayoritariamente por la introducción de su música y baile al lado de los ritmos en boga en La Habana no faltaron acciones censuradoras contra la música local como la llevada a cabo por el gobernador de Matanzas, quien en un alarde de colonialismo desmedido llegó a prohibir el danzón en la propia ciudad que lo viera nacer.

Ante este tipo de imposición cultural responderán no sólo los cubanos sino también destacados miembros de la comunidad gallega como el propio Curros Enríquez que envió a Serafín Ramírez una carta, fechada el 11 de junio de 1899 y publicada en *La Gaceta Musical de La Habana* el 15 del propio mes, en la que hace un llamamiento a la protección y conservación de la cultura musical cubana:

> "Hay de ellos (los cantos populares cubanos) una riqueza inmensa que temo desaparezca en esta invasión de prosa sajona que no respeta leyes, costumbres, ni idioma; y yo desearía para esos cantos tan sentidos, tan espontáneos, tan originales y tan bellos, la perpetuidad que quisiera para todas las creaciones del espíritu humano". [21]

A pesar de la presencia americana, el danzón será el protagonista principal en los salones de baile hasta el triunfo del son en los años 20. Durante este periodo resultará constante la presencia de las danzoneras en las fiestas y romerías de las sociedades gallegas destacando la participación regular de las de Felipe Valdés, Pablo Valenzuela, Enrique Peña y Pedro Espinosa. La íntima relación mantenida durante tantos años entre la colectividad gallega y las danzoneras llevó a estas orquestas a familiarizarse con ritmos gallegos como la jota y la muiñeira que fueron así progresivamente incorporados a sus repertorios. Regla general fue igualmente la incorporación de los ritmos más demandados por los gallegos como los pasodobles, valses e incluso habaneras.

---

21 Curros Enríquez. Carta a Serafín Ramírez (11/06/1899) publicada in *La Gaceta Musical de La Habana.* La Habana, 1899.

A través de los títulos de los danzones interpretados por éstas y otras orquestas se revela la presencia de "lo gallego" en el imaginario cubano: *Carmela*, grabada por Felipe Valdés en torno a 1908 [Co C810], *Rosalía de Castro* grabado por Enrique Peña entre 1910 y 1915 [Co C2816], *Maruxa*, grabada por Antonio María Romeu hacia 1916 [Co C2949] y *El gallego* (J.Prats) grabado por la Orquestra Típica de Jaime Prats en 1924 [13429/30]. Otros títulos significativos no contaron con grabaciones discográficas como el danzón *Alborada*. Las danzoneras, siguiendo la práctica de titular algunos de sus danzones con el nombre de las sociedades que las contrataban regularmente, llenaron además sus repertorios de topónimos gallegos: *Unión Lucense* (Felipe Valdés), *Pardiñas* (Pablo Valenzuela) o *Momán y su comarca* (Enrique Peña). El Centro Gallego, habitual programador de bailes con orquestas danzoneras, recibió la dedicatoria de algunas composiciones como *Los apoderados* (F.Valdés) o *Centro gallego* (M. Delgado), grabada por Antonio María Romeu en 1919 [Co 3552]. Enrique Peña también grabó en 1919 el danzón *Jóvenes Galaicos* [Co 3551] dedicado a esa sociedad. Todas estas grabaciones fueron realizadas por la Columbia.

Fuera de Cuba el danzón tuvo una importante acogida y divulgación en México, donde autores como el cubano Tomás Ponce Reyes (1886-1972) fueron también permeables a las influencias gallegas en sus composiciones.

Lamentablemente, la ausencia de copias de partituras o registros fonográficos, de éstas u otras obras similares, en los principales centros de documentación cubanos y gallegos imposibilita saber si los maestros cubanos se sirvieron de formas patrimoniales musicales gallegas a la hora de realizar sus composiciones y, en caso de haber sido así, de qué manera fueron tratadas esas influencias.

La popularidad del danzón en el seno de la comunidad gallega provocó que el género pasase al repertorio de gaiteros como el matancero José Fernández, de bandas de música como la Regional Gallega o la Lalín, de Rondallas como la Pepito Arriola o de quintetos de música de baile como el Monterrey. Los principales compositores gallegos en Cuba estuvieron más centrados en sus composiciones para las formaciones corales e incursionaron apenas en el género. Sin embargo algunos no se resistieron a hacer su particular contribución y así por ejemplo el maestro José F. Vide compuso en 1932 una obra para piano titulada simplemente *Danzón*, de la que hizo un arreglo para dos violines, saxo alto, clarinete en Sib, trombón, contrabajo y flauta.

La omnipresencia alcanzada por el danzón en los bailes, romerías e incluso en las simbólicas celebraciones del 25 de julio llegó a generar un debate en el seno de la comunidad ante el desplazamiento sufrido por los instrumentos y ritmos patrimoniales gallegos. Entre los defensores del significado del baile cubano para los gallegos se alzaron distintas voces destacadas de la colonia gallega, como la del escritor Roberto Blanco Torres:

> "El Danzón es algo fundamental, es una preparación para altas funciones transcendentales. De mí sé decir que, cuando lo bailaba, sentía una honda emoción embelesadora y prolífica (...) Para un gallego de raza es natural que el Danzón sea una delicia".[22]

La formación de las primeras danzoneras conocidas como orquesta típica o de viento fue sustituida por una nueva llamada charanga, integrada por clarinete o flauta de madera de cinco llaves, violín, contrabajo, timbal y güiro; tras la incorporación del piano quedó plenamente definida y pasó a denominarse orquesta francesa. Caso insólito fue el del pontevedrés José Doroteo Arango y Padrón, Pachencho, único instrumentista popular de arpa de su época, que sustituyó en su charanga el piano por el arpa.

A lo largo de los años 20 el danzón cederá protagonismo al son pero su influencia se proyectará en varios de los nuevos géneros de baile posteriores: el danzonete, el danzón de nuevo ritmo, el mambo y el chachachá.

Ni el danzonete creado por Aniceto Díaz en 1929 ni el danzón de nuevo ritmo popularizado entre 1937 y 1958 por la orquesta de Arcaño y sus Maravillas adquirieron tanta popularidad entre los gallegos de Cuba como había acontecido con el danzón, perdiendo en estos nuevos géneros el simbolismo integrador de su predecesor en el primer cuarto de siglo.

En los años 50 triunfan el mambo y el chachachá. En la primera generación nacida en el s. XX en Cuba de hijos de gallegos destacan músicos y compositores de los nuevos géneros entre los que cabe mencionar a Ernesto Duarte y Rogelio Rodríguez (Sonora Matancera). *Dónde estabas tú,* mambo-son de Ernesto Duarte fue grabado para la Parnat por la Jazz Band de los Hermanos Castro [1308-B], orquesta también liderada por músicos nacidos en el seno de familias de inmigrantes gallegos. El santiaguero Electo Rosell (Chepín), que había

22 Blanco Torres, Roberto, *El Eco de Galicia,* nº 59. La Habana, 25 agosto 1918.

formado parte de la compañía de Arquímedes Pous junto a actores gallegos del Alhambra, compuso el jazz- beguin-mambo *Farruquiña*, uno de los pocos títulos de inspiración gallega del género, y llegó a grabarlo con su conocida orquesta Chepín-Chovén. En ese momento en que había ya una total identificación del gallego con cualquier ciudadano del Estado español, se componen algunos títulos muy populares como *Mambo Gallego* y *Las gallegas bailan mambo* del boricua Tito Puente**.**

El chachachá, popularizado por Enrique Jorrín con la Orquesta América en los años 53 y 54, se creó en respuesta a las exigencias de la moda y a los criterios comerciales. El hecho de ser más cómodo de bailar que el mambo favoreció su amplia difusión en muy poco tiempo. En el 55 Jorrín graba el chachachá *La galleguita.* Este tema, con el que obtiene un nuevo éxito, fue muy significativo para la colonia de gallegos emigrantes ya que recogía la música de *Unha noite na eira do trigo* y la adaptaba al nuevo ritmo incorporando la letra del tango del mismo nombre que Peterossi había popularizado a mediados de los años 20 en Argentina. La popularidad de la nueva versión de *La galleguita* hizo que traspasara las fronteras cubanas y que fuese incorporada a los repertorios de otras agrupaciones caribeñas como la boricua Los Trovadores Arecibeños que realizará una nueva versión discográfica en 1956.

Muiñeira, pasodoble y tango

La popularidad y demanda de los ritmos y bailes gallegos provocó que las formaciones de música de baile cubana se abrieran a incorporarlos en sus repertorios.

En el último tercio del s. XIX ya se puede documentar la presencia de muiñeiras y jotas en las bandas militares. Estos géneros y otros igualmente populares entre la comunidad gallega como el vals o el pasodoble se incluirán en los repertorios de las primeras bandas de música cubanas creadas tras la perdida del poder colonial español, como ocurre con la Banda Municipal de La Habana. En los años 10 pasarán también a los repertorios de danzoneras como la de Pablo Valenzuela, que interpretaba entre sus temas por ejemplo la muiñeira *A Orillas del Miño* o el vals *Pro- Valle-de Lemos* y la de Pedro Espinosa, que incursionó

tempranamente en el pasodoble incorporando algunos muy populares entre la comunidad gallega y asturiana como *De Ferrol a Gijón.*

En los albores de los años 20 estos ritmos formaban el grueso del repertorio de las bandas de música surgidas en la colonia gallega como La Regional Gallega, La Banda Lalín o la Ribadavia, herederas de la Banda España dirigida por Chané en el cambio de siglo. A finales de la década las bandas perdieron protagonismo ante los nuevos quintetos (el Barcalés y el Monterrey entre otros) que pasaron a monopolizar la interpretación de los ritmos gallegos en los bailes. Estas formaciones, caracterizadas por incorporar la gaita a su instrumental en sus inicios, fueron transformándose a lo largo de los años 30 y llegaron a convertirse en verdaderas orquestas. El quinteto Tomé (dirigido por el trompetista de Lugo José Tomé), la orquesta Silva (dirigida por el acordeonista ribadaviense Antonio Silva) y el conjunto Rivera (también dirigido por un acordeonista gallego) se hicieron indispensables en los bailes habaneros de los años 40 y 50 más allá de su presencia en los actos de las sociedades hispánicas.

fig 57

A estas orquestas se sumarán algunos músicos llegados a Cuba tras el estallido de Guerra Civil española en 1936. A pesar de las reticencias del gobierno cubano a permitir la entrada en el país de intelectuales y militantes de la izquierda ideológica fue considerable el número de los que arribaron en su exilio a las costas cubanas. Tal es el caso del pianista y compositor Antonio Rodríguez Álvarez, quien poco después de su llegada organizó la Orquestra Lemos que él mismo se encargó de dirigir. Abandonará Cuba en los años 40 pero hasta entonces Antonio Rodríguez fue objeto de importante reconocimiento por parte de los periódicos culturales habaneros que publicaron algunas de sus composiciones. Además de las actuaciones al frente de la Orquesta Lemos con repertorios de música popular gallega, española y cubana, Rodríguez realizó presentaciones como concertista de piano por distintos puntos del interior del país.

fig 58

El éxito del pasodoble en la música cubana permitió la emergencia de los grupos surgidos en el ámbito de la inmigración hispánica. A la popularización del género contribuyeron el inicio de las proyecciones de cine sonoro español en Cuba, la visita de artistas del rango de Conchita Castro y sobre todo el poso de los referentes culturales hispánicos muy vigentes en la época. En los años 40, quintetos como los gallegos adquirieron gran protagonismo en los bailes habaneros gracias a su especialización en este género. En esa misma década y sobre todo en la siguiente el pasodoble pasó naturalmente a formar parte de las orquestas de música popular cubana. Así ocurrió con la orquesta Aragón, la

57 Entre las orquestas gallegas que adquirieron popularidad en los bailes habaneros interpretando pasodobles, vals, mazurcas, polcas e incluso muiñeiras y jotas destacó el Quinteto Tomé. El lugués José Tomé fundó a mediados de los 30 un quinteto siguiendo el patrón iniciado por el quinteto Barcalés o el Gómez pero en el que fue sustituyendo la gaita por la trompeta, que él mismo tocaba, hasta su definitiva eliminación. Su formación estaba integrada por algunos de los músicos gallegos de mayor calidad de La Habana: el clarinetista Luis Fernández, el saxofonista Federico Sanjuán, el acordeonista Antonio Loureiro y el percusionista Rodolfo Posada, hijo del gaitero y director del quinteto Monterrey José Posada. Las populares cantantes y bailarinas con las que el quinteto se solía presentar (Amalia García, Marianita Morejón y Barbarita) las procuraba en el seno de la Agrupación Artística Gallega, uno de los principales centros de formación artística popular del momento.

58 Entre los exiliados gallegos llegados a Cuba tras el estallido de la Guerra Civil española en 1936 se encontraban reputados músicos como el pianista y compositor Antonio Rodríguez Álvarez. Natural de Canabal (Sober) Rodríguez se había formado en el Real Conservatorio de Madrid antes de volver a Galicia para ponerse al frente de bandas de música y orquestas en las localidades de Lugo y Ourense. La grave situación originada en Galicia para los intelectuales de izquierdas al inicio de la guerra motivó su exilio a Cuba, donde su presencia y calidad no pasó desapercibida para la sociedad habanera. Antonio Rodríguez recibió el homenaje de sus paisanos de la sociedad El Valle de Lemos en los salones de la Agrupación Artística Gallega el 16 de junio de 1938. Al año siguiente se publicaría en La Habana *Ecos españoles*, un cancionero con una selección de sus composiciones prologado por el periodista y musicógrafo Adolfo Víctor Calveiro, al tiempo que eran también divulgadas algunas de sus obras en revistas de amplia difusión como *Carteles* y *Cultura gallega*. Antonio Rodríguez desarrolló una intensa actividad como concertista de piano que le llevó a presentarse en numerosas localidades del interior del país: Nuevitas, Caibarién, Sagua la Grande, Lugareño, Senado y Cienfuegos. Fue además el fundador, poco después de su llegada, de la Orquesta Lemos con la que interpretaría los principales géneros de baile. Entre sus composiciones, algunas de ellas divulgadas por la propia Orquesta Lemos, se encuentran los pasodobles *Hermoso Cielo Cubano*, *Galicia Hermosa*, *El Miño*, el vals *Balbina*, las muiñeiras *Recuerdos gallegos*, *Galicia Meiga*, *Viva Lemos*, *Anacos da nosa terra*, *Camino de Santiago*, la jota *Aires de mi tierra*, la canción *Lamentos de mi patria* y la romanza *Camino del emigrante*.

orquesta Sensación o el Conjunto de Severino Ramos que popularizó el *pasodoble cubano* de J. R. Delgado.

Esta difusión llevará a que uno de los quintetos gallegos fuera solicitado por la discográfica Cubanacán en 1945 para registrar una selección de los pasodobles de su repertorio. En el primero de los dos discos comercializados bajo el nombre de José Tomé y su Banda Española se incluye la composición del propio Tomé *Río Ebro* [P 1016/32] además del popular *España Cañí* del maestro Marquina [P 1016/33]. Los pasodobles recogidos en el otro disco fueron *Soy Angustia* [P 1019/34] y *Los galleguitos* [P 1019/35].

La célula rítmica tango (o tengo), ya conocida en el Caribe en el s. XVII, se manifestó en los géneros criollos cubanos del s. XIX como la contradanza o la habanera y permaneció posteriormente en los primeros boleros de los trovadores. Esta familiaridad con un ritmo propio favoreció la importante popularización del tango argentino en los años 20 y 30 en toda Cuba, pasando a integrar los repertorios de muchas de las orquestas de baile del país. Sin embargo después de la muerte de Carlos Gardel en 1935 el género comenzó a perder popularidad quedando relegado a un segundo plano hasta la aparición del cantante Emilio Ramil a comienzos de los años 50.

Ramil, conocido como el Gardel cubano, nació en La Habana el 29 de octubre de 1925 de padre y madre gallega e hizo sus primeras presentaciones en el teatro Radio Cine de su ciudad natal donde adquirió su sobrenombre. Su aparición en la escena musical cubana provocó un renovado interés por el tango. Interés que se materializa al ser reclamado por Radio Cadena Suaritos para grabar entre 1953 y 1954 ciento veinte números. A partir de ese momento la trayectoria de Ramil se mantendrá siempre vinculada al género argentino llegando a convertirse en uno de los principales sustentadores de su vigor en toda América Latina.

Después de triunfar en sus giras cubanas con la compañía de E. Arredondo y de realizar nuevas grabaciones para el sello Puchito, Ramil es reclamado en distintas ciudades americanas, entre ellas la propia Habana donde triunfa en el Tropicana, Tampa o Miami. En 1956 recibe su particular consagración en Buenos Aires y Uruguay y es elogiado por la crítica y el público. Inicia de este modo una nueva fase que le llevará de gira por el continente sudamericano con un musical en el que interpreta la vida de Carlos Gardel, musical del que realizaría una popular versión para la televisión chilena. A principios de los 60 se estable-

cerá definitivamente en Nueva York donde continuará con sus actuaciones en un ámbito más local hasta su definitiva retirada artística en 1977.

El bolero

Con la decadencia del danzón en los años 20 dos géneros ocuparán el lugar de honor en la música popular cubana: el son y el bolero. La presencia e influencia de los gallegos en el son, tanto en las influencias musicales que llevaron a su conformación como entre los intérpretes y autores que lo cultivaron, fue escasa a pesar de ser un género del gusto de la colonia gallega, la cual llegó a programar en sus veladas del 25 de julio grupos emblemáticos como el Trío Matamoros en 1951. Será en el bolero, principal género cancionístico en la mitad del s. XX en toda el área latina, donde se manifieste más claramente la interrelación con los gallegos. Éstos formarán parte de destacadas orquestas, compondrán y orquestarán temas significados y participarán activamente en su difusión internacional.

El bolero, surgido de la canción romántica del periodo colonial, fue primeramente popularizado por los trovadores de finales del s. XIX que, siguiendo el ejemplo de Sindo Garay, se fueron asentando progresivamente en La Habana en las primeras décadas del s. XX. En este originario grupo ya se encontraba José (Galleguito) Parapar que, además de actuar en cafés, entró con el resto de los miembros de su estilo en los teatros. Galleguito Parapar sumaba los boleros a su repertorio de guarachas y rumbas y llegó a grabar para la Columbia *Yoya* de M. Corona [Co C2801], acompañando con la guitarra al también trovador Vilches en 1915. Posteriormente el bolero fue influido rítmicamente por el son y tomó la forma de un baile lento y cadencioso que sustituyó a la habanera y al verdadero son.

En la década del 20 las formaciones de *jazz band* comenzaron a introducirse en Cuba y a coexistir con la charanga francesa, sucesora de la típica danzonera de viento. Al mismo tiempo los grupos de son medrarán en número de componentes y orquestación. En los 30 las *jazz bands* se extendieron por todo el país iniciándose un proceso de cubanización que parte de los referentes norteamericanos de Arty Shaw, Beny Goodman y Glen Miller y se consolida definitivamente en los 40 y 50.

De todos los géneros populares fue el bolero, o aún mejor el cantar abolerado, el principal nexo entre músicos, directores, arreglistas, cantantes y público. La importante evolución que sufrió desde los años 30, en paralelo al desarrollo de las nuevas formaciones orquestales de baile, motivó una nueva definición del género en los 40 y 50 en que se prescindió de la célula rítmica del cinquillo característica en la época de los trovadores. En esta transformación jugó un papel decisivo la expansión del bolero hacia otras latitudes como México, Puerto Rico y Argentina permeabilizándolo a nuevos influjos en su factura e interpretación a los que se sumarían las influencias norteamericanas y peninsulares, muy presentes en los boleros montunos.

El bolero dominará durante casi treinta años (1935-1965) el espectro musical latinoamericano, valiéndose de los medios masivos de difusión y comercialización de la música. Primero en los discos, que ocuparon un lugar destacado en las gramolas y vitrolas de las bodegas de los gallegos, luego en la radio donde tocaban orquestas en directo; finalmente el cine y la televisión.

fig 59

Con el triunfo de la revolución socialista la situación cambia drásticamente para las orquestas de baile. Aunque no llegaron a ser objeto de prohibiciones explícitas, determinados géneros como el propio bolero o formaciones como las grandes *jazz bands* del momento fueron identificados como iconos del pasado capitalista y de la Cuba blanca y discriminadora.

Si bien es cierto que los boleros y demás géneros populares que formaban parte indisoluble del patrimonio musical cubano siguieron su desarrollo en el país durante los primeros años del proceso revolucionario, gran parte de los principales cantantes, músicos, directores e incluso orquestas completas como la Sonora Matancera abandonaron definitivamente Cuba. La desaparición de la sociedad ampulosa y refinada que los acogía, la nacionalización de los hoteles, el cierre de los jardines de La Tropical, la prohibición de la entrada en el país de los turistas americanos o la clausura de actividades de las sociedades hispánicas, entre las que se encontraban las gallegas, fueron algunos de los factores determinantes en este proceso. Los Estados Unidos, distintos países latinoamericanos (México, Puerto Rico o República Dominicana) y el Estado español fueron los principales destinos escogidos por los músicos para dar continuidad a sus carreras, contribuyendo con su emigración a la popularización de la música cubana en todo el mundo occidental.

59 Los espacios de representación que había conquistado la música popular se fueron ampliando desde inicios del s. XX y en la década de los 50 se puede hablar de un amplio espectro de locales. La mayor concentración se produjo en La Habana, donde proliferaron importantes cabarets como el Tropicana, el Montmartre o el Sans Souci, y casinos en los mejores hoteles como el Capri, el Habana Hilton o el Nacional. En todos estos espacios era notoria la presencia de los americanos y turistas en general. Los cubanos solían acudir a otros enclaves más populares entre los que se encontraban los bailes de las ya muy cubanizadas sociedades hispánicas. En el seno de la gallega, en la que era habitual la presencia de las principales orquestas del momento, destacaban los bailes organizados en el Balneario Hijas de Galicia, y las tradicionales romerías en los jardines de La Tropical o de La Polar.

FIESTA DE CARIDAD EN LA TROPICAL

UN DIA NA EIRA DO TRIGO

EL DIA 8 DE ABRIL

POR LA

SOCIEDAD DE BENEFICENCIA DE NATURALES DE GALICIA

DE 10 A. M. a 7 P. M.

★

MERIENDA EN LOS JARDINES

GRAN TOMBOLA

Bailes en los Salones TROPICAL, MAMONCILLO Y ENSUEÑO

BELISARIO LOPEZ

GLORIA MATANCERA

JOVENES DEL CUADRO

JOVENES DEL CATO

HAVANA SWING

QUINTETO GOMEZ

Proclamación de la Madrina Social y sus Damas de Honor

★

Entrada para Caballeros . . . . $0.50 Damas: Por Invitación

★

★

LA ALEGRIA DE ESE DIA ALIVIARA LA ANGUSTIA DE MUCHOS INFORTUNADOS

Gallegos en el bolero

Aunque ya desde fines del s. XIX se utilizaba el apelativo gallego para referirse a cualquier persona del Estado español, no será hasta los años 30 del siguiente siglo cuando esta tendencia sea asumida definitivamente por el general de la población. Por ese motivo, y a diferencia de los gallegos caracterizados como tales en los textos del Teatro Alhambra o en letras de guarachas como *Maruxa*, los nuevos gallegos a los que se hará referencia no tendrán por qué tener un vínculo específico con Galicia. Uno de los primeros ejemplos de esta tendencia fue el danzón *El Gallego* grabado en 1924 por la Orquestra Típica de Jaime Prats y comercializado por la Columbia en el mercado americano como *The Spaniard*. A partir de este momento nos encontraremos con la proliferación de músicos cubanos conocidos como "el gallego" de los cuales no tenemos evidencias de vínculo familiar o cultural con la comunidad propiamente gallega, como ocurre con el cantante lírico Juan Pulido, los boleristas Carlos Díaz y Fernando González, el timbalero de Los guaracheros de Oriente, Félix Escobar, el principal com-

positor de boleros montunos Leopoldo Ulloa o el afamado locutor radiofónico Aníbal del Mar, el cual también llegó a grabar un popular disco de boleros.

Esta acepción, no restringida a los oriundos de Galicia, será frecuente en los títulos de numerosas composiciones de música popular cubana. En ellos se pone de manifiesto la importancia de la inmigración hispánica en la conformación de la nueva sociedad y de la cultura cubana contemporánea. Entre estos temas encontramos algunos que alcanzaron notoria popularidad: *Rumba gallega* de José Curbelo grabado por la orquesta del propio autor (1946), *Rumba gallega* de R. Audinot grabada por Marcelino Guerra con su orquesta (ca.1948), *Mambo gallego* de Tito Puente grabado por Xavier Cugat (1952), *Olé gallego* de A. Nibot grabado por Luis Santí y su conjunto (ca.1959), *El suby gallego* de Dámaso Pérez Prado grabado por la Orquesta de Marimbas de la Policía de México (ca.1959) y *Las gallegas bailan mambo* de Tito Puente en versión de Tito Gómez y la Riverside (ca. 1959). A éstos habría que sumar los distintos temas conocidos dentro del son montuno como *gallegadas* que fueron popularizados en los 50 por Abelardo Barroso con la Orquesta Sensación. Por el contrario el pasodoble *Los galleguitos* de José Tomé y su Banda Española de 1945, así como la versión de *La galleguita* de Pettorossi, popularizada como un chachachá por Jorrín y la orquesta América en 1955, sí que nos remiten a un concepto distinto en el que se ponen de manifiesto claras implicaciones con la colectividad oriunda de Galicia.

Gallego será también el título de una exitosa novela de Miguel Barnet llevada al cine en 1987 por el realizador de ascendencia gallega Manuel Octavio Gómez. Para la banda sonora de la cinta se recurrió a música genuinamente gallega del grupo Muxicas versioneada por Pablo Milanés. El universal cantante cubano, que cuenta en Galicia con un amplio público seguidor y con un destino habitual en sus giras europeas, es un gran conocedor de la realidad y cultura gallegas. Fue ese conocimiento lo que le llevó a inspirarse en Galicia para la creación de algunas de sus composiciones llegando incluso a incorporar a su repertorio algún tema en gallego como *Aí ven o maio* del cantautor Luis Emilio Batallán sobre un poema de Manuel Curros Enríquez, quien como bien sabe Milanés pasó sus últimos años de vida en La Habana.

Entre los *gallegos* que sobresalieron en la música popular cubana del momento los verdaderamente provenientes de familias de inmigrantes llegados desde Galicia también se caracterizaron por haber nacido en la República y contar

con plena conciencia de su cubanidad. En su quehacer musical se desprenderán inevitablemente influencias de sus vínculos culturales familiares y se inclinarán mayormente por los ritmos y géneros más populares y demandados por la comunidad gallega de inmigrantes como el propio bolero. Su participación en las formaciones de mayor componente afroide como la rumba o la conga será sin embargo mucho menor. Entre estos gallegos se encuentran algunos de los nombres más importantes de la música popular cubana del momento: la Orquesta de los Hermanos Castro, Tito Gómez, Ernesto Duarte y Rogelio Rodríguez.

La Orquesta de los Hermanos Castro, considerada como una de las principales responsables de la introducción del jazz en Cuba, fue fundada en 1929 por cuatro hermanos hijos de la inmigración gallega. Manolo al saxofón y dirección, Antonio al trombón, Andrés a la trompeta y Juanito al piano consiguieron un importante éxito en Cuba, Puerto Rico y los Estados Unidos gracias a la inclusión en su repertorio de todo tipo de ritmos de la música popular del momento (el son, la rumba, la guaracha o el bolero) pasados todos ellos por su particular sonoridad jazzística. Otro factor importante en su popularización fue el contar con la participación de algunos de los principales vocalistas del momento como Miguelito Valdés o Carlos Díaz.

Aunque los hermanos Castro tuvieron vínculos con las sociedades gallegas y participaron en numerosas ocasiones en sus bailes, su orquesta fue una *jazz band* absoluta e inequívocamente cubana que hasta su disolución en 1960 se contó entre las principales del país. En su extensa discografía se encuentran multitud de boleros como los registrados para Victor en algunas de sus primeras grabaciones, por ejemplo *Ya no soy celosa* de Juan Castro en 1937 [V 82120] o *Inevitable* de Manuel Castro en 1939 [V 82846].

José Antonio Tenreiro Gómez, conocido como Tito Gómez y considerado por muchos críticos y aficionados como el mejor cantante de orquestas que tuvo Cuba, nació en 1920 en pleno barrio de Belén en La Habana, en el seno de una familia gallega. Sus extraordinarias dotes para el canto se manifestaron desde su juventud ganando por dos veces primeros premios de interpretación en el Teatro Nacional, si bien el camino artístico escogido por Tito lo llevaría a abandonar definitivamente el canto lírico y a crecer en el ámbito de la música popular cubana. Empezó su carrera artística con la orquesta del Hotel Nacional a principios de los años 40, pasando en 1943, cuando contaba con veintitrés años,

a la Orquestra Havana Riverside. La orquesta, que pronto simplificó su nombre pasando a llamarse Riverside, fue una de las más sobresalientes del país y llegó a ser distinguida en los años 54 y 55 como la más destacada de toda Cuba. En su éxito jugaron un importante papel las nuevas formas de difusión masiva de la música. En la radio la presencia de Tito fue regular; se pinchaban discos de su extensa discografía y regularmente realizaba presentaciones en directo ante los micros de emisoras como la C.M.Q., la Cadena Azul o la R.H.C.

fig 60

Ni los cambios políticos en Cuba ni la decadencia que vivieron los géneros impidieron que Tito Gómez siguiese contando con el favor incondicional del público durante toda su carrera. Cuando la Riverside decidió modernizarse en 1975 Tito se pasó a la charanga de Enrique Jorrín en la que continuó cantando todo tipo de ritmos cubanos, a pesar de sobresalir particularmente como sonero, pero con una nueva formación y sonido. Será con Jorrín con quien realice en 1978 un singular concierto en el anfiteatro del Regimiento Aéreo de Luanda para animar a las tropas internacionalistas combatientes en la Guerra de Angola y entre las que se encontraban multitud de jóvenes cubanos. Ya en los 80 se retiró de los escenarios, si bien no dejó de complacer gustosamente las solicitudes de su presencia en emisoras de radio y televisión. Falleció en su Habana natal el 15 de octubre de 2000 no sin antes realizar una nueva grabación en colaboración con Pedro Luis Ferrer, *La última descarga*, terminada apenas un mes antes de su defunción.

Si Tito Gómez fue el principal gallego entre los cantantes, lo mismo se podría decir de Ernesto Duarte (1922-1988) entre los orquestadores. Este matancero de galaica estirpe se trasladó a La Habana a los quince años donde concluyó sus estudios musicales en el Conservatorio Municipal. En 1943 se integró en la Orquesta de los hermanos Lebatard iniciando una prolífica actividad que le llevaría a pasar por distintas formaciones como la orquesta Continental antes de constituir definitivamente su propia agrupación.

La orquesta de Ernesto Duarte, considerada junto a la Riverside una de las mejores *jazz bands* a principios de los 50, fue la encargada de descubrir y auspiciar las carreras de numerosos artistas de la talla de Rolando Laserie, Fernando Álvarez o el mítico Beni Moré, que si bien no fue descubierto por Duarte si recibió de él ayuda en su posterior éxito. El sonido creado por Duarte influyó decisivamente en la siguiente generación de grandes orquestas cubanas como la Banda Gigante que lo relevó en el acompañamiento de las grabaciones del

60 Las giras por Latinoamérica, los nueve años que junto con la Riverside constituyó el mejor atractivo del night-club Tropicana, su discografía y su extraordinario carisma sobre el escenario, en el que apenas gesticulaba mientras realizaba impresionantes improvisaciones con la voz, hicieron de Tito Goméz, El Gallego, un auténtico fenómeno de masas, sólo comparable en éxito al obtenido por otros carismáticos vocalistas como Beny Moré o Miguelito Valdés.

propio Moré. Tras del triunfo de la Revolución, Ernesto Duarte abandonó Cuba y fijó su nueva residencia en España donde continuó con su actividad artística al frente de la Orquesta Sabor hasta que fue designado director musical de la delegación española de la RCA-Victor.

Junto a su faceta de orquestador y director Duarte realizó algunas emblemáticas composiciones. Es el caso de los boleros *Anda, dilo ya; Ven aquí, a la realidad* y *No lo digas* o de los sones *Nicolasa*, *El baile del pingüino* y *¿Dónde estabas tú?,* este último popularizado por Beni Moré y Omara Portuondo. Pero sin duda su obra más aclamada fue el bolero *¿Cómo fue?* considerado uno de los más grandes de todos los tiempos; Duarte, autor de letra y música, fue también el encargado de acompañar a Beni Moré dirigiendo su propia Orquesta en la primera versión discográfica del tema realizada en 1953 para Victor [V 23-5966].

Otra banda de extraordinaria calidad que igualmente abandonó Cuba tras el cambio político fue la Sonora Matancera. Nacida en 1924 con el nombre de

Tuna Liberal inició su imparable carrera a partir de 1926 con la incorporación a su dirección del cantante y guitarrista mulato Rogelio Martínez, hijo de un panadero gallego de igual nombre. En los años 40 se trasladan de su Matanzas natal a La Habana donde adquieren popularidad con el nombre con el que habrían de pasar a la historia de la música popular: la Sonora Matancera. En estos primeros tiempos, además de trabajar en la emisora Radio Progreso, tocan por las noches en academias de baile y realizan sus primeras grabaciones para la Panart. Su época dorada transcurre de 1947 a 1959 gracias a la habilidad de Rogelio para invitar a cantar y grabar con la orquesta a importantes cantantes cubanos y extranjeros como Olga Díaz, las hermanas Lago, Celia Cruz, Rodolfo Hoyos, Miguelito Valdés, Rey Caney, Mirtha Silva o Daniel Santos entre otros. En la composición de la propia orquesta también se manifestará la astucia empresarial de su director dando entrada a músicos argentinos, uruguayos, colombianos, dominicanos, boricuas y venezolanos en lo que podríamos considerar como la primera gran orquesta latinoamericana de estas características.

A finales de los 50 la Sonora estaba considerada como la formación musical más famosa de Cuba y su presencia resultaba inexcusable en las principales emisoras de radio, shows de cines y teatros, cabarets y bailes entre los que se encontraban los de las sociedades gallegas como los organizados por Monterrosos y Antas de Ulla o la Benéfica Gallega. En el seno de la colectividad gallega Rogelio gozaba de una enorme popularidad y llegó a ser distinguido como uno de los primeros socios de honor negros por varias de las sociedades.

Su presencia en el celuloide favoreció la contratación internacional de la orquesta que precisamente se encontraba en México cuando se produjeron los importantes cambios políticos en Cuba. La Sonora Matancera no regresaría nunca más a su país y se asentaría a partir de 1962 en Nueva York convirtiéndose en un símbolo de los músicos que abandonaron Cuba tras el triunfo de la Revolución. Por este motivo la difusión de su música fue minimizada en la Isla y con el paso de los años sólo se mantuvo viva en la memoria de viejos aficionados y coleccionistas de discos. En contraposición, su popularidad fue en ascenso en América Latina y Europa donde la orquesta, dirigida por Rogelio, realizó numerosas giras en una actividad ininterrumpida que le llevaría a cumplir más de setenta y cinco años en activo.

Su originalidad, conseguida por saberse acomodar al estilo de las decenas de cantantes con los que contó y por incursionar en todos los géneros cubanos y

en muchos latinoamericanos, fue copiada en distintos países donde surgieron imitadores y continuadores de su estilo. Rogelio Martínez, que se mantuvo al frente de la formación hasta su jubilación, realizó cerca de mil grabaciones comerciales, intervino en ocho películas y visitó en gira artística veintinueve países.

El bolero en Galicia

La expansión internacional del fenómeno del bolero, unido al de otros géneros latinos como las rancheras o los tangos, llegó con fuerza a la Península Ibérica en los años 40 inserto en la denominada *música tropical*. La popularidad de los mexicanos Jorge Negrete y Pedro Infante encumbrados a las cimas de la popularidad por sus trabajos cinematográficos fue eclipsada por la del cantante mulato Antonio Machín, auténtica imagen de la música cubana para todo el Estado español durante décadas.

Nacido en Sagua la Grande el 11 de febrero de 1903 de la unión del gallego Antonio Lugo Padrón y la mulata Leoncia Machín, Antonio Machín realiza sus primeras actuaciones en su región natal antes de trasladarse a La Habana donde compatibilizará sus presentaciones musicales con su trabajo de peón albañil. A partir de 1926 adquiere cierto protagonismo actuando con varias agrupaciones: el dúo formado con el trovador Miguel Zaballa, el Trío Luna y el Cuarteto Machín. Pero el ascenso a la popularidad le vendría al integrarse en la orquesta de Azpiazu con la que actuará en el Casino Nacional como primer cantante negro incorporado a una orquesta blanca.

Actúa en la presentación de la orquesta en Nueva York 1930 cantando *El Manisero*, tema que le proporcionará un fulgurante éxito en los Estados Unidos. Desde ese momento hasta 1935, año en el que se asienta en París, es reclamado por distintas orquestas con las que llega a grabar más de ciento cincuenta números. En 1939 cambia su residencia parisina por Barcelona intentando buscar en el país de su padre nuevas expectativas tal y como hiciera años atrás a la inversa su progenitor con Cuba. Las difíciles circunstancias sociales con las que se encontró recién terminada la Guerra Civil española no fueron el mejor escenario para posibilitar una triunfal carrera; aún así Machín permaneció y se asentó definitivamente en Sevilla.

A partir de 1946 adquiere protagonismo con la grabación de varios temas entre los que se encontraban los boleros *Yo te diré* de Lobet y Halpern, *Amar y vivir* de la mexicana Chelo Velázquez, *No vuelvo contigo* de Mario Fernández Porta y *Toda una vida* de Osvaldo Farrés, los dos últimos cubanos. Un año después incluirá entre sus nuevos registros *Angelitos negros,* con música del mexicano Manuel Álvarez, que será el mayor éxito de su nueva trayectoria española; otro de sus principales éxitos de este primer momento sería el famoso *¿Cómo fue?* del también cubano-gallego Duarte. Machín pasa a ser conocido en todo el estado como "Su majestad el bolero" no sólo por la difusión de sus grabaciones en las emisoras de radio sino también porque embarcado en una compañía de circo recorre infinidad de localidades de toda la Península llegando a conocer como pocos la verdadera realidad social de la España de posguerra.

Desde ese momento y hasta su muerte el 4 de agosto de 1977 Machín gozó de una enorme popularidad y cariño entre el público español. Su dominio del escenario y del micrófono, su impecable presencia, su natural ritmo caribeño y sobre todo su característica imagen tropical acompañado siempre por sus inseparables maracas hicieron de él el icono inconfundible e insustituible de la *música tropical* en la España de la dictadura del general Franco.

Entre los cantantes melódicos que comenzaron a proliferar en la España de posguerra, conocidos posteriormente como *crooners*, la influencia de Machín fue inevitable. El valenciano Jorge Sepúlveda será pionero en adquirir notoriedad con incursiones en el bolero desde sus primeras grabaciones para Regal a finales de los cuarenta en las que incluyó *Morriña* de Don Fely-Dielh [CK 3765] un bolero con referencias a la emigración gallega.

En la Galicia de la época fueron muchas las repercusiones del triunfo del franquismo: se condenaron las manifestaciones de carácter nacionalista, socialista o anarquista y se eliminó el idioma gallego de los actos públicos. En este contexto de represión el Estado impuso severas políticas de asimilación cultural y lingüística en las que los ritmos tropicales fueron manipulados políticamente junto a la copla para contribuir a la construcción de un nuevo sentimiento nacional español. Sin embargo independientemente de las manipulaciones de las que fueron objeto, los nuevos ritmos triunfaban por sí solos en los nuevos salones de baile importados en su concepción en muchos casos de La Habana y construidos por toda la geografía gallega desde inicios de los años 30.

fig 61

61 En los salones de baile el bolero será una referencia inexcusable en las vitrolas y gramófonos así como en las pequeñas orquestas de carácter rural, lo mismo que en las grandes orquestas urbanas que comenzaron a surgir con fuerza a finales de la década de los 40 y que marcaron musicalmente a tres generaciones de gallegos. Estos nuevos espacios escénicos de la música popular en Galicia sustituyeron en gran medida a los tradicionales *fiadeiros* y contaron en muchos casos con una arquitectura importada directamente desde La Habana, sumándose así al importantísimo legado arquitectónico de influencia cubana en Galicia en el que también se encuentran casas y palacetes de indianos retornados, junto a escuelas patrocinadas por las Sociedades de Instrucción.

Entre los nombres más relevantes del mundo de las orquestas gallegas destaca con luz propia el del vocalista Pucho Boedo. Antes de adquirir fama internacional con la Orquesta Los Tamara, Pucho realizaría sus primeras grabaciones con los Trovadores de Alfonso Saavedra entre las que ya incluyó el bolero moruno *Sahara.* El camino abierto por Pucho Boedo y Los Tamara fue prolíficamente continuado por gran cantidad de imitadores que medio siglo después siguen animando las verbenas de las fiestas patronales en las aldeas de Galicia. En estas imprescindibles fiestas populares la música tropical mantiene aún su vigencia y es habitual la inclusión de boleros clásicos.

La popularidad del bolero como canción, independientemente de su vertiente bailable, facilitó su incorporación en las agrupaciones corales, rondallas e incluso en las tabernas, donde actualmente aún se puede escuchar. Recibirá así también algunas contribuciones por parte de músicos gallegos y, en menor medida que las habaneras, son objeto de composiciones en lengua gallega.

Rumba y conga

Cuando se habla de música popular cubana, la rumba se nos revela como un género indefinible ya que el término hace referencia a un determinado tipo de ambiente y sobre todo a un tipo de actitud más que a un género musical con unas características específicas. A pesar de gestarse en las periferias urbanas del occidente cubano y de componerse de elementos afroides profanos, más que de una música o un baile la rumba se podría definir como un tipo de fiesta que se puede manifestar musicalmente de muy diferentes formas, entre las que destacan el yambú, la cumbia y el guaguancó.

Sus primeras trasformaciones se produjeron en el contexto del teatro vernáculo cubano donde, respetando su ambiente festivo, se le comenzó a dar a la rumba una nueva fisonomía adaptándola a un formato de canción que solía ser interpretada al final de las funciones por todo el elenco de las compañías. En este contexto será donde por primera vez entre en contacto con los inmigrantes gallegos, público asiduo a este tipo de representaciones, y también donde por primera vez comience a ser interpretada por actores y músicos gallegos como Fernando Mendoza en sus actuaciones en el teatro Alhambra o el trovador Galleguito Parapar, quien además acompañará con la guitarra a Juan de la Cruz en una de las primeras grabaciones del estilo realizadas para Victor en 1913 *China santa. Rumba canción* [Vi-65743] volviendo a grabar en 1915, esta vez para Columbia, junto con Vilches un dúo *Merced Macorina. Canción rumba* [Co C2800] y una composición de M. Corona *Jabón corona, Rumba* [Co 2785]

Siguió su camino la rumba y llegó a los medios urbanos más exclusivos, al salón elegante, donde tomó una forma amanerada tras su paso por los teatros habaneros, si bien el resultado mantenía inevitablemente los elementos genuinos de sus orígenes.

La rumba y la conga, baile serpentina de los carnavales de La Habana y Santiago, son introducidas en los Estados Unidos por Eliseo Grenet y el cantante Desi Arnaz, provocando en los años 30 una explosión comercial de los ritmos cubanos. Los estadounidenses, entusiasmados con las nuevas músicas y bailes, generan una demanda a la que responden músicos cubanos y puertorriqueños que forman orquestas latinas para tocar en los clubes y hoteles de Manhattan. Las orquestas latinas con una orientación más comercial, entre las que despun-

ta la de Xavier Cugat, simplifican los ritmos cubanos para el público masivo anglosajón y trasfiguran profundamente su carácter llegando a perder, según la opinión de la crítica musicológica cubana, sus características genuinas.

A comienzos de los años 30 las orquestas de Azpiazu, Armando Oréfiche y Ernesto Lecuona promocionarán la rumba y la conga en el extranjero. Lecuona visitará Europa y llegará a actuar en Galicia donde ofrecerá en el invierno de 1932 conciertos en Ferrol y Vigo. Cinco años después la famosa orquesta del maestro Lecuona, Cuban Boys, grabará su conga *Para Vigo me voy* que se convertirá en un éxito internacional. Xavier Cugat, con su providencial oportunismo y olfato comercial, la incorporará inmediatamente al repertorio de su popular orquesta del Walford Astoria consagrándola como número vertebral del repertorio estándar de los años siguientes, años en que seguiría siendo grabada por distintas orquestas cubanas e internacionales. En los años 40 los nuevos géneros triunfan también en Europa donde las orquestas locales reinterpretan los grandes éxitos internacionales y comienzan a generar sus propias composiciones mientras desde los Estados Unidos músicos cubanos como el pianista José Curbelo continúan realizando aportaciones de éxito al género tales como *Rumba gallega*, grabada por la orquesta del propio Curbelo en 1946.

fig 62

Por su parte las rumbas que comienzan a penetrar en las emisoras son rápidamente asimiladas por las nuevas orquestas de baile que se crean en toda Galicia, emulando el referente proporcionado por las grandes orquestas tropicales. La rumba se convierte en todo un furor a mediados de los 40. Se introduce en los repertorios de las murgas o charangas, obligando a los gaiteros populares a hacer adaptaciones e incluso primeras creaciones del nuevo ritmo para ser competitivos. Será el inicio de un nuevo género dentro del repertorio gaitístico gallego que cuenta con numerosos ejemplos como el de Pepe Romero, alma del grupo de gaitas Os Rosales quien reconocía años después cómo las tradicionales muiñeiras y jotas quedaban relegadas en esa época.

> *"Havia que botar bailáveis, moitas rumbas e muitos pasodobles... para que a gente bailara como si fora uma banda de música (...) até fixem um bolero para gaita".*[23]

23 Busto Núñez, Martázul, "Gaiteiros com senhorita" in *Etno-folk, revista galega de etnomusicoloxía,* nº 4. Vigo, Dos acordes, febrero 2005. (p. 65)

En los años siguientes tendría lugar el proceso de composición colectiva más masivo que vivió un género para gaita gallega en la segunda mitad del s. XX, sólo comparable al éxito del vals y el pasodoble en la primera mitad de la centuria. Títulos como *Rumba de Pucho*, *Rumba dos cinco mariñeiros* o *Rumba de Vergara* pasarán a integrar parte del repertorio más característico (y genuino) del instrumento. Acompañando a la gaita los instrumentos de percusión, particularmente la pandereta, adquieren un especial virtuosismo interpretativo en las manos de los principales intérpretes del instrumento que desarrollaron los cánones de la ejecución del nuevo ritmo en la música popular gallega.

La asimilación del género fue tal que no pasó mucho tiempo antes de que, incluso entre los músicos de la colonia de inmigrantes gallegos en Buenos Aires, se comenzasen a componer rumbas para incorporar a las formaciones de música popular gallega. Éste fue el caso del grupo de acordeonistas Hermanos Moreiras que componen *La cubana rumbera,* rumba de Manuel Moreira, José María Danz y Germán García y de *Los cubanitos,* rumba de Manuel y Pedro Moreira, Renzo Massobrio y Cesáreo Bienvenido Campos.

El propio maestro José F. Vide, director desde 1924 a 1932 de las principales formaciones musicales del Centro Gallego de La Habana, no se resiste a incursionar desde su residencia orensana en el género llegado de su viejo país de acogida y en 1943 compone sobre un texto de Antonio Fandiño *Cubana ideal, son-rumba.*

La muestra más relevante de la asimilación de la rumba en Galicia será su aceptación en los *fiadeiros*, verdaderos centros de conservación de la más rancia tradición musical y dancística gallega. *Fiadeiro*, *serán*, *ruada*... eran los nombres con los que se denominaban estos centros de reunión en torno al canto y al baile celebrados preferentemente durante el invierno entre los miembros de las comunidades rurales gallegas y que aún conservaban vigencia en ciertas zonas geográficas en el momento de la recepción de la rumba.

fig 63

Entre los criterios y prioridades marcados por la recuperación de la música popular gallega en los años 70 y 80 por los folcloristas y etnomusicólogos no se consideró el proceso de hibridación vivido desde finales de los años 30 por las músicas tropicales, que fueron tachadas de no tradicionales y tildadas de carentes de interés para el estudio. Los cánones del celtismo en la música folk gallega del momento tampoco favorecieron la atención a las influencias latinoamericanas por parte de los músicos cultivadores de esa tendencia. La situación

62 *La conga de Jaruco*, popularizada ya a mediados de los años 30 en Cuba, puede considerarse como el primer gran éxito musical en la Galicia de la posguerra, consiguiendo con su ritmo levantar el ánimo y hacer bailar en fila india a las castigadas poblaciones gallegas a las que llegaban las orquestas con la nueva melodía, como si de comparsa santiaguera se tratara. Ésta fue la primera vez en que un baile de tales características se popularizaba masivamente entre la población gallega.

63 En Galicia la rumba pasó a formar parte de los ritmos populares que se interpretaban en los *fiadeiros*. En un proceso de reelaboración colectiva del nuevo género, se crean nuevas técnicas interpretativas para las panderetas y panderos con los que se acompaña el canto y el baile, se encuentran soluciones para la adaptación del canto antiguo y finalmente el baile se hibridiza con otras formas conocidas de los bailes *agarradiños,* como la polca o el pasodoble, pasando a denominarse "tres pasos". En zonas de la montaña oriental gallega la rumba pasó a ser ejecutada con panderos de gran tamaño (*pandeiras*) que adaptaron el nuevo ritmo rebautizándolo con el nombre de balantantán.

cambiará en los años 90 al percatarse los folcloristas de que el rico patrimonio musical y dancístico desarrollado en las aldeas gallegas corría peligro de desaparición. El interés por las músicas hibridizadas, por las formaciones denominadas charangas y por las contribuciones musicales de la emigración gallega pasan entonces a ser vistos como una prioridad por el movimiento de los grupos folclóricos interesados en la recuperación de esas "viejas" tradiciones. Se superaba en cierta medida así el conservadurismo e inmovilismo que había caracterizado su representación escénica de la fiesta gallega durante todo el s. XX, al tiempo que se reconocía la rumba como el fenómeno contemporáneo más importante de transculturación de un ritmo foráneo en la música popular gallega.

Actualmente, mientras permanece aún en la memoria de muchos gallegos mayores de cincuenta años, la rumba vuelve a los escenarios, reelaborada por las jóvenes generaciones de músicos interesados en las músicas de estética tradicional gallega. Este rico patrimonio musical despierta hoy en día el interés de la nueva hornada de gaiteros cubanos que recogen con cierto orgullo en su repertorio el "nuevo género tradicional".

Por su parte, en la mayor de las islas gallegas, la Illa de Arousa, las comparsas del carnaval cantan todos los años una popular copla con claras reminiscencias de conga que nos recuerda los lazos y la historia común que une a cubanos y gallegos por medio de la música: "*por eso las arosanas, bellísimas criaturas, se parecen a cubanas cuando mueven sus cinturas".*

Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, Leonardo, *Música y descolonización.* La Habana, E. Arte y Literatura, 1982.

Acosta, Leonardo, *Otra visión de la música popular cubana.* Bogotá, Letras cubanas, 2004.

Alén Rodríguez, Olavo, *Pensamiento musicológico.* Bogotá, Letras cubanas, 2006.

Alonso Fernández, B., *A emigración galega a América: 1860-1960*, AS-PG. A Coruña, 1994.

Bal y Gay, Jesús, "O momento actual da música galega" in *Nós*, nº 29, Ourense, 1926 (pp. 2-3).

Barnet, Miguel, "Los vendedores ambulantes" in *Revista Catauro*, nº. 4. La Habana, Fundación Fernado Ortiz, 2001 (pp. 135-142).

Busto Núñez, Martázul, "Gaiteiros com senhorita" in *Etno-folk, revista galega de etnomusicoloxía.* Vigo, Dos acordes, febrero 2005.

Calero Martín, José y Valdés Quesada, Leopoldo, *Cuba musical.* La Habana, Imprenta de Molina y Compañía, 1929.

Calle, José Luis, *Aires da Terra. Poesía musical de Galicia.* Pontevedra, ed. del autor, 1993.

Calveiro, Adolfo V., "Apuntes para una biografía del maestro Juan Montes" in *Cultura Hispánica,* nº 82, Año V. La Habana, Junio 1940.

Calzadilla Fierro, Luis, *Yo soy el Caballero de Paris.* Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 2000.

Carpentier, Alejo, *La música en Cuba.* La Habana, Ed. Letras cubanas, 2004.

Casares Rodicio, E., *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica.* Madrid, ICCMU, 2002-2003.

Castillo Faílde, Osvaldo, *Miguel Faílde. Creador musical del danzón.* La Habana, Editora del Consejo nacional de Cultura, 1964.

Costa, Luis, "La música de la Galicia Exterior" in *Galicia Terra Única,* nº 80. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998.

Cuns Lousa, Xulio y Veiga Ferreira, Xosé María, *Orquestras populares das Mariñas.* Betanzos, Concello de Betanzos, 2006.

Del Río, Irene, *Pinceladas sobre la vida y obra de María Muñoz de Quevedo.* Libro inédito en 2008.

Díaz-Ayala, Cristóbal, *Cuba canta y baila. Discografía de la Música Cubana Vol. 1. 1898 a 1925.* San Juan, Fundación Musicalia, 1994.

Díaz Ayala, Cristóbal, *Cuando salí de La Habana.1898-1997: Cien años de música cubana por el mundo.* San Juan, Ed. Fundación Musicalia, 1999.

Díaz-Ayala, Cristóbal, *Enciclopedia Discográfica de la Música Cubana 1925-1960.* Florida, Florida International University. FIU Libraries. 2002.

Eli Rodriguez, Victoria, "Acercamiento a la presencia gallega en la cultura musical de Cuba" in *Actas de Galicia e América: música cultura e sociedade arredor do 98.* Santiago de Compostela, USC, 1999.

Eli, Victoria y Alfonso, María de los Ángeles, *La música entre Cuba y España.Vol. 2.* Madrid, Fundación Autor,1999.

Escudero, Miriam, *Música sacra de Cuba (Siglo XVIII): Esteban Salas y la capilla de Música de la catedral de Santiago de Cuba (1764-1803).* Universidad de Valladolid. Tesis doctoral en proceso en 2008.

Fernández, Juanjo, http://www.agaitadofol.com

Fidalgo Santamariña, Xosé Antón, "De profesión afiador: elementos do oficio e espacios de vida" in *Raigame nº 5.* Ourense, Asociación Castro Floxo-Deputación provincial de Ourense, noviembre 1997.

García Alonso, Maritza, *El ámbito musical habanero de los 50.* Bogotá, Centro de Insvestigación y desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello. 2005.

Giro, Radamés (coor.), *Panorama de la música cubana.* La Habana, Letras Cubanas. 1995.

González Pérez, Clodio; Marín Martínez, Xoán Ramón; Meixide Figueiras, Cándido X., "Un instrumento esquecido: A gaita de Barquín" in *Revista de Estudios provinciais,* nº 8-9. Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 1992.

Gramatges, Harold, *Presencia de la revolución en la música cubana.* La Habana, Letras cubanas, 1983.

Guanche, Jesús, *España en la savia de Cuba. Los componentes hispánicos en el etnos cubano.* La Habana, Editorial de ciencias sociales, 1999.

Jurado, Javier, "O mestre Vide: Un compositor galego" in *Etno-folk, revista galega de etnomusicoloxía.* Vigo, Dos acordes, febrero 2005.

Jurado, Javier, *Mestre Vide. Obra Completa. Volumen I: Obras para Piano.* Ourense, Deputación Provincial de Ourense, 2003.

Jurado, Javier, *Mestre Vide. Obra Completa. Volumen II: Voz y Piano. Canciones.* Ourense, Deputación Provincial de Ourense, 2004.

Moreno Fraginals, Manuel, *Cuba/España, España/Cuba: Historia común.* Barcelona, Crítica, 1995.

Lapique Becali, Zoila, *Cuba colonial. Música compositores e intérpretes 1570-1902.* La Habana, Ed. Boloña, 2007.

Leymarie, Isabelle, *La música latinoamericana. Danzas y ritmos de un continente.* Barcelona, Ediciones B, 1997.

Linares, María Teresa y Núñez, Faustino, *La música entre Cuba y España.* Madrid, SGAE, 1998.

Linares, María Teresa, *La música y el pueblo.* La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1974.

López, Oscar Luis, *La radio en Cuba.* La Habana, Editorial Letras cubanas, 2002.

López Fernández-Caramelo, Jaime, *José Fontenla Leal. Breogán II 1864-1919.* Libro inédito en 2007.

López Fernández-Caramelo, Jaime, *La Riada.* Libro inédito en 2008.

Malheiro Gutiérrez, Xosé Manuel, *Os lalinenses en América.* Pontevedra, Concello de Lalín, 2005.

Mari Cruz, *Creto Gangá.* La Habana, Instituto cubano del libro, 1977.

Martín, Tamara, *La música coral en Cuba.* La Habana, Ed. Pueblo y educación, 1987.

Neira Vilas, X., *Memoria da Emigración, I, II y III.* Sada, Ediciós do Castro, 1994-1996.

Núñez Seixas, Xosé Manuel, *O Galeguismo en América.* Sada, Ediciós do Castro, 1992.

Orejuela Martínez, Adriana, *El son no se fue de Cuba.* La Habana, Letras cubanas. 2006.

Orovio, Helio, *Diccionario de la música cubana. Biográfico y Técnico.* La Habana, Letras cubanas, 1992.

Pinheiro Almuinha, Ramom, "As viagens das agrupações galegas de estética tradicional ao continente Americano antes de 1936" in *Etno-folk, revista galega de etnomusicoloxía.* Vigo, Dos acordes, febrero 2005.

Rodríguez Domínguez, Ezequiel, *Iconografía del danzón.* La Habana, 1967.

Rovira, José Carlos, "Siglo XVII: Ecos de la épica y la arcadia italiana en Cuba: Espejo de paciencia de Silvestre de Balboa" in *Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano, nº 2.* Alicante, Ed. Universidad de Alicante, 2000.

Sosa, Nora, "Wilber Calver. Con la Gaita a cuestas. Estrategias del joven cubano para seguir aplatanando un forastero instrumento musical" in *Bohemia digital.* http://www.bohemia.cubasi.cu/2005/dic/01/sumarios/cultura/gaiteiro.html

Trapero, Maximiano y Esquenazi Pérez, Martha, *Romancero tradicional y general de Cuba.* Madrid, Ed. Gobierno de Canarias y Centro de Investigación y desarrollo de la música cubana Juan Marinello, 2002.

Valdés, Alicia, *Diccionario de Mujeres notables en la música cubana. Con música, textos y presencia de mujer.* La Habana, Ed. Unión. 2005.

Villanueva, Carlos, "José Fernández Vide (1893-1981): tópicos identitarios en la figura y la obra de un músico de la emigración" in *Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review,* nº 8. http://www.sibetrans.com/trans/trans8/villanueva.htm

Villanueva, Carlos, *Los villancicos gallegos.* Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1994.

VV.AA., *Memoria I. Cátedra de Cultura Gallega. Facultad de Artes y Letras. Universidad de La Habana.* La Habana, Ed. Arte y Literatura, 2002.

VV.AA., *Actas del congreso Galicia-Cuba: un patrimonio cultural de referencias y confluencias, Santiago de Compostela 24-26 de marzo, 1999.* Sada, Ediciós do Castro, 2000.

VV.AA., *Catálogo de la exposición: La emigración gallega y asturiana a América. Archivo de Indianos.* Asturias, 1988.

VV.AA., *Centro Gallego 1879-1919.* La Habana, Ed. Compañía Litográfica de La Habana, ca. 1919.

Publicaciones seriadas

El Eco de Galicia. La Habana. 1878-1891.

A gaita gallega. La Habana. 1885-1887 y 1889.

*Galicia Moderna.*1885-1890.

La tierra gallega. La Habana. 1894-1896.

Follas novas. La Habana. 1897-1909.

Suevia. La Habana. 1910, 1912.

Galicia gráfica. La Habana.1913.

Galicia. La Habana. 1901-1926.

Labor gallega. Órgano de las sociedades gallegas de instrucción. La Habana.1913-1917.

Alma gallega. La Habana. 1917.

Eco de Galicia. La Habana. 1917-1925.

Ideal gallego. Órgano oficial del comité representativo de sociedades gallegas. La Habana. 1926-1930.

Cultura Gallega. La Habana. 1936-1939.

Vida gallega. Órgano oficial de la sociedad de beneficencia de naturales de Galicia. La Habana. 1938-1954.

La vida gallega en Cuba. Órgano oficial de la sociedad de beneficencia de naturales de Galicia. La Habana. 1949-1960.

Conversaciones y entrevistas

María Teresa Linares, Zoila Lapique, Miriam Escudero, Helio Orovio, Pepe Piñeiro, Rodolfo Posada, Lolita Torres, Pablo Milanés, Nancy Pérez, Alejandro Gispert, Jaime López Fernández-Caramelo, Oscar Ibáñez, Yolanda Vidal, Xosé Neira Vilas, Anisia Miranda, Xosé Dobarro, Arantxa Fernández, Oliday García.

Referencias de las ilustraciones

REFERENCIAS DE LAS ILUSTRACIONES

1. Escudo de Santiago de Compostela de las Vegas. Archivo Helio Orovio.
2. La *Coca* de Redondela. Foto Pablo Giráldez, 2007.
3. La Moderna Poesía. Foto Oliday García, 2007.
4. Monumento funerario de la tumba de Ramón Armada Teijeiro en el cementerio Colón de La Habana. Foto Oliday García, 2007.
5. Palacio del Centro Gallego de La Habana, actual Gran Teatro García Lorca. Foto Oliday García, 2007.
6. Plantel Concepción Arenal. Foto Oliday García, 2007.
7. Público asistente a la velada del 25 de julio de 1953 en los salones del Centro Gallego *La Vida gallega en Cuba.* La Habana, 1953. Archivo Instituto de Lingüística y Literatura, La Habana.
8. Portada del nº 67 de la publicación *Cultura Gallega* en la que se recoge el fallecimiento del maestro José Guede. *Cultura Gallega.* La Habana, enero 1939. Archivo Instituto de Lingüística y Literatura, La Habana.
9. Gaiteros en una romería de Ferrol y su comarca celebrada en la Quinta del Obispo. *Suevia.* La Habana, 14 abril 1912, nº 10. Archivo Instituto de Lingüística y Literatura. La Habana. Vista panorámica de La Tropical. Archivo Ramom Pinheiro.
10. Portada del DVD de la versión al gallego de la película *Gallego.* IB Cinema 2007.
11. Escultura de El Caballero de París. Foto Oliday García, 2007.
12. Fiesta en Galicia con participación de habaneros retornados. *Eco de Galicia.* La Habana, Noviembre 1917, nº 21. Archivo Instituto de Lingüística y Literatura. La Habana.
13. Plano de las localidades de origen de los amoladores gallegos. Adaptación gráfica de Pancho Lapeña sobre original de Xosé Antón Fidalgo Santamariña aparecido en la publicación *Raigame.* Ourense, Asoc. Castro Floxo, novembro 1997, nº 5.
14. Portada de la edición de las grabaciones de Alan Lomax realizadas en Galicia. Rounder. 2001.
15. Gaitero militar en las campañas de Marruecos, ca 1920. Anónima. *A terra, órgano del Centro Gallego de Córdoba.* Argentina. Archivo Ramom Pinheiro.
16. Os Montes con la formación que viajó a Cuba ca.1908. Archivo Ramom Pinheiro.
17. José Martínez con una de sus formaciones en Matanzas, 1917. *Galicia.* La Habana, 17 marzo 1917. Archivo Instituto de Lingüística y Literatura. La Habana.

18. Nan de Allariz. Foto Otero, La Habana 1904. *Follas Novas.* La Habana, 24 julio 1904, nº 373. Archivo Instituto de Lingüística y Literatura. La Habana.
19. Coro Aires d'a Terra de la Sociedad Rosalía de Castro durante una actuación en el anfiteatro de La Tropical en 1953. *La Vida gallega en Cuba.* 1953 Archivo Instituto de Lingüística y Literatura. La Habana.
20. El Quinteto Barcalés en el año de su presentación. *Ideal gallego.* La Habana , 20 agosto 1929. Archivo Instituto de Lingüística y Literatura. La Habana.
21. José Posada tocando en la Calle de la Trocha en Santiago de Cuba. Años 20. Archivo Rodolfo Posada.
22. Wilber Calver en Xinzo de Limia. Ourense. Foto Xesús Fariñas Navarro, 2007.
23. Concierto de banda militar en una fiesta popular gallega a principios del s. XX. Archivo Xabier Díaz.
24. Público en pie durante la interpretación del *Himno gallego* por la Banda municipal de La Habana en la velada del centenario de Rosalía de Castro el 18 marzo de 1937 in *Cultura Gallega.* La Habana, nº 23-26 marzo 1937. Archivo Instituto de Lingüística y Literatura. La Habana.
25. Fragmento de Cuba-Galicia del maestro Guillermo Tomás. *Labor Gallega.* La Habana, enero 1917, nº 1. Archivo Instituto de Lingüística y Literatura. La Habana.
26. Retrato de Sinesio Fraga. *Eco de Galicia.* La Habana, 31 mayo 1935. Archivo Instituto de Lingüística y Literatura. La Habana. Retrato de Emilio Guede. Calero Martín, José y Valdés Quesada, Leopoldo. *Cuba musical.* Imprenta de Molina y Compañía. La Habana, 1929. Archivo María Teresa Linares.
27. Banda de música de miembros de la Sociedad de Monterroso, Antas de Ulla y Palas de Rei, director sr. España. *Galicia.* La Habana, diciembre 1913, nº51. Archivo Instituto de Lingüística y Literatura. La Habana.
28. Publicidad de la Banda Lalín. *Eco de Galicia.* La Habana, 1 enero 1925, nº 224. Publicidad de la Banda Ribadavia. *Eco de Galicia.* La Habana, 1 febrero 1925, nº 225. Archivo Instituto de Lingüística y Literatura. La Habana.
29. Rondalla Los Trovadores. *Galicia,* 29 marzo 1908, Año VII, nº13 Archivo Instituto de Lingüística y Literatura. La Habana.
30. El maestro José F. Vide con la rondalla del Centro Gallego. *Cuba musical.* Calero Martín, José y Valdés Quesada, Leopoldo Imprenta de Molina y Compañía. La Habana, 1929. Archivo María Teresa Linares.
31. Francisco Rodríguez Carballés. Calero Martín, José y Valdés Quesada, Leopoldo. *Cuba musical.* Imprenta de Molina y Compañía. La Habana, 1929. Archivo María Teresa Linares.
32. Público asistente al teatro nacional en la celebración del 25 de julio de 1921. Actuación de la Sección de filarmonía en el transcurso del acto. *Eco de Galicia.* La Habana, 7 agosto 1921, nº 149. Archivo Instituto de Lingüística y Literatura. La Habana.
33. Orfeón Ecos de Galicia en su local de ensayo del Polyteama bajo la dirección de Chané. Foto Núñez. *Labor Gallego en Cuba.* La Habana, 30 enero 1915. Archivo Instituto de Lingüística y Literatura. La Habana.
34. Orfeón de la Agrupación Artística Gallega. *Galicia* La Habana, 7 marzo 1926, Año XXV, nº 10. Archivo Instituto de Lingüística y Literatura. La Habana.
35. María Muñoz al frente de la Coral de la Habana. Archivo Museo Nacional de Música. La Habana.
36. Circular de María Muñoz a los coristas de la Sociedad Coral de La Habana, 15 septiembre de 1946. Archivo Lolita Torres.
37. Coral Saudade bajo la dirección del Maestro Fortes Alvarellos. *Cultura gallega.* La Habana, mayo 1939, nº 71. Archivo Instituto de Lingüística y Literatura. La Habana.
38. Os Cantores Celtas en su presentación el 25 de Julio de 1916 en el Teatro Nacional. *Labor Gallego.* La Habana, febrero 1917, nº 2 5. Archivo Instituto de Lingüística y Literatura. La Habana.
39. Disco de 78 rpm del Coro da Agrupación Artística Gallega de La Habana. Regal 1929. Archivo Ugia Pedreira.
40. Lolita Torres al piano. Foto Ramom Pinheiro, julio 2007.
41. Partitura de *La Nueva revista, contradanza* de Evaristo Díez. Archivo Zoila Lapique.

42. Rosita López Comunión. Calero Martín, José y Valdés Quesada, Leopoldo. *Cuba musical.* Imprenta de Molina y Compañía. La Habana, 1929. Archivo María Teresa Linares.

43. Manuel Suárez González. *Vida Gallega. Suplemento.* La Habana, 25 julio 1938. Archivo Instituto de Lingüística y Literatura. La Habana.

44. José Castro Suárez *Chané* al piano ensayando al barítono Félix Molina en presencia de miembros de la sección lírica del Centro Gallego. *Labor Gallego en Cuba*, La Habana, 25 mayo 1916. Archivo Instituto de Lingüística y Literatura. La Habana.

45. Chalía Herrera. Archivo Museo Nacional de la Música. La Habana.

46. Mary Isaura Villaoz en portada de la revista *Galicia.* La Habana, marzo 1925, Año XXV nº 91. Archivo Instituto de Lingüística y Literatura. La Habana.

47. Maruja González. Archivo Museo Nacional de la Música. La Habana.

48. Publicidad aparecida en *El Eco gallego* del lanzamiento editorial de *¡Non Mais Emigración!* En 1886. *Galegos: As mans de América.* Vigo, Ed. Nigra, 1992.

49. Representación de *O Zume de tres melós. Eco de Galicia.* La Habana, octubre 1917, nº 147. Archivo Instituto de Lingüística y Literatura. La Habana.

50. Partitura de *El pelado a la Dernière*, obra dedicada a Creto Gangá publicada en *El látigo del anfibio.* La Habana 1839. Archivo Zoila Lapique.

51. Teatro Alhambra. Archivo Museo Nacional de la Música. La Habana.

52. Adolfo Otero en sus tiempos del Alhambra. Archivo María Teresa Linares.

53. José "galleguito" Parapar junto a Jorge Anckermann y un grupo de trovadores entre los que se encuentran Juan de la Cruz, Miguel García, Floro Zorrila y Justa García. Archivo Museo Nacional de la Música. La Habana.

54. José Quiroga (izq.) con José White en París, ca. 1920. Archivo Museo de Pontevedra.

55. Partitura de la habanera *Dominguita* del repertorio del Quinteto Monterrey. Archivo Rodolfo Posada.

56. Miguel Failde. Calero Martín, José y Valdés Quesada, Leopoldo. *Cuba musical.* Imprenta de Molina y Compañía. La Habana, 1929. Archivo María Teresa Linares.

57. La Orquesta Tomé. Archivo Rodolfo Posada.

58. Antonio Rodríguez Álvarez. *Cultura Gallega.* La Habana, marzo 1938, nº 47-48. Archivo Instituto de Lingüística y Literatura. La Habana.

59. Programa de la celebración de "Un día na eira do trigo". *La Vida gallega en Cuba*, 1951. Archivo Instituto de Lingüística y Literatura. La Habana.

60. Tito Gómez. Archivo Museo Nacional de Música. La Habana.

61. Salón de Baile de Benito. Vilaronte Foz. Foto Fernando Fuentes, 2006.

62. Bailando *La conga de Jaruco* en una fiesta en Paderne. Archivo Municipal de Paderne (A Coruña).

63. Pandereteiras de Barro de Arén. Cerdedo. Archivo Tear de Llerena.