

ADRA

Revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego
Nºo Santiago de Compostela, 2005

Evocações: Um polígrafo galeguista, a etnografía e a
presença da morte na Galiza contemporânea

ANTONIO MEDEIROS

Folklore e historia. Sobre algúns usos da cultura popular
galega durante o século XIX

FERNANDO PEREIRA GONZÁLEZ

A decoración nos espadeleiros e espadelas do val de Veá
(A Estrada- Pontevedra)

MANUEL RODRÍGUEZ CALVIÑO E BELÉN SAENZ-CHAS DÍAZ

Unha visión dos museos e do patrimonio en Irlanda

MANUEL VILAR

Museo da Emigración e de Galicia.

Longo camiño cara a memoria

ALBA TIZÓN

Música Antiga e Galicia

FERNANDO REYES

Bitácora en dique seco, ou como saír de xira sen paraugas

PEPE SENDÓN

O patrimonio inmaterial

SANTIAGO VELOSO TRONCOSO

O Códice López Ferreiro

PATRICIA GÓMEZ ESPAÑA

Índice

Evocações: Um polígrafo galeguista, a etnografía
e a presenza da morte na Galiza contemporânea

ANTONIO MEDEIROS **5**

Folklore e historia. Sobre algúns usos da cultura
popular galega durante o século XIX

FERNANDO PEREIRA GONZÁLEZ **19**

A decoración nos espadeleiros e espadelas
do val de Veá (A Estrada– Pontevedra)

MANUEL RODRÍGUEZ CALVIÑO E BELÉN SÁENZ-CHAS DÍAZ **33**

Unha visión dos museos e do patrimonio en Irlanda

MANUEL VILAR **51**

Museo da Emigración e de Galicia. Longo camiño cara a memoria

ALBA TIZÓN **65**

Música Antiga e Galicia

FERNANDO REYES **73**

Bitácora en dique seco, ou como saír de xira sen paraugas

PEPE SENDÓN **89**

O patrimonio inmaterial

SANTIAGO VELOSO TRONCOSO **105**

O Códice López Ferreiro

PATRICIA GÓMEZ ESPAÑA **109**

ADRA

Nºo – Santiago de Compostela, 2005

ADRA. Revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego.

Museo do Pobo Galego
San Domingos de Bonaval
15703 Santiago de Compostela

Consello de edición:

Fátima Braña Rey
Rosa M^a Méndez García
Xaquín Penas Patiño
Manuel Vilar Álvarez

Representantes dos socios e socias:

Xosé Carlos Beiró Piñeiro
Fátima Braña Rey
José Luis Diz Rodríguez
Xosé Antonio Fildalgo Santamariña
Xoán Ramón Marín Martínez
Rosa M^a Méndez García
Xoán Xosé Molina Vázquez
Xaquín Penas Patiño
Xosé Recimil Tabora
Manuel Vilar Álvarez

Deseño e maquetación: **ocumodeseño**

Impresión: Litonor S.L.

Depósito Legal: C-2367-2005


ISSN: En trámite

© da edición: Museo do Pobo Galego.

© dos textos: os autores e autoras.

O MUSEO DO POBO GALEGO NACE NO CONTEXTO POLÍTICO DA transición e no despertar da cidadanía a un novo tempo. Ese tempo pedía participación e o Museo quería tamén que os galegos e as galegas participásemos na vida desa nova institución cultural, pois era unha demanda da sociedade civil e foi quen ergueu e consolidou esta nova institución museística. Legalmente esta forma de participación concrétese na figura da socia ou socio. Mentres outras institucións museísticas teñen, en paralelo, asociacións de amigos, no Museo do Pobo Galego os “amigos” estamos dentro mesmo da institución e participamos, por medio da Asemblea de Socios e dos representantes que eliximos para a Asemblea do Padroado e a Xunta Rectora, na toma de decisións.

Polo tanto, os socios e socias sempre tivemos unha parte nese territorio común que é o MPG. Agora queremos darlle un novo pulo a esa nosa relación, porque os tempos son outros e pensamos e queremos facer algo máis que estar nos órganos de participación e goberno. Gustaríanos que a nosa colaboración servise para activar os contidos e enriquecer a vida desta institución, achegar un aire fresco e darlle novo realce dentro da sociedade, pois estamos convencidos que, agora como antes, a Galiza do século XXI precisa desta institución. Pensamos que un xeito máis de activar a vida do Museo, hai outras formas nas que tamén queremos estar presentes, e de enriquecer a súa dinámica é por medio dunha revista que, sendo voceiro dos socios e socias, axude a irradiar a vida e a imaxe do Museo na sociedade e recolla as ansias e arelas desta para reflectilas culturalmente nos seus espazos.

Segundo o dicionario, *adra* é a parte que corresponde a un veciño na división dun monte comunal. Esta *Adra* será a parte que che corresponde a ti, socio ou socia, no territorio común de todos nós que é o Museo do Pobo Galego. Será un pequeno apoio para consolidar esta institución como válida para o futuro do noso país e é a consolidación dunha vella arela que xa don Antonio Fraguas comentaba nun escrito seu de hai anos que “os mozos que traballan no Museo do Pobo Galego pensaron na comenencia de establecer unha nova liña de información con socios e outras institucións”. A nosa intención é recoller esta vella arela para abrir unha nova canle de comunicación e ilusión. Para isto fai falta a túa axuda e desde aquí tamén pedimos que colabores nas túas posibilidades. Facéndoo estás axudando tamén ao Museo e ao futuro de Galiza. 

Evocações: Um polígrafo galeguista, a etnografia e a presença da morte na Galiza contemporânea

ANTÓNIO MEDEIROS

Departamento de Antropologia do ISCTE

Lisboa

Conheci pessoalmente D. Antonio Fraguas Fraguas no Outono de 1997, no rés-do-chão do *Instituto de Estudios Gallegos “Padre Sarmiento”*. Era uma figura veneranda que todos referiam com grande respeito – para mim, este foi um encontro emocionante e inesquecível. Já tinha escutado D. Antonio em diversas ocasiões anteriores, por regra quando oficiava como presidente de honra na abertura de eventos de algum modo ligados a questões etnográficas.

Naquele encontro de 1997, disse-me o velho polígrafo galeguista: “ah, o senhor é um antropólogo português! Eu conheci bem um outro rapaz que também por cá andou algum tempo, o Ruy Serpa Pinto”. Tornou-se surpreendente esta menção simpática de reconhecimento quando conferi os dados biográficos de Serpa Pinto, para confirmar a minha primeira impressão de que já teria desaparecido há muito tempo. De facto, Serpa Pinto – arqueólogo e pré-historiador do Porto, que se relacionara com alguns dos seus pares galegos no fim dos anos 1920 – tinha falecido muito jovem no ano longínquo de 1933.

A simplicidade e a bondade seriam traços muito salientes da personalidade de D. Antonio Fraguas, como fica sugerido

pelo título escolhido para a sua biografia (González Pérez 1998; texto que tomo como referência genérica de aferição). Várias pessoas que o tinham conhecido muito bem, definiram o velho polígrafo galeguista salientando as ditas características que, aliás, transpareciam na sua presença pública. Estas são qualidades que quero homenagear também nesta pequena rememoração.

1.

D. Antonio Fraguas licenciou-se em *Filosofía y Letras* em Santiago em 1928 e doutorou-se em história em 1950, em Madrid, ao longo da sua carreira lectiva ensinou história e geografia, tanto na universidade – pontualmente, entre 1928 e 1933 – como também em diversas escolas secundárias. Foi no ensino secundário que terminou em 1975 a sua carreira docente, como professor catedrático do Instituto Rosalía de Castro de Santiago de Compostela. Foi muito acidentada a sua vida na primeira década de vigência do regime de Franco, quando foi afastado do ensino oficial e obrigado a viver discretamente, porque surgia como figura suspeita para o novo regime, na medida dos seus anteriores empenhos galeguistas.

Nascido em 1905, D. Antonio era na década de 1990 um dos raros sobreviventes do grupo de estudiosos e artistas das duas gerações adjacentes, a *Xeración Nós* e a *Xeración do Seminário* – designações colectivas que hoje servem para identificar os galeguistas já activos no período anterior à Guerra Civil. D. António Fraguas faleceu em Compostela em Dezembro de 1999.

Quem tivesse feito estudos universitários de antropologia poderia considerar D. Antonio Fraguas como um homem da “velha escola”, um folclorista ou etnógrafo. Mas, em muitas outras ocasiões poderia aparecer referido como antropólogo *tout court*, ou ainda antropólogo social ou antropólogo cultural, possibilidades de reconhecimento consolidadas apenas nos anos mais recentes.

Julgo que todas caracterizações nomeadas são redutoras. Cada uma delas está marcada por uma perspectiva imposta pelo desenvolvimento de estudos especializados de antropologia social e cultural nas universidades – um fenómeno tardio em toda a Península Ibérica. Mas não podemos menosprezar os seus usos, tanto quanto nos sugerem uma instância nítida da imposição da potência de leitura do passado detida pelo presente (Cohn 1996). Elas dão conta, nomeadamente, da importância hoje atribuída à antropologia, na hora de definir a *cultura e identidade galega*.

D. António foi um investigador prolífico de distintos temas, entre os quais aqueles que podem ser considerados “etnográficos” são apenas uma parte da sua obra muita variada e extensa. Porém, nas últimas décadas da sua vida tornou-se o antropólogo – ou etnógrafo – da Galiza por antonomásia, dado que foram estes estudos que justifi-



D. Antonio Fraguas con Ramón Otero Pedrayo e Xosé Mosquera Pérez “o vello dos contos” nunha praza compostelá..

caram o reconhecimento que aureolou os últimos anos da sua carreira.

Sem ser injusto, posso sugerir que uma parte do prestígio que tocava o nosso biografado foi justificada pela sua extrema longevidade. Foi nos anos recentes que D. Antonio Fraguas se tornou a figura patriarcal dos interesses etnográficos exercidos na Galiza. Já tinham desaparecido outros dos seus contemporâneos, também polígrafos com obra etnográfica relevante como Xaquín Lorenzo (1907– 1989), Fermín Bouza-Brey (1901-1973) ou Xesús Taboada Chivite (1907-1976). Autores que também tinham sido discípulos directos das personagens de maior relevo intelectual na história do movimento nacionalista galego como Vicente

Risco, Ramón Otero Pedrayo ou Florentino López Cuevillas.

2.

A aceitação por parte de D. Antonio das afinidades do trabalho de antropólogos – como lhe fui apresentado em 1997 –, arqueólogos e etnógrafos, é muito sugestiva. De facto poderiam ser alargadas ainda a outras especialidades que D. Antonio praticou ao longo da sua vida, como a história ou a geografia.

Encontramos dificuldades de fazer uma definição estrita do que foi considerado como etnografia na Galiza do século XX, ou antropologia (um termo menos usado até anos mais recentes, a não ser para referir estudos de antropologia física). Por outro lado, julgo que devemos considerar estas práticas de limites difusos tomando como referência principal os empenhos nacionalizadores de quem as exerceu.

Um dos contemporâneos de D. Antonio Fraguas, o já mencionado Xaquín Lorenzo, descrevia um acto fundacional – ainda que usasse a metáfora consabida da “revitalização” (Smith 1999) – de ciências envolvidas no reconhecimento e afirmação da entidade cultural da Galiza do seguinte modo:

“Anos atrás, naquíl Ourense pequeno e garimoso que ainda algúns lembran, xuntáronse tres homes, rapazotes entón, e que un día habían de ser tres lumiars da nosa cultura: Ramón Otero, Vicente Risco e Florentino Cuevillas. Analizaron os nosos estudos e atoparon que había en Galicia tres ciencias esquencidas que cumpría vitalizar: a Xeografía, a Etnografía e a Prehistoria. Repartíronnas antre iles, e Cuevillas adicouse á Prehistoria (Lorenzo 1957: 135).

Para aclarar esta citação deve especificar-se que a Vicente Risco ficou cometida a etnografia e a Ramón Otero a geografia, nesta repartição tão extraordinária feita na Ourense do princípio do século XX. Assim, podemos perceber a plena intencionalidade nacionalizadora deste acto de fundação. Se somarmos a prática da história – e Otero, por exemplo, exerceu-a de forma eminente e Risco também a escreveu ainda que de forma mais pontual –, encontraríamos dado o leque completo das disciplinas nevrálgicas, mais regularmente accionadas nos processos de nacionalização da cultura (Thiesse 2000, Smith 1991; Löfgren 1989).

Os empenhos mais específicos de pesquisa científica, suscitados por compromissos nacionalizadores, foram sobretudo exercidos no âmbito do *Seminario de Estudos Galegos*. Uma instituição organizada a partir de 1923, por iniciativa de um grupo de estudantes da Universidade de Santiago, que recebeu a tutela da geração ascendente, da qual fazia parte Vicente Risco que se tornou o *director* (director) da sua secção etnográfica.

Vale a pena citar Joan Prat que reconhece o caso galego como exemplo paradigmático das relações históricas entre a etnografia e os projectos políticos, no âmbito do Estado Espanhol no período anterior a 1936: *El paradigma de lo que venimos apuntando podría ser el Seminario de Estudios galegos, que con sus diversas secciones – prehistoria, historia, arqueología e historia del arte, filología, historia de la literatura, geografía, etnografía y folklore, ciencias sociales, jurídicas y económicas, ciencias naturales y aplicadas, etc. – se proponía el estudio integral de la cultura y civilización gallegas*” (Prat 1991b: 27).

Os objectos de estudo do *Seminario* foram cingidos pelos limites da Galiza e o galego foi a língua adoptada para a enunciação dos resultados das investigações pluridisciplinares ali impulsionadas. No organigrama do velho *Seminário dos Estudos Galegos*, podemos encontrar referida a prática – ou as intenções – de exercer disciplinas como a biologia, a geologia ou astronomia, entre as muito variadas ciências que foram acolhidas no desdobramento progressivo das suas secções até 1936.

Em 1998, pude escutar uma conferência de D. Antonio na pequena vila de Melide, numa sessão comemorativa dos trabalhos de campo que levaram à publicação do volume de estudos intitulado *Terra de Melide*, a obra mais emblemática das pesquisas multidisciplinares empreendidas pelo *Seminario de Estudos Galegos*. Trata-se de um volume composto por uma série de monografias temáticas – geográfica, arqueológica, etnográfica, etc. – resultado de pesquisa feitas na *bisbarra*¹ de Melide e editado em 1933.

No Verão hoje remoto do ano de 1929, D. Antonio Fraguas tinha colaborado nas equipas alargadas que fizeram pesquisa em Melide, era então um jovem recém-licenciado cuja adesão ao *Seminario* era recente.

Hoje, *Terra de Melide* é um título de referência obrigatória, nas conversas que se fazem em torno da etnografia e da cultura galega. Arrisco-me a dizer que é mais citado

do que efectivamente lido, para além de um círculo restrito de estudiosos que possa ter interesses específicos em qualquer das monografias que o volume acolhe. O que importa sublinhar é o modo relativamente fluído como circula a citação deste monumento da *cultura galega* (cf. Le Goff 1984). *Terra de Melide* teve uma reedição facsimilada precoce, logo feita no ano de charneira que foi 1978, quando foi ratificada a nova constituição que trouxe alterações decisivas ao quadro político-administrativo do Estado espanhol.

Outros trabalhos colectivos da mesma índole chegaram a ser editados antes de 1936, mas *Terra de Melide* é – pelo volume, escrupulo e solidez das colaborações que acolhe – o documento mais esclarecedor do ímpeto que tiveram nos anos 1920-1930 os trabalhos do *Seminario de Estudos Galegos*. Vale a pena atentar nas justificações deste projecto de investigação do *Seminario de Estudos Galegos*, feitas por dois dos seus participantes em momentos muito desfadados no tempo, Otero Pedrayo e José Filgueira Valverde².

Otero, um dos mentores da pesquisa, escreveu a aproximação da geografia da comarca, a primeira peça que o volume reúne e sua principal justificação ideológica (cf. Bourdieu 1989: 107 e segs). D. Ramón discorre sobre a falta de “individualidade” da “terra de Melide” e encontra aí uma

1 *Bisbarra*, segundo opiniões que ouvi em Santiago, teria sido um dos termos cunhados *ex-novo* pelos galeguistas de 1920, supostamente uma má interpretação de um localismo avulso tomado como sinónimo de *comarca* – teria sido preferida a primeira voz, supostamente mais vernácula. De qualquer modo, ainda que seja pouco usado, *bisbarra* hoje tem registo no *Diccionario da Real Academia Galega*.

2 José Filgueira Valverde (1906-1996) foi em 1923, um dos jovens fundadores do *Seminario de Estudos Galegos*, onde D. Antonio Fraguas passou a colaborar pouco tempo depois. Ligado a um efémero grupo galeguista conservador durante a 2ª República – a Direita Galeguista de Pontevedra –, Filgueira pôde fazer carreira política sob a ditadura de Franco, um caso isolado entre os galeguistas de maior notoriedade. Foi um escritor polígrafo talentoso e erudito [cf. a deliciosa colectânea de pequenos textos reunida nos vários volumes de *Adral*]. Sob a sua direcção o Museu de Pontevedra tornou-se famoso na Galiza pela variedade e riqueza das suas colecções. Filgueira foi o segundo presidente do *Consello da Cultura Galega*, sucedendo a Ramón Piñeiro.

vantagem: exemplaridade. Diz: “*Pois tod’a a vida do chán galego soio pode ser comprendida dun xeito armoñoso que abranga a fartura e variedade das manifestacións. Somentes con ise senso inicial se pode eispricar a unidade de Galicia. E as terras indefrenciadas forman a grande masa telúrica da qu’as outras – ... – non son máis que afirmacións millor desenroladas do tema xeneral*”.

Filgueira Valverde não foi autor de nenhuma das monografias incluídas em *Terra de Melide*. Muito jovem ainda, tal como D. Antonio Fraguas, foi apenas mais um dos jovens colaboradores nas equipas de trabalho então reunidas. Mas é ele quem assina o prólogo da reedição fac-similada desta famosa obra, surgida em 1978. É lata a evocação feita nesta data por D. Jose, falando dos tempos e trabalhos heróicos do *Seminario*, dos projectos de conhecimento ali mantidos diz: “*Foron dispostas como estudos de conxunto ... quebrando a, humanísticamente, as sebes da especialidade. Deste xeito, a Prehistoria non seria algo lonxano para os que catalogaban vexetaes ou aves; o paleógrafo podería parolar, sobre o terreo, co xeógrafo; o arquitecto tiña algo que adeprender dos historiadores, e todos, dos artistas e dos poetas. A pe, pelos duros camiños da montaña, nas tabernas da veiramar, nos mesóns dos feirantes, fumos descubriendo o noso pobo, cursando galeguidade* (Filgueira 1983: VII-VIII; confrontar com Smith 1991).

No colóquio comemorativo feito Melide em 1998, participaram conferencistas de várias formações, tanto académicos como investigadores autodidactas. Ali, D. Antonio seria o único sobrevivente dos tempos

evocados e era a figura mais esperada por todos os presentes no auditório da pequena vila. A assistência era sobretudo constituída por habitantes locais, adolescentes que frequentavam a escola secundária, os seus pais, professores e activistas culturais da associação que mantém o pequeno museu etnográfico existente na vila.

A chegada do velho etnógrafo provocou comentários e cochichos porque se tratava de uma figura popular, mesmo para além dos círculos eruditos. D. Antonio tinha-se tornado conhecido pelas suas andanças passadas pela *Terra* e, nos anos recentes, pela participação em inúmeras palestras e eventos que celebravam a da cultura nacional galega. Contudo, para a maioria dos galegos as possibilidade do seu reconhecimento seriam sobretudo mediadas pela programação da TVG, onde mantivera um programa feito em torno da etnografia galega.

Em Melide, pude aperceber-me da sua popularidade quando um grupo de mulheres de meia-idade e aspecto modesto se alvoroçaram quando chegou o velho galeguista, dizendo “*xa la ven D. Antoniño...*” e foram comentando a sua aparência por confronto com as imagens que conheciam da televisão. Seguiram-no depois para o interior do auditório para ouvir falar de velhas festas, de formas de namorar antigas, das propriedades curativas de ervas e de provérbios. Por este intermédio foi da *cultura popular galega* que D. Antonio falou; afinal, tinha sido como antropólogo e guardião privilegiado de conhecimentos sobre a Galiza no seu conjunto que os organizadores do evento tinham feito a sua apresentação.

3.

D. António Fraguas foi membro de algumas das instituições culturais mais relevantes da Galiza, ao longo da sua vida. Para além do histórico *Seminario de Estudos Galegos*, ao longo dos anos tornou-se também membro da *Real Academia Galega* e director da *Sección de Etnografía* do *Instituto de Estudios Gallegos “Padre Sarmiento”*³⁰, lugar onde sucedeu a Vicente Risco. Com o fim do regime autocrático de Franco, também chegou a ser director do *Museo do Pobo Galego*, *Cronista Xeral de Galicia*, membro de eleição do *Consello da Cultura Galega*, presidente da *Real Academia Galega* entre outros cargos, todos eles notoriamente investidos com um forte simbolismo nacional.

Nos anos mais recentes, pode dizer-se que se oficializou o reconhecimento de D. Antonio como antropólogo. Por exemplo, no noticiário institucional da constituição em Agosto de 1999 de uma fundação que levava o nome do *antropólogo e historiador*, diz-se também que a *Fundación Antonio Fraguas* tem como intuítos “*a divulgación e a conservación ‘dos lugares da memoria de Galicia’*”. A apropriação aqui feita, a partir do conceito surgido em meados dos anos 80 pela mão de Pierre Nora (1986), é especialmente curiosa, porque surge projectada sobre uma personagem e o seu legado, tornados referências do processo nacionalização da cultura em curso na Galiza.

Em anos recentes, quem conhecesse a história do movimento nacionalista e o seu anedotário, poderia repetir, a propósito de D. António, o que já tinha sido dito do “patriarca” do galeguismo Manuel Murguía – “*ali vai Galicia*”. Esta era uma frase que tinha visto escrita em várias evocações do famoso historiador oitocentista. Assim, foi com surpresa que a ouvi reiterada por um dos meus amigos de Santiago, agora a propósito de D. António. Era no Inverno de 1997 e víamos D. Antonio passar a sua figura apequenada pelos anos pela frente do famoso *Colegio de Fonseca*, pela *Rúa do Franco* afora de guarda-chuva na mão e boina posta. Aquela, foi uma réplica curiosa de uma frase feita, muito datada, dando conta de como se reproduzem tópicos do reconhecimento da existência da cultura galega como entidade distinta, passível até de ser personalizada pelas figuras icónicas dos seus intelectuais mais representativos (cf. Handler 1988).

Foi nas décadas mais recentes, no entanto, que se consolidou o reconhecimento público de D. Antonio como antropólogo. Isto aconteceu por várias razões, nomeadamente, pela sua extrema longevidade, porque surgiram editados ou reeditados alguns dos seus títulos cujos conteúdos etnográficos são mais explícitos, mas também pelo aparecimento de instituições novas que trouxeram visibilidade à antro-

³⁰ *Instituto de Estudios Gallegos “Padre Sarmiento”* surgiu em 1942-1944, como uma concessão do novo regime autoritário. Sempre foi polémica, desde então, a medida em que o novo Instituto poderia ser considerado herdeiro legítimo do velho *Seminario*. Foi muito censurado tanto o número das disciplinas como o ímpeto de pesquisa do projecto anterior; também passou a ser usado o castelhanu em todas as publicações. D. Antonio teve lugar na nova instituição – tendo sido o seu primeiro bibliotecário – tal como aconteceu com Vicente Risco, F. Cuevillas, Bouza-Brey, Otero Pedrayo, entre outros galeguistas activos no período anterior (cf. Ortiz e Sánchez 1994). Até hoje, os críticos da instituição sublinharão o duplo DIED de Dgallegos para dar conta do seu pouco apreço pelo Instituto [que depende da instituição que tutela a nível estatal a investigação científica em Espanha, o CSIC]. Em 1978, um grupo de intelectuais nacionalistas refundou o *Seminario de Estudos Galegos* com a mesma vocação multidisciplinar do projecto original. Até hoje são discretas as actividades do ressuscitado *Seminario*, julgo que por debilidades de empenhos e de recursos materiais. D. António também marcou presença nesta refundação tão carregada de simbolismo (cf. Díaz Pardo 1990).

pologia na Galiza. Disciplina cujos trabalhos são actualmente percebidos como contributo importante para a galeguização da cultura, como já sugeri anteriormente.

Surgiu o *Museo do Pobo Galego* logo em 1976, mais tarde foi instituída a *Ponencia de Antropoloxia Cultural no Consello da Cultura Galega* e a antropologia também ganhou paulatinamente lugar no sistema universitário galego (cf. Pereiro Pérez 2001). De uma forma mais difusa, multiplicaram-se também as alusões feitas a questões “etnográficas” ou “antropológicas”, tanto nos programas da TVG, como para designar iniciativas culturais avulsas, pela Galiza afora exercidas.

Nos meados dos anos 1970, Jose Filgueira Valverde fazia um elogioso apontamento bio-bibliográfico de Antonio Fraga, que abria do seguinte modo: “*Figura destacadísima en las letras galegas contemporáneas por su labor en la cátedra y instituciones de cultura y por sus copiosos y solidos estudios y publicaciones sobre variados temas de historia, geografia, antropologia social...*” (entrada Fraguas, Antonio in *Enciclopedia Gallega*).

São bastante justificadas as reticências introduzidas por Filgueira no enunciado dos trabalhos do seu companheiro – fora maior ainda a sua variedade, de facto. Pelo menos ainda havia que ser contada a arqueologia, cujos contributos variados ficam registados na enorme bibliografia que acompanha este esboço biográfico que a *Enciclopedia Gallega* acolhia. No entanto, aquilo que quero sublinhar é a curiosa e muito incisiva actualização “presentista” (Stocking 1968) da carreira de D. Antonio, feita quando Filgueira identifica como “antropologia

social” uma parte dos estudos que aquele seu coetâneo desenvolvera.

Na Espanha dos meados dos anos 70 a antropologia social era uma disciplina de introdução muito recente que dava passos pioneiros em contados centros universitários, e cujos praticantes marcavam muito explicitamente fronteiras por relação às práticas etnográficas antecedentes. Não é arriscado sugerir que teria sido de encontro ao prestígio da nova disciplina académica emergente que Filgueira Valverde fez esta denominação dos antigos interesses do seu biografado e amigo.

Encontramos a prova mais definitiva daquela sugestão, se atentarmos nas entradas “Etnografia” ou “Etnologia” da mesma *Enciclopedia Gallega* que o próprio D. Antonio Fraguas assina. Proposta definições que devem ser cotejadas com a entrada “Antropologia”, da responsabilidade de um outro autor, e que nos surge exclusivamente vertida no apreço de questões respeitantes à antropologia física. É nas propostas muito datadas e insubstanciais em termos teóricos de José Leite de Vasconcelos (1858-1941) – um arqueólogo, etnógrafo e filólogo português – que D. António e sobretudo se autoriza para propor as suas definições. Por outro lado, são muito pouco claras as referências que também faz a autores alemães do início do século como Graebner, o padre Schmidt ou Ratzel. Estes são, aparentemente, citados em segunda mão ou pelo menos de uma forma desatenta, de modo que lhes fica atribuído pouco relevo e nitidez enquanto abonações.

Mas, por contrapartida, são outra vez importantes são as citações abonatórias que D. Antonio encontra para compor aqueles

textos na obra de Vicente Risco, que tinha sido o autor de algumas das peças mais nítidas e influentes da etnografia galega desde os anos 20 (cf. González Reboredo 1996). A verdade é que se aprofundarmos as referências teóricas que o próprio Vicente Risco maneja, reconheceremos a mesma nebulosidade na apropriação de referências teóricas prestigiadas no que à etnografia diz respeito, pese embora a bibliomania omnívora que marca o conjunto da sua obra⁴.

Risco tinha recebido aulas de Hóyos Sainz (cf. Ortiz e Sánchez 1994), enquanto fora aluno da *Escola Superior de Magisterio*, de Madrid, ainda que não seja muito nítido o peso desta influência que podemos adivinhar fugaz. Mais tarde, em 1930, Risco viajará para a Alemanha, com o propósito decidido de aprofundar os seus estudos etnográficos.

Desta viagem de estudos resultou um relato muito curioso que se espalha por sucessivos números da revista *Nós* (cf. nºs 79 e seguintes). Ali Risco discorre de modo muito interessante sobre o muito que viu em Berlim, Viena ou Praga; mas também dá conta nos mesmos passos de como, por sucessivos percalços, não chegou a contactar com os grandes mestres que lá buscava.

Porém, pesem aqueles desencontros, Risco demonstrou sempre uma extraordinária clareza de propósitos no que diz respeito aos usos nacionalizadores das colectas etnográficas, muito embora feitas com referências teóricas modestas e em

grande medida sincréticas. Podemos encontrar um exemplo daquela clareza de intenções numa conferência que fez no Porto em 1935 (cf. Risco 1936). Era a fundação de uma *cultura popular* galeguizada que tinha movido os propósitos de Vicente Risco e justificado recolhas feitas com critérios simplistas. A sua influência espelhar-se-á na obra de todos os mais relevantes etnógrafos galeguistas do século XIX – Fraguas, Taboada Chivite, Xaquín Lorenzo, Bouza Brey – nenhum dos quais, aliás, se envolveu em especulações teóricas ou procurou fundamentações para além daquelas que a obra de Risco propiciava.

4.

A obra etnográfica de D. Antonio Fraguas começou a ser escrita no ano de 1930, como uma primeira peça relevante, bastante longa e com descrições minuciosas, surgida no nº 77 da revista *Nós*, intitulada “O Entroido nas Terras do Sul de Cotobade” (pp. 84-94). Extraio um trecho daquela peça que deixará vincado o seu ímpeto “salvacionista” (cf. Marcus 1986), aliás muito característico de toda a empresa etnográfica da antropologia galega de *nation-building*: “*N’algunhas (freguesias) van desaparecendo moitas notas propias destes dias de ledicia, pero queda inda en todas elas, o que ten un aire típico, tradicional e que mostra maior intrés pr’a etnografía*” (p. 84). Fica subscrito este texto com a palavra de ordem dos galeguistas daquele tempo – “*!Terra a Nosa!*”.

⁴ Um dos textos mais curiosos de Risco, a propósito de antropologia e etnografia, surgiu na *Nosa Terra*, numa rubrica que ali manteve aberta sob um título expressivo: *O que Todo o Galego Ten que Saber*. Ali dedicou-se a fazer expressivos *resumes d’etnografía galega*, a favor dos seus correlegionários [ver, por exemplo *A Nosa Terra* 231, 1926]. Todavia, quero sublinhar que a obra etnográfica de Risco é volumosa e muito interessante, dada a enorme curiosidade e vivacidade intelectual do autor. Os seus textos etnográficos surgiram dispersos por diversas publicações, galegas, madrilenas ou portuguesas e têm uma sùmula sugestiva na volumosa colaboração que fez na monumental *Historia de Galicia* organizada por Otero Pedrayo.

A segunda do conjunto de quatro colaborações de D. Antonio na revista *Nós* intitulava-se o “O Culto dos Mortos” e surgiu em 1931 (cf. *Nós* 87). O espaço de referência é agora a Galiza no seu conjunto. Mais uma vez a prosa é simples, ilustrada pela transcrição de contos, ditos ou quadras, pequenas anedotas e a ausência de quaisquer justificações teóricas – marcas que se manterão nos textos etnográficos de D. Antonio ao longo de mais de seis décadas da sua carreira⁵.

São particularmente interessantes aquelas escolhas temáticas; nelas poderíamos reconhecer dois tópicos muito salientes na antropologia de *nation building* produzida na Galiza no século XX. O próprio autor reiterou aproximações do Carnaval e do culto dos mortos, nalguns títulos de maior tomo – *La Galicia Insolita: Tradiciones Gallegas* (1973) ou *A Festa Popular en Galicia* (1996), por exemplo – muito mais tardios.

Importa notar também que seriam bastos os exemplos de interesses prévios por estes mesmos temas. Poderiam ser encontrados na obra dos “mestres” de D. Antonio no *Seminario de Estudos Galegos*, sobretudo Vicente Risco, que já tinha escrito páginas significativas em *Nós*, justamente a propósito do Carnaval, do culto dos mortos e das crenças insólitas dos camponeses galegos. Estas teriam sido influências mais directas para o então jovem etnógrafo, ainda que fossem temas cuja presença

podia ser rastreada em autores precedentes que tinham feito descrições do campesinato galego, nomeadamente Manuel Murguía, Alfredo Vicenti ou Nicolás Tenório (cf. Murguía 1984, tb. Durán 1984).

Por outro lado, se analisarmos a obra de alguns dos mais significativos antropólogos académicos contemporâneos ou daqueles que têm influência nas instituições culturais galegas, ainda a presença daqueles temas nos surgirá muito conspícua. Aquilo que quero sugerir agora, é que nestas reincidências temáticas poderíamos reconhecer a presença de uma “tradição de escrita antropológica” (Fardon 1990; cf. Ferro, s.d.; Lema Bendaña 1990-1991). “Tradição” tanto mais interessante quanto não nos surge justificada por uma mera reprodução de âmbito académico, mas sobretudo pelas dinâmicas de um longo processo de nacionalização da cultura

Na Galiza impressionou-me a saliência das referências à morte e a notoriedade das práticas funerárias no quotidiano. Sobre tudo nos anos recentes, aquelas práticas não são apenas uma expressão irreflectida da vida corrente, susceptíveis apenas de prender a atenção dos viajantes vindos de fora da Galiza – como aconteceu em inúmeros registos literários mais antigos – ou de eruditos locais. Pelo contrário, estavam convictos muitos dos galegos que conheci que este seria um traço relevante da sua *cultura*; por exemplo, em várias ocasiões

⁵ Estão escritas em galego estas primícias da sua etnografia, foram escritos em espanhol outros dos títulos mais tardios, genericamente todos aqueles cuja publicação foi coetânea da vigência do regime autoritário. Voltaram a ser publicados em galego os contributos etnográficos de D. Antonio dos anos mais recentes, após 1976. Aqui põe-se uma questão curiosa, porque muito embora uma parte muito importante da sua obra esteja escrita em espanhol, hoje ela é considerada um contributo fundamental para a cultura galega, sem reboços notórios. O mesmo não acontece – pode anotar-se – no que diz respeito à literatura, por relação à qual, habitualmente, não são reconhecidos – tão pouco notoriamente celebrados – os autores galegos que escreveram em espanhol, ainda que tivessem escrito sobre temas galegos (aliás uma larga nómina, incontestavelmente ilustre).

me fizeram notar que era um túmulo, o do Apóstolo Santiago, que centrava Compostela e por extensão a Galiza.

As práticas e as crenças em torno da morte nos contextos rurais desde há muito tempo são um objecto relevante da atenção dos etnógrafos que exerceram na Galiza, aliás uma atenção mantida até ao presente, como já fui sugerindo. Por contrapartida, o tipo de trabalho de campo que exerci suscitava-me para perceber a relevância deste tema na própria *sede do Governo Autónomo* da Galiza, a cidade de Santiago de Compostela. Ali são surpreendentemente frequentes as *ofrendas florais*, as *misas de cabodano*, como partes recorrentemente presentes nas disputas políticas e tão pouco são inéditos os passos rocambolescos da “vida política” dos cadáveres, para recuperar o título sugestivo de um trabalho recente de Catherine Verdery (2000).

Em 1885 a escritora Emilia Pardo Bazán descrevia os arredores da Termas de Mondariz, nos arredores de Pontevedra, como o “*el país de las benditas ánimas*” (1984: 219). Era a restrita acepção francesa de *pays* que D. Emilia tomava em conta para referir a profusão dos pequenos nichos votivos dedicados às “almas de Purgatório”, naquela zona próxima da fronteira portuguesa. Vizinhança que tomou como explicação boa e suficiente da profusa presença daquelas construções nas aldeias adjacentes do hotel.

Encontrei a frase apropriada por intelectuais galegos nos anos recentes, mas servindo já para designar toda a Galiza.

Esta é uma sinédoque muito sugestiva, pois pode servir para dar conta de como os temas necrófilos foram “objectivados” (Handler 1988) como parte da cultura nacional galega, um processo antigo para o qual não existem paralelos significativos do lado português.

Vicente Risco aferia a “*convivência gari-mosa dos galegos com os mortos*” em 1926 (*Nós* 34). Este tipo de aferições era contudo muito mais antigo e poderia ser remetido pelo menos até às elucubrações de Murguía em *Galicia*, onde surgiam envolvidas por uma ganga de celtofilia sugestiva.

Mas, para além das especulações eruditas e pouco lidas de Risco ou de Murguía, também é verdade que as revistas galegas de maior circulação na passagem do século XIX para o século XX já tinham fixado como tópico o convívio afectuoso dos *paisanos* com os temas macabros. São exemplos de suporte da difusão destes estereótipos a caricatura, ilustrações e legendas, ou anedotas características que surgiam nas revistas dirigidas ao mercado “americano”, onde surgem com frequência referências cómico-patéticas, ao *noso defuntiño*, à fabulosa *Santa Compañía*⁶ ou a cenas rocambolescas de velório.

Na Galiza dos anos recentes têm sido feitas, por exemplo, encomendas de cemitérios a arquitectos famosos e, tendo em conta os noticiários dos jornais ou da TVG, demonstram-se convictos tanto autarcas como arquitectos de que estas obras e empenhos se justificam por força de características que seriam específicas da *cultura*

⁶ Conferir, por exemplo, Lisón Tolosana 1998, Gondar Portasany 1989, Risco 1946, Murguía 1985, entre um largo etc. de aproximações etnográficas da fantástica “procissão dos mortos”.

*galega*⁷. Por outro lado, em Santiago, assisti a várias performances de “contadores de histórias” – *conta contos* – dirigidas a plateias de estudantes, onde surgiam reiteradas velhas histórias de velórios – com afinidades com temas que tiveram registo etnográfico minucioso, cf. um exemplo recente de grande vivacidade com Gondar 1989 – mas que naquelas ocasiões surgiam como parte de uma atitude celebratória consciente da *cultura galega*, por parte de jovens que já tinham crescido após a promulgação do Estatuto de Autonomia da Galiza.

Muito recentemente, os planos da *Xunta de Galicia* de construir a *Cidade da Cultura de Galicia*, foram recebidos com indignação nos meios da esquerda nacionalista, mas também suscitaram anedotas macabras. De facto, a construção deste complexo – “*a obra máis importante que se fai agora no Mundo* (O *Correo Galego* 4/4/2001); comparar com Zulaika 1997) – supõe um gigantesco investimento muito polemizado por vários sectores da oposição.

Correm em Santiago as anedotas sobre o seu carácter “faraónico” e outras insinuações irónicas de que este virá a ser um memorial de Manuel Fraga, o idoso presidente da *Xunta* cujo estado de saúde suscita constantes especulações. Curiosamente, um defensor do projecto obrigou-se a escrever o seguinte: “*Desde el punto de vista cultural y arquitectónico, probabelmente la Ciudad de la Cultura sea el proyecto más ambicioso*

que se ha afrontado en Galicia y sin estar sometido a la obsesión pretendidamente divinizadora de render pleitesía a la inmortalidad de la memoria (Luis Pousa, *El Correo Gallego* 16/2/2001; meu sublinhado).

5.

O programa do “Simposio de Antropoloxía – Etnicidade e Nacionalismo. Em Homenaxe a Manuel Murguía”, agendado para Abril de 2000, tinha indiciado D. Antonio Fraguas como presidente de honra; esta honra suplementar foi, afinal, póstuma. Amigos de Santiago deram-me conta da sua morte em Novembro de 1999, e deles ouvi relatos de como tinham sido emotivos e multitudinários os actos do seu funeral no cemitério de Boisaca ou a missa rezada em S. Domingos de Bonaval, a igreja que acolhe o *Panteón dos Galegos Ilustres*.

Ainda que Curro, um dos informantes locais, não conhecesse pessoalmente o etnógrafo e não fosse antropólogo nem militante galeguista – antes crítico e sempre disposto a ridiculizar o que percebia como tiques da militância nacionalista – tinha ocorrido emocionado àqueles actos de homenagem. Também o fizeram muitos outros galegos anónimos, como fica sugerido pelos relatos e fórmulas noticiosas de circunstância, registos que invariavelmente sugeriam que a morte de D. Antonio marcava um momento importante na história da cultura galega.

7 O exemplo mais relevante – e belo! – encontra-se na pequena vila de Finisterre, onde o novo cemitério local foi encomendado a César Portela, o mais famoso dos arquitectos galegos contemporâneos. A comparação da etnografia disponível, permite sugerir que são fortes as similitudes do conjunto de crenças que rodeiam o culto dos mortos em muitas povoações do Minho (o noroeste de Portugal) e da Galiza. No Minho, contudo, nunca dei conta do tipo de apropriações conscientes que são tão conspícuas na Galiza de hoje. Ainda que nas freguesias minhotas que conheço melhor sempre tenham um enorme significado político os investimentos autárquicos nos cemitérios, nunca me dei conta que estes fossem justificados por razões “culturais”; tão pouco o são nas cidades maiores. Também são pouco salientes as valorizações literárias, etnográficas ou gráficas, dos temas necrófilos nas descrições do campesinato empreendidas pelos etnógrafos portugueses (cf. Pereira 1965).

Tanto nas evocações *pos-mortem* que feitas a D. Antonio Fraguas, como no reconhecimento público que a sua obra e personalidade recebeu nos últimos anos de vida, pode ser percebido um processo familiar a operar. Falo de reconhecimento e celebração das grandes figuras nacionais, registadas por diversos estudiosos do nacionalismo nos mais variados contextos (cf. Thiesse 2000, Nora 1986-1992, Verdery 2000).

Um obituário de D. Antonio, surgido num jornal de grande difusão a nível do Estado espanhol, e por isso especialmente curioso⁸, dizia: “*Era así como la memoria viviente de Galicia, una sabiduría que compartió con algunos de los grandes de la cultura galaica de este siglo, entre ellos Castela o Ramón Otero Pedrayo*” (*El Mundo* 6/11/1999). Estiveram presentes nos actos fúnebres todas as autoridades civis e académicas, segundo o relato de Curro e dos jornais galegos que então consultei.

Os restos mortais de D. Antonio não foram depositados de imediato no *Panteón dos Galegos Ilustres*. De facto, estabelecem os preceitos estatutários deste “lugar de memória” galega que devem transcorrer 25

anos depois da morte de qualquer personagem para que possa acontecer qualquer trasladação. Porém, na opinião do meu informante Curro – e esta era só uma suposição, não fundamentada por conhecimento de quaisquer planos políticos e alheia ao preceitos instituídos – a passagem para o Panteão deveria acontecer logo que se consumasse o processo orgânico da decomposição do cadáver do famoso etnógrafo galeguista.

Surpreendeu-me bastante a sugestão do meu amigo compostelano. Pareceu-me mesmo um pouco tétrica, na sua simplicidade e pragmatismo, mas, num segundo momento, tornou-se especialmente interessante como motivo de reflexão. Sugeriu tanto a inevitabilidade percebida para o processo de consagração da memória de um grande etnógrafo na Galiza contemporânea, como também aludia, de modo menos directo, à saliência que a morte e o culto dos mortos têm como fenómeno social na sociedade galega. Hoje, na *Comunidade Autónoma*, as duas dimensões entrecetem-se como expressões duma cultura nacionalizada. 🇵🇹

Bibliografia

- BOURDIEU, Pierre, 1989, *O Poder Simbólico*, Lisboa, Difel.
- BOUZA-BREY, Fermín, 1982, *Etnografía y Folklore de Galicia*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 2vols.
- COHN, Bernard S., 2000 (1987), *An Anthropologist Among the Historians and Other Essays*, New Delhi, Oxford University Press.
- DIÁZ PARDO, Isaac, 1990 (1987), *Galicia Hoy y el Resto del Mundo*, Sada, Edicións do Castro.
- DURÁN, J. A.(ed.), 1984, *Aldeas, Aldeanos Y Labriegos en L Galicia Tradicional*. Alfredo Vicenti. Prudencio Rovira. Nicolás Tenorio, Madrid, Imprenta del Servicio de Publicaciones Agrarias.

⁸ Curiosamente, não encontrei nenhum obituário de D. Antonio nos jornais portugueses, sugerindo uma nota respeitantes aos âmbitos de “fluxos de sentido” – Hannerz 1992 – que a sobreposição de comunidades imaginadas deixa constituídos na *España de las Autonomías*.

- FARDON, Richard (ed.), 1990, *Localizing Strategies: Regional Traditions of Ethnographic Writing*, Washington, Smithsonian Institution Press.
- FRAGUAS, Antonio, 1973, *La Galicia Insólita*, A Coruña, Librigal.
- FRAGUAS, Antonio, 1988, *Romarías e Santuarios*, Vigo, Galaxia.
- FRAGUAS, Antonio, 1985, *El Traje Gallego*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de La Maza.
- FRAGUAS, Antonio, 1994, *Do Entroido*, Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego.
- FRAGUAS, Antonio, 1996, *A Festa Popular en Galicia*, A Coruña, Ediciós do Castro.
- GONDAR, Marcial, 1989, *Romeiros do Alén. Antropoloxía da Morte en Galicia*, Vigo, Xerais.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Clodio, 1998, *Antonio Fraguas: Profesor, Xeógrafo, Historiador, Antropológo – Galego de Ben*, Vigo, Ir Indo.
- GONZÁLEZ REBOREDO, X. Manuel, 1995, “Vicente Risco e a Antropoloxía Galega” *Actas do I Congreso Vicente Risco*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia: 235-254.
- HANDLER, Richard, 1988, *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*, Madison, University of Wisconsin Press.
- HANNERZ, Ulf, 1992, *Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning*, Columbia, Columbia University Press.
- Le GOFF, Jacques, 1984, “Memória” e “Documento/Monumento”, in *Enciclopédia Einaudi*, Vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda: 95-106.
- LEMA BENDAÑA, Xosé, 1990-1991, “Apuntes en Aportación a Unha Bibliografía de Tema Etnográfico”, *Boletín Auriense XX-XXI*: 429-497.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo, 1998, *La Santa Compañía. Fantasías reales. Realidades Fantásticas. (Antropología Cultural de Galicia IV)*, Madrid, Akal.
- LÖFGREN, Orvar, 1989, “The Nationalization of Culture”, *Ethnologia Europaea XX*: 5-24.
- LUGRÍS, Ramón, 1963, *Vicente Risco na Cultura Galega. Ensaio* (“Prólogo” de Ramón Piñeiro), Vigo, Galaxia.
- MARCUS, George, 1986, “Contemporary Problems of Ethnography in the Modern World System”, in James Clifford e George Marcus (eds.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press: 165-193.
- MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, s.d., *Bibliografía Etnográfica e Antropolóxica de Galicia*, Policopiado.
- MURGUÍA, Manuel, 1985, *Galicia* (Prólogo e Bibliografía por Justo G. Beramendi), Santiago de Compostela, Sálvora, 2 vols.
- NORA, Pierre (dir.), 1986-1992, *Les Lieux de Mémoire I-VII*, Paris, Gallimard (7 vols.).
- ORTIZ, Carmen e Luis Sánchez Gómez, 1994, *Diccionario Histórico de Antropología Española*, Madrid, C.S.I.C.
- PARDO BAZÁN, Emilia, 1984 (1988), *De mi Tierra*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.
- PEREIRA, Benjamim Enes, 1965, *Bibliografía Analítica de Etnografía Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Alta Cultura/Centro de Estudos de Etnologia Peninsular.
- PEREIRO PÉREZ, Xerardo, 2001, “Reflexão Sobre a Antropologia na Galiza de Hoje”, *Etnográfica V* (1): 175-183.
- PIÑEIRO, Ramón, 1978, “A Importancia Decisiva da Xeneración Nós”, *Grial* 59: 8-13

- PRAT, Joan 1991a, "Historia. Estudio Introductorio", Joan Prat et. al. (eds.) *Antropología de los Pueblos de España*, Madrid, Taurus: 13-30.
- RISCO, Vicente, 1936, *Hipóteses e Problemas do Folklore Galego-Portugués* (extracto do tomo XX dos *Anais da Faculdade de Ciências do Porto*) Porto, Imprensa Portuguesa.
- RISCO, Vicente, 1946, *Creencias Galegas. La Procesión de las Ánimas y las Premoniciones de Muerte*, Madrid, C. Bermejo.
- RISCO, Vicente, 1994, *Obras Completas*, Vigo, Galaxia, 7 vols.
- SMITH, Anthony D., 1991, *National Identity*, Harmondsworth, Penguin.
- SMITH, Anthony D., 1999, *Myths and Memories of the Nation*, Oxford, Oxford University Press.
- STOCKING Jr., George W., 1968, *Race Culture and Evolution. Essays in the History of Anthropology*, New York, Free Press.
- TABOADA CHIVITE, J., 1972, *Etnografía Gallega. Cultura Espiritual*, Vigo, Galaxia.
- TENORIO, Nicolás, 1982 (1914) *La Aldea Gallega*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.
- THIESSE, Anne-Marie, 2000, *A Criação das Identidades Nacionais. Europa – Séculos XVIII-XX*, Lisboa, Temas e Debates.
- VASCONCELOS, José Leite de, 1980a (1933), *Etnografía Portuguesa – Tentame de Sistematização* Vol. I. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- VERDERY, Katherine, 2000, *The Political Lives of Dead Bodies*, New York, Columbia University Press.
- VVAA, 1978 (1933), *Terra de Melide. Seminario de Estudos Galegos*, Santiago de Compostela.
- ZULAIKA, Joseba, 1997, *Crónica de una Seducción. El Museo Guggenheim de Bilbao*, Madrid, Nerea.

Folklore e historia. Sobre algúns usos da cultura popular galega durante o século XIX

FERNANDO PEREIRA GONZÁLEZ

Limiar

É ben sabido que no século XIX as elites culturais europeas “descubríron” a cultura popular dos seus países respectivos, precisamente aquela mesma cultura que dende o século XVI en diante as clases letradas foran abandonando a un ritmo cada vez máis rápido (Burke, 1991). A dicir verdade, o proceso de descuberta da cultura popular xa encetara durante a segunda metade do XVIII, cando a literatura do pobo –xa fose esta auténtica, recreada ou inventada– se converteu nunha das fontes principais das que tirou inspiración a nacente sensibilidade romántica en loita contra as limitacións que o Neoclasicismo e a Ilustración impuxeran na literatura e na cultura europea en xeral. Especialmente na Alemaña de finais do XVIII e comezos da centuria seguinte, o gusto polo popular foi un elemento esencial nas teorizacións dos autores románticos acerca do *Volksgeist* ou “espírito do pobo”, o cal se pensaba que se reflectía con total claridade nas manifestacións culturais das camadas populares. Foron os intelectuais alemáns desta etapa inicial no proceso de descuberta do popular, nomeadamente Johann Gottfried Herder, os que primeiro fixeron a gabanza da cultura popular como depositaria das esenciais nacionais, e como

creación colectiva transmisora de valores tan queridos polos románticos como eran a espontaneidade, a autenticidade do natural ou o *primitivismo* (Belmont, 1986; Burke, 1991; Cocchiara, 1977).

Alén deste primeiro impulso romántico, que estivo centrado principalmente no eido literario, o interese polo popular deu lugar durante a segunda metade do XIX ao xurdimiento dunha auténtica ciencia dedicada ao estudo dos diferentes aspectos das culturas populares europeas: os contos e as lendas; a música e as cancións; a relixiosidade; a cultura material; as festas e rituais, etc. Esa ciencia axiña pasou a ser denominada *folklore*, consonte o nome proposto polo anticuario inglés William John Thoms en 1846, aínda que outras denominacións existiron igualmente, nas que tamén se facía referencia ao saber do pobo, convertido agora en obxecto de interese e de análise.

A Galiza do século XIX foi tamén testemuña do agromar dun interese pola cultura popular galega entre as súas elites intelectuais, por máis que no caso galego non foi posíbel entón a transformación da atención polo popular nunha disciplina de investigación científica, a diferenza do que aconteceu noutras rexións de Europa. O presente artigo non pretende levar a cabo

unha análise rigorosa do desenvolvemento dos estudos de *folklore* na Galiza decimonónica. En troques quere sinalar unicamente un aspecto concreto que subxacía nese desenvolvemento, e que a grande maioría dos escritores galegos que se interesaron pola cultura popular compartiron cos seus contemporáneos europeos. Trátase do emprego da cultura popular –ou dalgúns elementos da mesma– como información histórica; e nomeadamente como información acerca das épocas máis antigas da historia do país, aquelas que eran anteriores á introdución do cristianismo e que mesmo precedían a romanización. Pois por medio da observación de certas crenzas, de certos costumes, ou de certos obxectos da cultura material, que eran propios das sociedades campesiñas e mariñeiras da Galiza da época, os estudosos do XIX coidaron poder debruzarse sobre o pasado máis recuado do país e deitar algunhas luces que alumeasen as tebras da súa prehistoria.

Xa que logo as páxinas seguintes que conforman este artigo estarán dedicadas a analizar os trazos esenciais que caracterizaban o uso decimonónico da cultura popular galega como un conxunto de *supervivencias* do pasado. Porén antes de tratar esa cuestión é preciso dicir algo máis sobre o concepto de *supervivencias* e sobre a súa utilización polos investigadores no século XIX.

Cultura popular e a “ilusión do arcaico”

A historiadora do *folklore* Nicole Belmont sinalou os tres presupostos fundamentais que subxacían no estudo da cultura popular europea durante o XIX (Belmont, 1986). O

primeiro deles é o “comunalismo”, é dicir a crenza na cultura popular como creación colectiva de todo un pobo, en oposición á natureza individual da cultura escrita erudita. O segundo é o “purismo”, a opinión que mantén que os campesiños son o pobo auténtico, os depositarios do tesouro das tradicións nacionais e das esenciais do *Volksgeist* da nación. Finalmente o terceiro dos presupostos definidos por Belmont consiste no que ela denominou a “ilusión arcaica”, é dicir unha concepción tal da cultura popular que converte esta nun conxunto de *supervivencias* directas (máis ou menos transparente) de crenzas, de prácticas e de xeitos de vida que foron propios de épocas e de xentes moito máis antigas. Polo tanto a “ilusión do arcaico” tende a transformar conceptualmente os distintos aspectos dunha cultura viva e actual en herdanzas dunha remota antigüidade, supostamente transmitidas de maneira continua e con poucas modificacións.

Estes tres presupostos podían atoparse xa perfectamente definidos nos escritos de Herder e dos irmáns Grimm, os principais inspiradores dos estudos de *folklore* no XIX. E de feito a combinación dos tres constituíu unha característica esencial do achegamento á cultura popular nesa centuria. Con todo tamén é certo que a “ilusión do arcaico” xa se encontraba presente en concepcións precedentes da cultura popular, e que igualmente guiou o labor daqueles que, antes do século XIX, pretenderon facer das tradicións populares unha fonte de información para a investigación do pasado.

É posíbel remontarse até a Antigüidade clásica para atopar os primeiros exemplos da concepción de determinados trazos cultu-

rais como *supervivencias* de xeitos de vida de tempos remotos, e que mostran igualmente que xa entón existía a conciencia de seren de utilidade para estudar a historia de épocas lonxincuas. Máis adiante, durante a Idade Moderna, os anticuarios europeos que investigaron os xeitos de vida das sociedades do pasado tiraron partido dun amplo abano de fontes de información, que incluía non só os escritos dos autores da Antigüidade e dos séculos medievais, mais tamén vestixios arqueolóxicos, restos de antigos idiomas, e testemuños de costumes do pasado que aínda subsistían entre os contemporáneos. Neste sentido o estudo das tradicións populares converteuse nunha parte da disciplina máis ampla das *antiquitates*, achegando ao coñecemento do pasado os datos derivados da observación das *supervivencias* culturais. É así que o estudo das denominadas *antiquitates vulgares* pode ser considerado o máis directo precursor da ciencia do *folklore* (Burke, 1991; Dorson, 1968; Parry, 1995).

Polo tanto a admisión do principio de “ilusión do arcaico” por parte dos anticuarios axudou a que se aceptase a importancia das informacións etnográficas. E isto provocou o xurdimento dunha crecente preocupación por rexistrar as tradicións populares antes de que se consumase a súa agoirada desaparición. En moitos casos foi a recoñecida utilidade das *supervivencias* a causa que impulsou a encetar o seu estudo e a tentar preservar a súa memoria. A mesma motivación que estaba presente no labor dos anticuarios da época moderna pode tamén dexergarse no século XIX, alentando a sociedades eruditas e a individuos a examinarens e a rexistrarens a cultura dos grupos populares, que noutrora

fora obxecto de persecución e de desprezo. Sen dúbida a idea de que as tradicións do pobo conservaban, máis ou menos intacta, a lembranza de tempos antigos foi o que levou aos membros da *Académie Celtique*, fundada en París en 1804, a consideraren prioritario o estudo delas no territorio francés, co obxecto de recuperar todos os vestixios posíbeis da antiga civilización celta das Galias –axudados igualmente polo exame dos restos arqueolóxicos e das linguas de Francia (Belmont, 1986 e 1995; Ozouf, 1981).

En xeral pódese dicir que o mesmo principio de “ilusión do arcaico” favoreceu igualmente a revalorización da cultura popular dende finais do XVIII. Certamente as concepcións *primitivistas* dun Herder, quen ollaba na vida das camadas populares a lembranza da existencia máis feliz e máis auténtica da primeira humanidade, fixeron moito por espallar actitudes máis favorábeis cara ao popular. Tamén as teorizacións nacionalistas e rexionalistas que se artellaron a partir do XIX tenderon a contemplar as culturas populares respectivas como as depositarias das esencias dun *Volksgeist* particular, así como da vida e das tradicións dos pobos que se supuñan ser os fundadores de cada nacionalidade.

Así pois a “ilusión do arcaico”, transformada nun axioma para os homes do XIX, guiou a práctica totalidade das investigacións etnográficas desenvolvidas durante esa centuria. Este feito viuse favorecido polas distintas teorías que os eruditos elaboraron para explicar a orixe e mailas significacións das *supervivencias* populares. A primeira teoría de ampla influencia no eido do estudo das tradicións populares

foi a presentada por Jacob Grimm na súa obra *Deutsche Mythologie* (1835). Nela analizábanse as crenzas e os costumes dos campesiños alemáns en termos de *supervivencias* da mitoloxía e da relixión dos antigos xermanos, por exemplo enxergando nas fadas e noutros seres fantásticos do imaxinario popular as figuras degradadas de vellas divindades, e atopando en certas prácticas dos labregos vestixios de cultos pagáns. A intención última de Grimm era a de reconstruír no posíbel a mitoloxía e a relixión dos devanceiros axudándose dos vestixios das mesmas que ficaran na cultura popular dos seus días. Esta convertíase así nunha xanela aberta ao paganismo xermánico. Os coñecementos do autor no ámbito da historia, da etnografía e da lingua alemás permitíronlle aplicar o principio xeral das *supervivencias* ao caso xermánico dunha maneira sistemática e detallada. Por iso os presupostos da obra, o seu método, e moitas das súas conclusións, convertéronse nun modelo a seguir por outros investigadores en distintos países europeos.

Unha segunda teoría veu establecer o vencillo das tradicións populares coa mitoloxía indo-europea, de acordo coas teses ideadas inicialmente polo filólogo alemán Friedrich Max Müller. Por medio dunha elaborada explicación filolóxica, que tiña como base o seu coñecemento da lingua e da literatura sánscritas, o erudito alemán deu conta de como as denominacións referidas aos fenómenos naturais entre os primitivos arios se transformaran progresivamente nos diferentes mitos existentes entre os seus descendentes (hindúes, persas, gregos, xermanos, etc.). A causa do agromar dos mitos era un proceso de “enfermidade da

linguaxe”, o cal tendía a crear seres fantásticos que personificaban os fenómenos naturais a partir dos nomes e dos adxectivos que se referían a eses fenómenos (sol, día, noite, nubes, etc.). Finalmente, e logo dun proceso ulterior de degradación, eses mitos trocáranse nos contos, cancións ou ensalmos que se podían atopar en todas as culturas tradicionais de Europa. Desta maneira facíase posíbel interpretar esas mostras da literatura popular como restos moi deteriorados dunha anterga mitoloxía indo-europea. Por medio dun estudo comparativo das tradicións populares e dos mitos poderíase relacionar cada conto ou tradición co mito do que derivaba, asemade se debía interpretar cada mito consonte o fenómeno atmosférico que se atopaba na súa orixe. Müller salientou especialmente o carácter solar orixinal dos mitos e das tradicións populares, ollando neles referencias ás loitas figuradas entre o día e a noite, ou entre o sol e o trebón, fenómenos naturais que a “enfermidade da linguaxe” transformara en relatos mitolóxicos (Belmont, 1986; Dorson, 1968).

Por último unha terceira explicación das *supervivencias* populares que tivo unha grande influencia nas últimas décadas do XIX tiraba a súa inspiración básica da antropoloxía cultural decimonónica de carácter evolucionista. Os valedores desta perspectiva antropolóxica sostiñan que as *supervivencias* presentes nas culturas populares europeas debían de ser explicadas como vestixios de anteriores estados de civilización, pertencentes a un proceso de evolución universal da humanidade. Credo atopar salientábeis paralelismos entre os costumes dos campesiños europeos con

outros que eran propios de sociedades non europeas –as cales se consideraban como representantes das épocas máis primitivas da evolución cultural humana– os partidarios desta posición deducían que nas tradicións populares se achaban restos de primitivas concepcións máxico-relixiosas (animismo, totemismo...), ou ben que nelas se reflectían costumes particulares dunha humanidade prehistórica (antropofaxia, rituais de iniciación, etc.). Esta interpretación das *supervivencias* confirmaba ademais que nos tempos máis antigos as sociedades europeas pasaran polos mesmos estados de salvaxismo e de barbarie que personificaban, a ollos dos autores decimonónicos, as tribos de África, América ou Oceanía. O antropólogo inglés Edward Burnet Tylor, un dos primeiros en formular esta interpretación, foi tamén quen definiu e empregou o termo de *survivals* para facer referencia a eses vestixios de etapas de civilización máis primitivas conservados dentro das sociedades civilizadas actuais (Dorson, 1968; Stocking, 1987).

A teoría mitolóxica defendida por Max Müller e a perspectiva antropolóxica artellada por Tylor diferían grandemente a respecto das súas premisas, fontes, metodoloxía e conclusións. A primeira baseábase na lingüística e na mitoloxía comparadas, e cinguía os seus resultados ao grupo de pobos indo-europeos. Pola súa vez a segunda apoiábase nos datos etnográficos recollidos entre as sociedades “primitivas” non europeas, así como nas teses antropolóxicas evolucionistas derivadas daqueles, e tiña como referencia o proceso evolutivo de toda a humanidade. Porén as dúas compartían o mesmo principio de “ilusión do arcaico” aplicado á cultura

popular europea, se ben a primeira procuraba *supervivencias* dun pasado indo-europeo (manifestado quizais na pegada particular de celtas, xermanos, etc.), namentres que a segunda salientaba os trazos primitivos que eran comúns a toda a humanidade.

As *supervivencias* na cultura popular galega

Na Galiza decimonónica tamén foi unha constante o tratamento de determinados aspectos da cultura popular galega en calidade de *supervivencias* das épocas máis antigas da historia do país. Neste sentido pódese dicir que o principio de “ilusión do arcaico” á hora de avaliar as tradicións populares estivo presente de maneira visíbel na produción literaria decimonónica, e non só na historiografía, senón tamén noutro tipo de escritos onde se ollaba a cultura popular dende unha perspectiva diferente da dos historiadores –caso, por exemplo, dos libros de Bernardo Barreiro e de Jesús Rodríguez López, ou de certos escritos de Alfredo Vicenti. Isto non quere dicir, porén, que non houbera por entón outros achegamentos posíbeis á cultura tradicional, nin que a “ilusión do arcaico” impedise desenvolver asemade outras valoracións, diferentes ou complementarias, acerca do popular (cf. González Reboredo, 1999; Rodríguez Campos, 1990 e 1991).

En primeiro lugar cómpre afirmar que todos aqueles que se debruzaron sobre a historia máis antiga de Galiza atoparon nas *supervivencias* etnográficas valiosas informacións sobre esas épocas recuadas. En concreto os historiadores decimonónicos empregaron moi habitualmente as *supervivencias* como probas a prol das súas teorías

sobre os distintos pobos que habitaran nas terras galegas ao longo da historia, e sobre a composición étnica da poboación galega. Eles creron atopar na cultura popular un conxunto de crenzas, de prácticas e de obxectos que derivaban a súa orixe das tradicións culturais das diversas xentes que ocuparan o chan galaico na Antigüidade (principalmente celtas, gregos, fenicios e romanos). Unha vez aceptada esa relación entre os elementos culturais do pasado e do presente –case sempre a partir dunha serie de semellanzas superficiais raramente explicitadas– as *supervivencias* actuaban como testemuño e como proba da presenza en Galiza dos celtas, dos gregos ou dos fenicios.

Eran estes os presupostos que subxacían na interpretación da gaita, do *aturuxo*, das romaxes, dos lumes de San Xoán ou de certas pezas do traxe galego tradicional, como *supervivencias* dos antigos celtas. Pola súa vez o uso da frauta, os bailes da *muiñeira* e da *regueifa*, a utilización do loureiro e as festas da colleita e da vendima (vistas como lembranzas dos antigos rituais consagrados a Ceres e a Dionisos), foron ollados a miúdo como vestixios da civilización traída polas colonias helénicas instaladas en Galiza. Ademais o *alalá* e o costume de deitar cinsa na cabeza en sinal de dó eran considerados por algúns autores como tradicións procedentes dos fenicios que noutrora se asentaran no litoral galego, segundo afirmaban os historiadores da época. Mesmo a pegada dos invasores xermánicos podía ser dixerada na existencia de lendas acerca de trasnos, encantos e tesouros agochados –tal era a opinión de Jesús Rodríguez López en *Ligeros apuntes sobre las supersticiones de Galicia* (1895).

As devanditas opinións, nas que se puña de manifesto con claridade o principio de “ilusión do arcaico”, foron moi frecuentes nos libros e nos artigos consagrados á historia antiga de Galiza. De feito o emprego das *supervivencias* etnográficas como información histórica formou parte do método usual posto en práctica por todos aqueles que escribiron verbo do pasado galego. Este método combinaba a utilización de documentos escritos (as fontes clásicas), de restos arqueolóxicos e de vestixios de antigos idiomas e costumes aínda conservados no presente. Xa que logo as *supervivencias* conservadas na cultura popular galega eran unha fonte de información por medio da cal se podían corroborar e complementar teorías e argumentos avanzados a partir doutras fontes.

Os erros que provocou un emprego semellante das *supervivencias* populares son evidentes cando se ten en conta a diversidade de opinións que a miúdo existiu no intre de lle atribuír unha procedencia étnica determinada a certo costume ou a certa crenza. Por exemplo algúns autores facían da *muiñeira* unha *supervivencia* helénica, cando outros coidaban que o baile tiña unha orixe celta. Noutros casos o *alalá* atribuíase á influencia fenicia, ou ben considerábase unha tradición herdada dos gregos, ou dos hebreos. Os escritores que procuraron explicar a orixe do costume de encender lumes na noite de San Xoán estaban divididos entre aqueles que optaban por unha ascendencia fenicia, e os que defendían o seu carácter céltico. E tampouco non había acordo sobre quen introducira en Galiza a crenza na *Compañía*, pois se para uns se trataba dunha idea puramente céltica,

outros, pola contra, optaban por facer dela unha herdanza do paganismo romano. En todos estes exemplos, e noutros que tamén se poderían citar ao respecto, a diversidade de opinións era indicio de que as teorías de cada autor dependían sobre todo das súas ideas persoais verbo da historia de Galiza e da identidade da poboación galega. Neste punto existiron dúas posturas radicais, representada unha delas polo celtismo “absoluto” dun Murguía, quen negaba ou diminuía moito a pegada na poboación galega de influencias non célticas; e a outra polo helenismo “absoluto”, personificado en Joaquín Fernández de la Granja. Porén a actitude máis frecuente durante o XIX foi aquela que combinou a ascendencia céltica co recoñecemento doutras achegas étnicas (grega, fenicia e romana).

En calquera caso, e independentemente de cales fosen as preferencias de cada autor, a diversidade de opinións indicaba tamén a utilización superficial que se facía das *supervivencias* etnográficas. Porque a atribución dunha orixe determinada para cada unha delas non derivaba dun estudo detallado da *supervivencia* en cuestión e dos seus posibles paralelismos, senón que en cada caso abundaba con constatar a existencia dunha mínima semellanza –ás veces simplemente imaxinada– da crenza ou do costume galego con outros trazos culturais de pobos estranxeiros, para que seguidamente se establecese unha identidade segura e se afirmase un vencello xenealóxico entre eles. Este uso superficial das *supervivencias* estaba xeneralizado entre a práctica totalidade dos escritores decimonónicos, e nin sequera un autor como Murguía, que posuía uns coñecementos sobre a cultura popular galega

e sobre os avances das investigacións do *folklore* en Europa que eran superiores aos dos seus contemporáneos, foi quen de superalo (en parte debido aos condicionantes que lle impuña o seu celtismo).

Empregadas as *supervivencias* etnográficas sobre todo como fornecedoras de datos acerca da composición étnica da poboación galega, hai que dicir tamén que elas xogaron un importante papel en apoio do paradigma celtista que guiou a grande maioría das investigacións históricas durante o XIX. Neste punto estiveron de acordo os principais autores da época: José Verea Aguiar, Leopoldo Martínez Padín, Benito Vicetto, Manuel Murguía, Leandro Saralegui Medina, Ramón Barros Sibelo, José Villaamil y Castro, e outros moitos nomes menos coñecidos. Todos eles coincidiron en sinalar a pegada permanente deixada polos devanceiros celtas no pobo galego, enxergábel en moitos dos costumes e das crenzas da cultura popular, e mesmo no carácter da poboación. Así, independentemente de que algunhas *supervivencias* se atribuísen a outras xentes distintas dos celtas, non hai dúbida de que estes, como directos devanceiros dos galegos actuais, levaron sempre a mellor parte no reparto.

Un repertorio básico das *supervivencias* célticas, tal e como o concibían daquela os escritores galegos, abranguía obxectos materiais, como a gaita, a monteira, os zocos ou a coifa do toucado feminino. Pero sobre todo incluía crenzas e prácticas de carácter máxico-relixioso, entre as que estaban o costume de prender cacharelas na noite de San Xoán; os rituais agrarios da festa dos Maios e do *folión*; a crenza no “mal de ollo” e no “aire de defuntos”; así como

a crenza en meigas e trasnos; e, en xeral, todo aquilo que Murguía denominou “mitoloxía popular” galega, e que el coidaba seren vestixos de antigos cultos dirixidos ás augas, os astros, o lume e a vexetación. A listaxe de *supervivencias* completábase ademais con referencias á orixe celta do *aturuxo*, das romaxes e das vodas, do “xogo das olas”, da petición do “aninovo”, da *regueifa* e da estrutura básica das cántigas populares, as cales se supuña que conservaran a tríada bárdica que era propia da poesía dos países célticos –segundo unha opinión compartida por Murguía, Saralegui Medina e o músico José Varela Silvari.

Alén de serviren como depositarias da herdanza cultural dos antepasados celtas e dos outros pobos que noutrora viviran en Galiza, as *supervivencias* fornecían en ocasións datos históricos máis concretos. Un exemplo significativo desta utilidade vén ofrecido polo suposto antigo canto publicado na revista *Galicia Diplomática* (nº 2, 1892), e que foi presentado como unha lembranza directa dos tráxicos acontecementos do monte Medulio, onde os derradeiros resistentes galaicos enfrontados ás lexións romanas se deran morte antes de se entregaren ao inimigo. O autor do traballo –Ramón A. de la Braña, bibliotecario da deputación de León– dicía que o canto lle fora dado a coñecer por un seu amigo de Ponferrada, quen pola súa vez o recollera directamente da tradición oral. Os supostos trazos arcaicos que amosaba a composición –unha imposible mestura de galego e de latín– levaban a Braña a atribuírlle unha procedencia medieval (século XIII), pero aseguraba que a súa orixe era moito máis antiga, pois describía con grande verosimi-

litude os feitos do Medulio. Esta extraordinaria descuberta animábao ademais a recomendar a urxente recolleita das tradicións populares, pois moitas delas debían de ter unha orixe moi antiga, polo que serían importantes auxiliares para a historia. O canto que el daba a coñecer, por exemplo, completaba (e corruxía) as informacións que sobre os feitos deran as fontes clásicas, e tamén suxería que a localización do Medulio podía estar nas Médulas, atendendo á toponimia e ao feito de que o canto se recollera precisamente nesas terras.

Dende unha perspectiva diferente Murguía converteu as informacións tiradas da cultura popular galega, relativas a unha grande cantidade de crenzas e de prácticas máxico-relixiosas dos seus contemporáneos, en material a partir do cal podía reconstruír en parte a relixión dos devanceiros celtas. Tendo en conta que as fontes clásicas apenas daban noticias sobre a relixión dos galaicos, e que a arqueoloxía ofrecía unicamente os nomes dunhas cantas divindades celto-galaicas consignadas na epigrafía romana, a única alternativa que lle quedaba ao investigador que estudaba as antigas relixións de Galiza, e que non se resignaba a deixar na escuridade esa cuestión, era acudir ás *supervivencias* contidas nas tradicións populares. As opinións do propio Murguía mudaran a este respecto co paso do tempo. Se na *Historia de Galicia* (1865 e 1866) se amosara escéptico diante da posibilidade de reconstruír a relixión celto-galaica, dada a inexistencia de vestixos da mesma; posteriormente en *Galicia* (1888) xa asumirá sen reservas que ese labor podía ser realizado, coa axuda precisamente das *supervivencias* de cultos arcaicos que se conservaran

na “mitoloxía popular” galega. Os resultados deste convencemento foron as máis de setenta páxinas que dedicou a tratar esa cuestión en *Galicia*, e nas cales se interpretaban as tradicións populares en termos de *supervivencias* dunha relixión celta de clara ascendencia aria.

Neste sentido convén dicir que as pescudas de Murguía, ao tirar partido da “mitoloxía popular” galega para recrear unha relixión do pasado, se inserían no ronsel de estudos deixado pola relevante *Deutsche Mythologie* de Jacob Grimm, obra que debeu exercer en Murguía unha continua inspiración, a xulgar polas referencias á mesma que se atopan espalladas polos escritos do autor galego. Pero o seu estudo da “mitoloxía popular” revelaba igualmente o influxo das teses de Max Müller acerca da mitoloxía aria de carácter solar, pois Murguía sempre se refería a unha relixión céltica de base indo-europea, asemade interpretaba algúns mitos e tradicións pertencentes á mesma consonte a perspectiva solar propia de Müller e dos seus seguidores. De feito o historiador coruñés chegaba até o punto de interpretar en clave de mito solar a lenda xacobeá, aínda que non negase a veracidade histórica da figura do apóstolo Santiago e da súa predicación en Galiza.

Polo tanto o apego de Murguía polas teses histórico-mitolóxicas de Grimm e de Max Müller resultaba visíbel no seu achegamento ás *supervivencias* populares realizado nas páxinas de *Galicia*. Ademais na mesma obra rexeitaba expresamente a perspectiva antropolóxica desenvolvida por Tylor e por outros folcloristas británicos, xa que Murguía coidaba que era un erro buscar paralelismos entre a cultura popular

galega, ou as outras tradicións europeas, e as crenzas e ritos das sociedades “primitivas” non europeas. En troques el opinaba que a procura de paralelismos debía ficar restrinxida aos pobos integrantes da familia racial aria. A este respecto débese sinalar que o influxo da perspectiva antropolóxica foi practicamente inexistente entre os autores galegos que usaron as *supervivencias* etnográficas. Un dos poucos exemplos que se poden atopar estaba nas páxinas da terceira edición dos *Estudios sobre la época céltica en Galicia* (1894), de Leandro Saralegui Medina, onde se comparaba o *alalá* galego co canto de ledicia dos zulúes (o *halala*), e se atribuían as semellanzas entre ambos a que os dous cantos se orixinaran no mesmo estado evolutivo da civilización humana.

Outros usos das *supervivencias*

Até aquí só se tivo en conta o uso que se podía facer de certos elementos da cultura popular galega como documentos históricos. Pero as *supervivencias* tamén eran susceptíbeis de seren utilizadas como parte de argumentos que sobordaban o interese polo pasado e que adquirían unha importante relevancia ideolóxica. Un deses argumentos tiña que ver coa crítica de certos aspectos da relixión oficial. O outro atinxía a definición da identidade galega.

No primeiro caso salientábase que algunhas das crenzas e das prácticas populares admitidas ou fomentadas pola Igrexa católica eran supersticións irracionais que consistían en *supervivencias* dun credo e duns rituais arcaicos moi anteriores ao cristianismo. Xa en 1849 Leopoldo Martínez Padín denunciaba na súa *Historia política, religiosa y descriptiva de Galicia* que

a devoción que os seus paisanos sentían pola “pedra de abalar” do santuario da Virxe de Barca de Muxía tiña un carácter supersticioso que proviña dos tempos máis antigos. En marcado contraste coa tradición popular –que vía na pedra os restos da barca na cal chegara a Virxe María, e que consideraba o movemento da enorme laxe como algo sobrenatural– Padín non só atribuíu a causas puramente naturais o abalar da pedra, senón que ademais coidaba que a devoción actual era vestixio dunha antiga idolatría, xa que a lousa fora noutro un monumento pertencente ao culto druídico. Anos máis tarde Benito Vicetto incidía na súa *Historia de Galicia* no vencello da “pedra de abalar” de Muxía cos cultos relixiosos dos celtas galaicos, e cualificaba de supersticións as crenzas e prácticas relacionadas con ela. Supersticións que, sendo “óxido del catolicismo”, o clero rural debía esforzarse por eliminar.

Unha postura máis radical, pola súa clara fasquía anti-clerical, amosábaa Bernardo Barreiro no libro *Brujos y astrólogos de la Inquisición de Galicia y el famoso libro de San Cipriano* (1885), onde abertamente afirmaba que certas crenzas e ritos fomentados polo clero en Galiza eran herdanzas de supersticións pagás: por exemplo as curacións milagrosas, as romaxes a algúns santuarios ou o uso de amuletos abenzoados como protección contra os males. O autor ía aínda máis lonxe e acusaba á Igrexa de tirar beneficios desas e doutras supersticións, pois non só obtiña copiosos gaños materiais en forma de esmolos, senón que tamén, e sobre todo, se beneficiaba da influencia que continuaba a exercer o clero sobre unha poboación que, de maneira deli-

berada, se mantiña ignorante e enganada. Polo tanto, na opinión de Bernardo Barreiro, as supersticións/*supervivencias* debían de ser interpretadas como un instrumento de control social empregado decote polo clero galego. Consecuentemente o seu libro non se presentaba como unha simple obra de erudición –por máis que el recoñecía o valor que tiñan as *supervivencias* para a investigación histórica–, pois a súa finalidade principal era a de sinalar e condenar, en nome do progreso e da ilustración de Galiza, esas supersticións e a quen tiraban partido delas (Igrexa e curandeiros).

Tamén o médico lucense Jesús Rodríguez López se incluía dentro da tendencia crítica con *Ligeros apuntes sobre las supersticiones de Galicia* (1895). Nesta obra achábase a mesma identificación das supersticións populares como *supervivencias* do paganismo, e a mesma condena de todos aqueles que se aproveitaban da ignorancia da xente por medio de enganos e dos “erros vulgares”. Se ben o branco dos seus ataques eran sobre todo os menciñeiros, adiviñadores e compoñedores, o clero non se libraba dos ataques do médico, pola responsabilidade que el lle supuña aos sacerdotes na conservación de certas supersticións útiles para manter na xente un sentimento de temor a Deus. Aínda que a postura de Rodríguez López a este respecto era moito máis moderada cá de Bernardo Barreiro, o libro mereceu unha condena por parte do bispo de Lugo, acusado de fomentar a incredulidade, precisamente por identificar como supersticións algunhas das crenzas e prácticas admitidas pola Igrexa.

No segundo caso as *supervivencias* eran empregadas como elementos que refor-

zaban a identidade diferenciada do pobo galego, pois o feito de que entre a poboación pervivisen moitos costumes célticos podía ser ollado como unha proba que testemuñaba a permanencia milenaria dunha personalidade étnica propia. Este emprego identitario das *supervivencias* albiscábase de maneira especial nos escritos de Manuel Murguía, e en xeral en todos aqueles que compartiron con el unha ideoloxía rexionalista e un mesmo interese nos estudos históricos e etnográficos. No fondo desta argumentación subxacía a doutrina do *Volksgeist*, desenvolvida inicialmente por Herder e por outros autores xermanos. Consonte os presupostos da mesma, a cultura popular galega reflectía e conservaba os trazos esenciais do *Volksgeist* peculiar do pobo galego, aquel que lle correspondía en razón da raza celta á que pertencía. Polo tanto a pervivencia da cultura popular demostraba que as xentes da Galiza mantiveran ao longo do tempo, e conservaban no presente, a súa identidade étnica particular. Tendo en conta ademais que o *Volksgeist* se facía depender da constitución racial de cada pobo, a estabilidade esencial da herdanza racial celta era unha garantía de que a identidade galega se preservaría no futuro.

A existencia de *supervivencias* na cultura tradicional galega era quizais a proba máis sobranceira de que había unha continuidade real entre o presente e o pasado, entre os contemporáneos de Murguía e os devanceiros celtas que conformaban a base étnica do pobo galego. Porque grazas á presenza desas *supervivencias* Murguía era quen de concibir unha abolición case total do devir histórico e imaxinar que a poboación actual, por mor dun instinto racial fonda-

mente arraigado, seguía a pensar e a actuar como fixeran os antigos celtas da Gallæcia pre-romana. Esta idea, que xa adiantaba no primeiro volume da *Historia de Galicia*, repetíaa de novo en *Galicia*, ilustrándoa ademais con varios exemplos, como aqueles nos que mostraba os habitantes dos Ancares realizando prácticas que conservaban os vestixios dun culto celto-ario dirixido ao lume e á aurora. De aí que asegurase que a vida do pobo galego estaba condicionada pola “*fatalidad de su origen*” á que se sometían os seus sentimentos máis íntimos. Porén, contrariamente ao que se puidese pensar, Murguía non concibía esa fatalidade de orixe e o “*eterno modo de ser*” dos galegos como un atranco para o seu progreso futuro, pois como membros da superior raza aria os galegos saberían avanzar de acordo co seu particular carácter. Desta maneira pasado, presente e futuro ficaban fortemente unidos polo vincallo dunha permanente identidade céltica de natureza racial (Pereira González, 2000).

Conclusiones

Na Galiza decimomónica foi moi habitual interpretar certos elementos da cultura popular galega como *supervivencias* do pasado, segundo o principio de “ilusión do pasado”. Unha vez transformados conceptualmente en *supervivencias*, eses elementos culturais serviron, sobre todo, como informacións históricas referidas aos antigos poboadores de Galiza, e nomeadamente como probas destinadas a afirmar a identidade céltica da poboación galega actual. Nese sentido as *supervivencias* populares foron de especial utilidade para os autores do XIX que defenderon a identidade céltica

do país, aínda que tamén serviron a todos aqueles que quixeron dexergar distintas achegas étnicas entre a poboación.

Pero o emprego das *supervivencias* tivo un carácter superficial, porque se levou a cabo sen que mediase un estudo detallado de cada elemento en cuestión, nin da súa historia e evolución dentro do contexto cultural galego. Enténdese así a disparidade de opinións existentes entre os diversos autores, pois a atribución dunha ou doutra orixe ás *supervivencias* populares estivo motivada por convicións persoais verbo da historia de Galiza e da identidade das súas xentes.

A aplicación da “ilusión do arcaico” á cultura popular galega a miúdo tivo como consecuencia que esta se presentase a ollos dos homes do XIX como un mosaico heteroxéneo composto por pezas anacrónicas de procedencia étnica e cronolóxica ben diferentes, en troques de concibila como un conxunto integrado de coñecementos, de actos e de crenzas que tiñan pleno sentido dentro da existencia de individuos contemporáneos. Así a cultura popular chegou a imaxinarse como unha especie de museo que conservaba as lembranzas de épocas e de xentes pasadas, que se manifestaban nas crenzas, nas prácticas e nos obxectos que eran propios do vivir cotián das xentes campesiñas e mariñeiras. Dende esta perspectiva o estudo do popular adquiriu un carácter fragmentario e viuse limitado sobre todo a facer unha utilización superficial daqueles aspectos culturais ollados como *supervivencias* dunha historia pasada. Ademais esta tendencia fragmentadora e arcaizante empeceu que se desenvolvese unha comprensión integradora e sincrónica da vida das comunidades rurais galegas

–achegamento este que, agás moi contadas excepcións, non existiu na Galiza decimonónica (Rodríguez Campos, 1990 e 1991).

Porén, a pesar das limitacións impostas polo emprego das *supervivencias*, é preciso recoñecer que, no caso galego, a “ilusión do arcaico” contribuíu de maneira importante a facer que dende unha perspectiva erudita –e por parte de xentes alleas ás clases populares– se tivese en conta a cultura popular, que se reclamase o seu estudo e se desexase conservar a memoria dos seus trazos máis significativos antes de que desaparecesen por completo. A este respecto resultan moi significativas as manifestacións de diversos escritores, laiándose da falla de investigacións de *folklore* en Galiza, lamentando a desaparición de cantigas ou tradicións, e demandando a recolleita daquilo que aínda subsistía. Sen dúbida Manuel Murguía foi un dos que máis alto ergueu a súa voz, e un dos que primeiro contribuíu ao estudo da nosa cultura tradicional. Aínda que Murguía e os que compartían con el o interese polo popular tiveron varias motivacións para realizaren esas manifestacións, a “ilusión do arcaico” representada polas *supervivencias* foi unha causa do seu interese que estivo sempre presente.

Mais o interese no popular non foi sempre no século XIX unha actitude que garantiu a súa apreciación ou unha valoración positiva. Casos como os de Bernardo Barreiro e Jesús Rodríguez López, comentados máis arriba, demostraban que o recoñecemento da importancia histórica das *supervivencias* podía ir acompañado asemade da súa condena e do desexo de erradicalas da vida dos seus contemporáneos en nome do progreso. Pola contra

un autor tan significativo como Murguía amosou sempre unha postura moito máis favorábel verbo da cultura popular, que el consideraba sobre todo como a depositaria das esencias da identidade céltica do pobo galego. Así, fronte a aqueles que desexaban a desaparición dos costumes populares por consideralos atrasados, Murguía era quen de ollar con empatía as tradicións que servían á xente para aliviar as mágoas e os traballos dunha dura existencia, pero tamén para expresar os trazos

máis elevados do seu espírito particular, manifestados na beleza de certas composicións da literatura popular ou de certos costumes (por exemplo a benzón do mar e das colleitas, ou a recolleita das herbas de San Xoán). Á derradeira, foi o seu degoiro por preservar o que el coidaba ser a pertenza máis sagrada dun pobo –a súa personalidade propia continuada a través da historia– a motivación que guiou o seu labor erudito como pioneiro no estudo da cultura popular galega. 📖

Bibliografía

- BELMONT, N. (1986): *Paroles païennes. Mythe et folklore. Des frères Grimm à P. Saintyves*. Paris. Éditions Imago.
- (1995): “Introduction” en *Aux sources de l’ethnologie française. L’Académie Celtique*. Paris. Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques: 9-21.
- BURKE, P. (1991): *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid. Alianza Editorial [orixinal: *Popular Culture in Early Modern Europe*, 1978].
- COCCHIARA, G. (1977): *Storia del folklore in Europa*. Torino. Paolo Boringhieri [1ª edición, 1952].
- DORSON, R. M. (1968): *The British Folklorists. A History*. London. Routledge & Kegan Paul.
- GONZÁLEZ REBOREDO, X. M. (1999): “A construción da identidade galega entre o século XIX e o XX. O papel do folklore e da etnografía” en *O feito diferencial galego. Antropoloxía*. Volume I. Santiago de Compostela. Museo do Pobo Galego: 51-69.
- OZOUF, M. (1981): “L’invention de l’ethnographie française: le questionnaire de l’Académie Celtique”, *Annales: économie, société, civilisation*, 36, 2: 210-230.
- PARRY, G. (1995): *The Trophies of Time. English Antiquarians of the Seventeenth Century*. Oxford. Oxford University Press.
- PEREIRA GONZÁLEZ, F. (2000): “O pensamento antropolóxico de Manuel M. Murguía. Raza e Cultura”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XLVII, 113: 327-382.
- RODRÍGUEZ CAMPOS, J. (1990): “Institución e identidade cultural na etnografía galega decimonónica” en GONZÁLEZ REBOREDO, X. M. e X. A. FERNÁNDEZ de ROTA (coords.), *Actas do Simposio Internacional de Antropoloxía. Identidade e territorio. Centenario de Otero Pedrayo*. Santiago de Compostela. Consello da Cultura Galega: 191-201.
- (1991): “La Etnografía clásica de Galicia: ideas y proyectos” en PRAT, J., U. MARTÍNEZ, J. CONTRERAS e I. MORENO (eds.), *Antropología de los Pueblos de España*. Madrid. Taurus Ediciones: 99-111.
- STOCKING, G. W. Jr. (1987): *Victorian Anthropology*. New York. Free Press.

A decoración nos espadeleiros e espadelas do Val de Veá (A Estrada, Pontevedra)

MANUEL RODRÍGUEZ CALVIÑO
BELÉN SAENZ– CHAS DÍAZ

Introducción

En 1998 comezamos un traballo de recompilación de información relativa á produción artesanal de tecidos, e en especial ó proceso de transformación do liño, no Val de Veá. O Val de Veá, que recibe o nome do río que o percorre de Norte a Sur, está situado no extremo noroeste do concello da Estrada, a carón do río Ulla. Está formado polas parroquias de Santo André, San Xurxo, San Xiao e Santa Cristina de Veá, San Salvador de Baloira, San Miguel de Cora e Santa María de Couso.

Pero o Val de Veá é algo máis que un espazo xeográfico cuns límites claros e definidos; constitúe ademais un espazo social no que existe unha conciencia clara dos seus habitantes de pertencer a el, de formar parte do mesmo. Esta conciencia social sobrepasa os límites xeográficos do Val, estendéndose ás parroquias limítrofes coas que existen fortes vínculos familiares, sociais, económicos e comerciais. Estas parroquias son as de Santa Mariña e San Miguel de Barcala, Santa Baía de Matalobos, San Pedro de Toedo e San Xoán de Santeles.

Tres foron as razóns básicas que nos levaron a iniciar este traballo en Veá. En primeiro lugar, a importancia que o cultivo do liño tivo na zona, constatada xa desde o século XVIII nas fontes escritas¹ e que perdurou no tempo ata a década do anos 60 do século XX. En segundo lugar, polas diferenzas que o proceso de transformación da planta e da fibra presentaban respecto doutras zonas de Galicia como o emprego de diferentes técnicas na fase da maza, como a utilización do gando para pisar o liño ou a existencia de trillos hidráulicos.

Pero a razón principal que nos impulsou a realizar este traballo de campo no Val de Veá foi a existencia dun instrumental, concretamente espadelas e espadeleiros, de características moi peculiares. Mentres que a meirande parte do instrumental do liño empregado en Veá é practicamente igual ao do resto de Galicia, as espadelas e espadeleiros que aínda se conservan nas casas do Val presentan unha profusa decoración que os fai únicos na nosa terra. A cara frontal dos espadeleiros e unha das caras das espadelas aparecen decoradas con tallas,

¹ Tanto no *Catastro del Marqués de la Ensenada* [1747] como en Pascual Madoz *Diccionario Geográfico Estadístico Histórico de España y sus posesiones de Ultramar* [1845–50] faise referencia á presenza dun importante comercio de liño nas diversas feiras da zona, chegando incluso a referir a existencia dunha feira especializada nestes produtos.



Fig.1. Espadeleiro. Santa María de Frades, ca. 1925. Fotografía de Manuel Rodríguez Calviño



Fig.2. Espadela. Santo André de Veá, 1948. Fotografías de Moises Janeiro.

incisións, estampillas, incrustacións e policromía que debuxan un amplo catálogo de motivos xeométricos, relixiosos, zoomorfos e humanos que raramente podemos atopar no instrumental de traballo de calquera zona de Galicia.

Pero ademais da decoración, os espadeleiros de Veá presentan unhas características formais que tamén os diferencian do resto dos espadeleiros de Galicia. En Veá, a táboa vertical está claramente desprazada cara adiante, co obxecto de deixar máis espazo na base para colocar ambos pés, de xeito que sexa máis cómodo espadelar. Así mesmo, os espadeleiros de Veá levan o extremo superior claramente afiado e curvado, o que permite que o liño quede concentrado no centro do espadeleiro, sen que escape cara aos lados. Estas dúas características convierten aos espadeleiros de Veá nuns obxectos, non só estéticos senón tamén prácticos e funcionais.

Lonxe do que se poda pensar, a presenza de espadelas e espadeleiros decorados en Veá é un fenómeno xeneralizado: estamos a falar dun total de 102 espadeleiros e 30 espadelas catalogadas no Val, ademais daquelas das que tivemos referencia nas entrevistas realizadas e que hoxe non se conservan.

A razón de que fosen as espadelas e espadeleiros os instrumentos decorados, con respecto ao resto dos útiles do liño, témolos que buscar nos traballos de axuda mutua que tiñan lugar ao longo do proceso do liño. En Veá, de tódolos traballos colectivos, destacaban as espadelas pola cantidade de xente que congregaban. Estas espadelas, como o resto dos traballos de axuda mutua, eran ao mesmo tempo unha xuntanza de traballo e un acontecemento social no que se congregaban tódolos veciños da parroquia e incluso das parroquias veciñas. As mulleres acudían ás espadelas presumindo das súas ferramentas e

Táboa 1

	Espadeleiros	Espadelas
Total	102	39
Decorados	98	27
Sen decorar	4	12

competindo entre elas para ver quen as tiña máis bonitas.

Moitos dos espadeleiros e espadelas de Vea, sobre todo os máis antigos, foron regalo de mozos, un regalo de compromiso que o mozo facía á moza no momento de casar. Outros moitos eran encargados aos carpinteiros da zona, que normalmente se especializaban nun modelo de espadeleiro que repetían unha e outra vez. Pero non tódalas familias podían encargar un xogo de espadela e espadeleiro a un carpinteiro, porque supoñían un gran desembolso económico ao tratarse de pezas moi caras. Nestes casos, os espadeleiros eran feitos na casa, por algún membro da familia, que copiaban os modelos realizados polos carpinteiros, con maior ou menor pericia, simplificando o perfil e os motivos decorativos.

Clasificación tipolóxica

A elaboración dunha tipoloxía non é tarefa fácil, tanto se falamos de espadeleiros como de calquera outro tipo de peza. Pero é necesario realizar unha clasificación formal que nos facilite o estudo dos obxectos que imos tratar.

Non cabe dúbida de que existen múltiples diferenzas dunha peza a outra, tanto na combinación dos motivos decorativos como na factura dos mesmos, debido a que os

espadeleiros son obra de artesáns diferentes e o resultado final dependerá tanto da súa inspiración (herdada por tradición ou innovadora) como da súa pericia para traballar a madeira. Pero unha tipoloxía ten que ser unha ferramenta de traballo que simplifique a diversidade que se presenta na realidade, reducíndoa a un número manexable de unidades que faciliten a súa clasificación.

Analizando a forma xeral dos espadeleiros atopados, podemos establecer dous tipos básicos, diferenciados entre si pola disposición xeral dos corpos decorativos. O TIPO I está formado polos espadeleiros que presentan a seguinte disposición: corpo superior rectangular – corpo circular central – corpo circular central de menor tamaño – corpo semicircular central. O TIPO II, con moitas máis variantes, está composto polos espadeleiros coa seguinte forma: corpo superior rectangular – corpo formado por dúas formas circulares laterais – corpo circular central– corpo semicircular central.









Ambos tipos presentan ademais varios subtipos. A división entre uns subtipos e outros ven marcada pola aparición de diferentes elementos decorativos que se sitúan entre o primeiro e o segundo corpo. Así, no tipo I atopamos os seguintes subtipos: SUBTIPO I/A, con “pendentes” na parte inferior do primeiro corpo e SUBTIPO I/B,

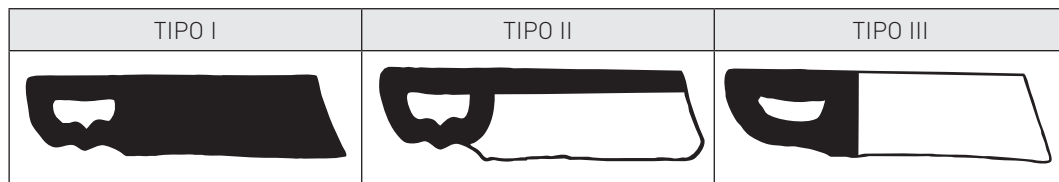
con volutas de gran desenrolo debuxadas de fóra cara dentro.

Polasúa parte, o TIPO II, ao que pertencen a meirande parte dos espadeleiros estudiados, presenta máis subtipos: SUBTIPO II/A, con dúas volutas de gran desenrolo, debuxadas de dentro cara fóra. SUBTIPO II/B, con pendentes e dous “cornos” abertos baixo os mesmos; SUBTIPO II/C: con pendentes e “cornos” que se pechan ao redor deles; SUBTIPO II/D: con cornos pechados ao redor dos pendentes, facendo unha forma de corazón calado; SUBTIPO

II/E: con cornos pechados que rematan en corazóns e SUBTIPO II/F, con dous pares de pendentes rodeados de cornos pechados.

En liñas xerais, os tipos descritos presentan unha gran uniformidade repetíndose os modelos unha e outra vez. As variantes que poden aparecer radican en pequenos detalles como o número de pendentes, a disposición dos cornos, etc. Isto débese a que a meirande parte dos carpinteiros especializábanse nun modelo concreto de espadeleiro, que repetían para tódolos encargos que recibían sen a penas

TIPO I					
I/A	I/B				
					
TIPO II					
II/A	II/B	II/C	II/D	II/E	II/F
					



variacións; por outra parte, os espadaleiros que se facían na casa, copiaban totalmente aos modelos realizados polos carpinteiros, simplificando as formas e os motivos que requirían unha técnica maior.

Pero na Val atopamos tamén un pequeno número de espadaleiros que non entran dentro desta clasificación. Nalgúns podemos observar como aparecen gran parte dos elementos descritos nos tipos I e II, como pendentes, volutas ou cornos, pero a súa distribución non responde aos modelos máis repetidos. Hai tamén outros espadaleiros, completamente innovadores, nos que a tradición decorativa é reinterpretada, dando como resultado uns espadaleiros completamente diferentes aos descritos. Tal é o caso de tres espadaleiros en forma de xarrón con flores realizados por un carpinteiro de Santa Cristina de Vea para uso da súa casa.

Máis difícil resulta establecer unha tipoloxía para as espadelas, xa que o número de espadelas que se conservan é moito menor que o de espadaleiros. Aínda así, podemos establecer tres tipos básicos. TIPO I, formado por espadelas nas que non se distingue a área do mango da folla; TIPO II, o máis numeroso, inclúe as espadelas nas que aparece diferenciada a zona do mango e a parte superior da folla, que presentan un maior grosor; e TIPO III, nas que se distingue a área do mango, de maior grosor, da folla,

moito máis delgada. Os tres tipos de espadelas son moi uniformes e as variantes que poden presentar radican no tipo de mango, que pode ser oval ou en forma de corazón, aparecendo indistintamente as dúas formas nos tres tipos.

Unha vez establecidos os tipos de espadelas e espadaleiros, temos que dicir que non existe unha relación exacta entre un tipo de espadaleiro e un tipo concreto de espadela: os tres modelos de espadelas aparecen asociados a espadaleiros de tódolos tipos e subtipos.

Tamén temos que apuntar que non existe unha distribución xeográfica dos tipos de espadelas e espadaleiros, pois aparecen indistintamente nuns lugares e outros das diferentes parroquias do Val. Unicamente podemos restrinxir a unha parroquia os espadaleiros do tipo II/D, o dos cornos pechados en forma de corazón calado. Tódolos espadaleiros que responden a este modelo saíron do taller de Magariños na parroquia de Couso, aínda que de dous carpinteiros, pai e fillo. Para a realización destes espadaleiros, ambos carpinteiros empregaron plantillas, polo que non presentan ningunha variación formal. Algo similar ocorre coas espadelas do Tipo III, feitas tamén na parroquia de Couso, tanto no mencionado taller de Magariños como no de Barcala. No resto das parroquias, os tipos de espadelas e espadaleiros son

variadísimos, podendo aparecer incluso diferentes modelos de espadeleiros nunha mesma casa.

Por contra, si podemos falar dunha distribución cronolóxica dos tipos, sobre todo nos espadeleiros, porque temos un maior número de pezas en que basearnos. Os espadeleiros máis antigos, datados nas últimas décadas do século XIX, son todos do tipo I, nas dúas variantes A e B, e do grupo II/B. Este modelos perdurarán durante as primeiras décadas do séculos XX, ata aproximadamente os anos 20. Unha característica fundamental destes modelos de espadeleiros é que os motivos decorativos que empregan son xeométricos como rosáceas, abanicos, soles, rodas e estrelas. Os motivos relixiosos, unicamente aparecen nos espadeleiros realizados no século XX.

Co cambio de século, irrompen dous novos modelos de espadeleiros: un deles será o tipo II/E, o dos cornos rematados en corazóns, que terá un grande éxito, sendo o modelo máis utilizado ata os anos 60; o outro modelo introducido a principios de século é o II/F, con moi poucos exemplares e todos das primeiras décadas, polo que moi pronto deixouse de empregar. Nos anos 10, xa comezan a abandonarse algúns dos modelos máis antigos, aparecendo outros novos como o II/A. Nos anos seguintes, incorpóranse ao catálogo os modelos II/C e II/D que, xunto co popular II/E, chegarán ata os anos 60.

En canto ás espadelas, non podemos facer a mesma secuencia cronolóxica debido aos poucos exemplares que temos de cada un dos modelos.

Ante esta variedade de espadeleiros decorados é case obrigado preguntar si existen

no Val espadelas e espadeleiros sen decoración. Para responder a esta cuestión temos que ter en conta que hai que analizar ambas pezas por separado. O número de espadelas atopadas no Val e moito máis baixo co dos espadeleiros e moitas delas están sen decorar. Isto ten unha clara explicación. Durante o traballo do espadelado, a ferramenta que máis sufría era a espadela, que en moitas ocasións batía contra unha esquina do espadeleiro, partindo a espadela pola metade e deixándoa inservible para o traballo. O excesivo prezo destas pezas, que se regalaban só en ocasións especiais, facía que as novas espadelas que viña a substituír a espadela rota, foran completamente lisas, sen ningunha decoración. De aí que atopemos moitas espadelas sen decoración, moi similares ás empregadas noutras zonas de Galicia.

Por contra, os espadeleiros de Veá son na súa maioría decorados. Das 102 pezas estudadas unicamente 10 carecen da decoración habitual dos espadeleiros da zona. Pero deses 10, só 4 espadeleiros son totalmente lisos; os seis restantes presentan decoración escasa a base de incisións, estampillas ou mesmo pintura.

Por outra parte, estes 10 espadeleiros lisos ou de escasa decoración, teñen as mesmas características formais cós espadeleiros decorados: os perfís das táboas verticais debuxan a mesma silueta cós decorados, con pendentes, volutas ou cornos, seguindo os mesmos modelos que temos descrito anteriormente. Aínda así, temos atopado tres espadeleiros que non responden aos modelos de Veá, máis similares no seu perfil aos empregados no resto de Galicia; pero a diferenza destes, os de Veá levan a táboa vertical desprazada cara adiante.

A presenza destes espadeleiros lisos e de escasa decoración no Val débese a que algúns deles proceden de casas de escasos recursos económicos e nas que non había ningún home que soubera ou puidera tallalos e decoralos. Por esta razón, os motivos decorativos que presentan están realizados a base de incisións ou estampillas, moito máis fáciles de elaborar pero que a penas son visibles. Pero a maioría deles son lisos porque foron realizados nos últimos anos nos que se botou liño en Vea, cando xa as espadelas deixaran de ser as reunións de traballo e sociais que foron noutros tempos. Son espadeleiros feitos para uso dentro da casa, ferramentas feitas para non saír do ámbito familiar; e aínda así, moitos deles levan decoración tallada e pintada, como si o artesán que os fixo non puidera desprenderse desa tradición decorativa que imperou en Vea para este tipo de pezas.

A decoración

A decoración, moi exuberante na maioría dos casos, é o aspecto que caracteriza a estas pezas, polo que chaman a atención, xa que se trata dun instrumental que no resto de Galicia ou non presenta decoración ou esta é moi escasa. A pesar diso, non podemos afirmar rotundamente que se trate dun fenómeno exclusivo desta zona, xa que non se pode descartar que se dese noutros lugares de Galicia e non fose detectado polo momento.

A estética destas pezas non só ven dada polos motivos que se aplican sobre elas, senón que os propios perfís remarcen este aspecto. Tal e como se analizou anteriormente, non se trata de táboas rectas,

senón cuns perfís sinuosos, con recortes e calados.

a. O campo decorativo e a distribución da decoración

No caso dos espadeleiros, a parte frontal da táboa vertical é o lugar que, sempre que se decora, presenta algún tipo de motivo, de feito, ningún dos espadeleiros documentados presenta decoración só no reverso da táboa vertical, a base ou o canto. É o lugar que, con diferenza, recibe un mellor tratamento da decoración, tanto no tocante ó volume como á calidade. O reverso, en boa parte dos casos, restrínxese ó nome ou iniciais da propiedade, ou o ano de realización, enmarcados nalgún tipo de moldura máis ou menos elaborada.

Menos frecuente aínda é a decoración na base e os cantos. As bases decoradas, fóra da forma que estas teñan, rectangulares, cun extremo semicircular, molduradas, etc, salvo dous casos nos que foron tallados motivos vexetais, no resto restrínxense a estampillados, incisións ou escotaduras nos moldurados.

A decoración nos espadeleiros non é algo arbitrario, senón que detrás da distribución dos motivos hai un deseño previo, en base a un eixo de simetría, entorno ó cal se artella o campo decorativo. Isto documentouse nun elevado número de pezas, nas que se aprecia o trazo tenue que determina o eixo de simetría que divide a peza en dúas metades, así como o resto dos trazos que serven de guía para determinar non só o perfil da peza, senón tamén a ubicación de cada un dos motivos que forman a composición decorativa básica.

Non podemos falar de dous espadeleiros con idéntica decoración, xa que incluso esta

Táboa 2

ESPADELEIROS CON DECORACIÓN			
Só no anverso	Anverso e reverso	Na base	Nos cantos
78	14	9	3

é diferente naqueles feitos por un mesmo carpinteiro a partir dunha mesma plantilla. Só coinciden nos perfíles, comúns en función do tipo de que se trate, e na composición decorativa de base, entorno á que se distribuirán o resto dos motivos, que podemos denominar como complementarios, empregados para cubrir os espazos que se xeran entre os motivos principais. No caso dos feitos polo mesmo autor, cando este reproduce sempre un tipo concreto, a pesar das similitudes, presentan variacións que os fan diferentes.

Aínda así, analizando pezas de diferentes carpinteiros, apreciase como en función do tipo concreto que se reproduce, salvo excepcións, non só se copia ou imita o perfil básico, senón que se mantén o esquema decorativo, introducindo cada un deles variacións e interpretacións dos motivos (que van evolucionando co paso do tempo), condicionadas posiblemente en moitos casos polos medios e o dominio das técnicas de traballo. Isto evidenciase en moitos espadeleiros de factura de baixa calidade, que son claras reproducións ou imitacións, de outros de coidada elaboración, podendo apreciar unha clara diferenza non só no dominio das técnicas do traballo da madeira, senón tamén da capacidade para crear composicións decorativas harmónicas e equilibradas.

Aspecto a destacar é o *horror vacui*, xa que son poucos os espazos que non se decoran, cubrindo con motivos de pequeno tamaño todos aqueles ocios que quedan entre os motivos principais. Hasta o punto de que chegan a superpoñerse motivos, caso das rasáceas ou soles dos que máis adiante falaremos, que presentan punteados incisos nos bordes e arestas, complementando así o motivo principal.

Resulta difícil falar de lugar predominante ou destacado dentro da superficie decorada. É evidente que o anverso é a zona principal, a visible, de aí que sexa a decorada en primeiro termo, debido a que cando se utiliza o espadeleiro, o reverso queda oculto polas pernas da muller que o usa, e a base tapada polos seus pés. Aínda así, o tratamento que se lle dá á decoración do anverso é o mesmo en toda a superficie, a excepción do extremo superior, na que se atopa o gume curvo, que nunca presenta decoración.

Tendo en conta a forma da táboa vertical que forma os espadeleiros, que se vai ancheando progresivamente dende a base hasta a zona do gume, loxicamente é o tercio ou incluso a metade superior, a zona que conta cun maior espazo decorativo. Non é casualidade que sexa esta parte da táboa a que alberga unha maior concentración de motivos. Así mesmo, cabe destacar que



Figura 3. Espadeleiro. Santo André de Vea. 1921. Fotografía Moisés Janeiro.

nalgúns dos tipos de espadeleiros, especialmente aqueles nos que os motivos relixiosos están presentes, é esa zona a que se reserva para albergalos, nun lugar predominante. É o caso das custodias, presentes sempre nos exemplares dos Tipos II/B, II/C e principalmente II/E (Gráfico 1 e Figura 3).

No que respecta ás espadelas, a excepción dun caso illado, as que presentan decoración, esta localízase no anverso, a cara vista cando se está utilizando. En algúns casos, non moitos, tamén se aplica decoración no canto ou borde superior. As características son as mesmas que nos espadeleiros, ocupando normalmente toda a superficie, hasta o punto de que en casos incluso se lle da forma ó oco que teñen para introducir a man e suxeitalas. É o caso de dous exemplares da parroquia de San Salvador de Baloiira, con forma de corazón. As espadelas eran utilizadas durante moito tempo, e para que desen bo traballar, tal e

como nos comentaron varias informantes, remarcábaselle o fío cun vidro, o que facía que co tempo se fose estreitando máis e máis, cortando incluso parte da decoración naquelas que esta ocupaba toda a superficie, feito documentado en varios exemplares.

A distribución dos motivos, ó igual que nos espadeleiros está condicionada polo tipo de espadela de que se trate, xa que hai a mesma tendencia a ocupar todo o espazo posible. De aí que no caso do Tipo 2 (Gráfico 2), que presenta un reborde na parte superior, este tamén se decore.

b. Técnicas decorativas

Son moi variadas, en concreto foron documentadas a talla, estampillado, incisión, incrustación e policromado. Son poucos os casos nos que aparecen de forma individual, debido a que normalmente se combinan e complementan.

O dominio destas técnicas pódese apreciar na calidade das pezas, que é moi variada. Se analizamos aquelas que foron realizadas en talleres ou por carpinteiros máis ou menos especializados na transformación da madeira, apreciase unha gran perfección nos traballos, realizados cun gran detallismo, e dunha calidade excepcional. Por outra banda, atopámonos con espadeleiros e espadelas que denotan un escaso dominio do traballo da madeira, e incluso a falta de instrumental, o que evidentemente condiciona o resultado final. Isto apreciase en aqueles que presentan só uns trazos someros, ou motivos que, por calcular mal a composición decorativa, fican deformados e constreñidos contra os bordes ou outros elementos. Significativos son aqueles exemplares que, tentando imitar algún modelo

Táboa 3

ESPADELAS CON DECORACIÓN		
Anverso	Reverso	No canto
26	1	4 (Tamén no anverso)

concreto, nin de lonxe se aproximan á calidade técnica do orixinal.

Sen dúbida, de todas as técnicas, a máis frecuente e importante é a **talla**, por ser coa que se elaboran a maior parte dos motivos e en xeral a base da composición. Salvando as diferentes calidades de talla con que nos atopamos, e casos excepcionais nos que esta non está presente, podemos afirmar que o resto das técnicas son un complemento a unha decoración de partida feita por esta sistema.

Podemos falar de dous tipos de talla, en función de si a decoración presenta relevo ou se afunde na madeira, falando de motivos en positivo e negativo respectivamente. Implica dous sistemas de traballo distinto. No primeiro caso o que se fai é ir dando volume ó motivo retirando o sobranse de madeira do seu entorno, sobresaíndo este da superficie plana que se vai xerando no seu entorno. No caso da talla en negativo, o que se fai é escavar sobre a superficie lisa da táboa, baleirando só o espazo correspondente ó motivo en cuestión.

Tendo en conta que é frecuente que se combinen ambos sistemas nunha mesma peza, non tería demasiado sentido diferenciar entre ambos, se non fose por que, na maioría dos exemplares dos modelos de espadeleiros máis antigos Tipo I/A, I/B e Tipo II/B, e de outros máis modernos Tipo

II/D (Gráfico 1), case en exclusiva se aplica talla en negativo.

Aínda que mediante a **incisión** se xeran motivos e elementos específicos para a decoración de espadelas e espadeleiros, normalmente van asociados a outros de maior tamaño, reenchendo os espazos que quedan entre eles, ou remarcando os bordes e arestas, como o caso dos punteados. Moitos deles, a pesar do seu pequeno tamaño, son combinados entre si, que dan lugar a series.

Están feitos con elementos punzantes, no caso dos punteados, ou cos extremos de gubias ou trenchas, que dan lugar a motivos rectos ou semicirculares, en individual ou combinados de diferentes maneiras.

Este tipo de técnica, aínda que a atopamos en todos os tipos de espadeleiros, con frecuencia está asociada á talla en negativo e ós modelos máis antigos.

Pódese falar do **troquelado** como outra das técnicas a destacar, non só polo volume e variedade dos motivos, senón polo feito de estar presente en todos os tipos de espadeleiros e espadelas, tanto nos modelos antigos como nos modernos.

Os troqueis están feitos a base de pezas de ferro cilíndricas, cadradas ou rectangulares, que nun extremo presentan o motivo en concreto. Puidemos documentar este instrumental gracias a un dos carpinteiros

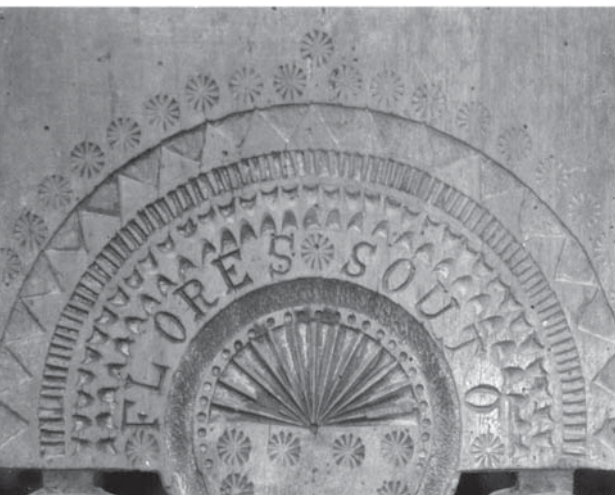


Figura 4. Espadeleiro. San Xurxo de Vea. Fotografía Manuel Rodríguez Calviño.

entrevistados na parroquia de Santa María de Couso, xa que eles mesmos os elaboraban, limando os extremos da peza de ferro e dándolle a forma desexada (estrelas, cadrados recheos de puntos, etc).

Non se trata dun sistema exclusivo desta zona, pois motivos de iguais características podemos observalos en espadeleiros, espadelas ou mallos para o cereal do veciño Portugal (Galhano, 1968).

Son dúas as técnicas empregadas que nada teñen que ver co traballo da madeira propiamente dito, trátase da incrustación e do policromado.

Mediante a **incrustación** o que se fai é aplicar sobre a madeira elementos de metal ou cristal, aínda que temos referencia á incrustación en ocos da madeira de pequenas estampas de imaxes relixiosas, e un caso concreto dun crucifixo. Aínda así, os máis habituais son os cravos, chatolas, remaches ou espellos (circulares na prác-

tica totalidade dos casos). Estes elementos son utilizados como complemento doutros motivos, caso do centro das rosáceas ou os soles, ocupados ás veces por chatolas, ou os viriles das custodias, cun espello circular.

Hai que destacar pola súa peculiaridade o caso dos espadeleiros do Tipo II/A, que na parte central presentan un corazón florido troquelado, ó que pola parte posterior se lle incrustou unha placa de cristal suxeito cun fragmento de madeira.





























No que respecta ó **policromado**, está presente nun elevado número de pezas, con maior ou menor intensidade. É un complemento perfecto para o resto da decoración traballada sobre a madeira, que permite destacar e resaltar motivos determinados.

Aínda que hai algúns exemplos pintados dunha soa cor, vermello normalmente, o máis habitual é que sexan varias as que aparecen combinadas.

A paleta de cores que temos documentada é moi ampla, aínda que non todos están representados na mesma intensidade. O máis habitual é que se combinen varios na mesma peza, aínda que son bastantes os exemplos nos que só se empregou unha cor, o vermello. As cores documentadas son o branco, azul, verde, amarelo, vermello, dourado e prateado, sendo as máis habituais as tres últimas.

c. Motivos decorativos

O abano de motivos é moi amplo e variado, e difícil de sintetizar, sendo preciso destacar que, tan importantes como os motivos en individual, son as combinacións e seriacións que se fan entre eles. O máis habitual é que unha mesma peza conteña motivos de distinto tipo.

ROSACEAS							
SOLES							
ESTRELAS							
ABANOS							
VARIA							

Con diferenza destacan sobre o resto os **xeométricos**, representados principalmente polas universais rosáceas de catro, seis (máis frecuente) e oito pétalos, os soles, estrelas e os abanos, presentes como motivo decorativo en diferentes contextos cronoculturais, e tan habituais na decoración de instrumentos, mobiliario ou construcións das sociedades agrarias de Galicia, Portugal ou o resto da Península Ibérica hasta ben andada a primeira metade do século XX (Lorenzo, 1933, 1935, 1940; Glahano, 1968; López Gómez, 1981; Sánchez, 1984; e Florencio, 1986).

Tal e como se pode apreciar no Gráfico 2, que non recolle nin moito menos a totalidade das variantes, son moitos os modelos e combinacións posibles, aínda que destaca a figura da rosácea sexifolia, simple, ou con múltiples combinacións, que está presente na práctica totalidade dos espadeleiros e espadelas. Trátase dun motivo que presenta claras evolucións cara a modelos máis naturalistas, documentados nos espa-

deleiros máis modernos, e incluso nalgúns dos primeiros anos do século XX, a pesar de seguir convivindo con tipos de corte xeométrico e esquemático.

Moi presentes están tamén os soles, de raios rectos ou curvos, e as súas variantes en abanos, que xunto coas rosáceas configuran o esquema decorativo de base, sendo os motivos que alcanzan os maiores tamaños.

Menos frecuentes son as estrelas, de cinco ou seis puntas, as denominadas *salomóns* ou *signum Salomonis* (Lourenzo, 1935 e Vasconcellos, 1996), motivos ós que se lle atribúe un carácter protector.

Dentro dos xeométricos podemos incorporar ademais a toda unha serie de motivos menos habituais, que se poderían interpretar como recreacións dos carpinteiros, e toda unha serie de pequenos elementos incisos de forma circular, semicircular, liñas en zigzag, de medias lúas, etc.

Aínda que os podemos atopar en todas as pezas documentadas, os xeométricos

predominan nos modelos máis antigos, nos que aparecen de forma case exclusiva, pois os motivos máis naturalistas que aparecen asociados restrínxense a ramas e follas moi esquemáticas.

Os **vexetais** podemos agrupalos en tres bloques, que poderíamos denominar como flora natural, rosáceas e árbores macetas e floreiros. Dentro da flora natural englobamos aquelas follas e ramas, máis ou menos esquemáticas que se empreñan ou ben para reencher ocos entre os motivos principias e cubrir parte do campo decorativo, ou para enmarcar ou acompañar a motivos principias, é o caso de ramas que rodean a rosáceas ou soles, que formar arquivoltas no campo superior dos espadeleiros (Figura 3), ou flanquean a elementos como cruces e custodias.

Dentro deste grupos temos que incorporar a aquelas rosáceas referidas anteriormente, cun carácter máis naturalista, algunha derivadas de motivos xeométricos traballados para darlle ese aspecto, e outras concibidas cun carácter máis realista.

Moi habituais son as árbores, macetas e floreiros, normalmente cun carácter naturalista e de gran detallismo, hasta o punto de que nalgúns casos sobre eles se representan paxaros ou flores. Aínda así, contamos con algún exemplo moi esquemático. A súa situación dentro do esquema decorativo é variada, xa que os atopamos en moitos casos flanqueando a custodias e cruces, pero tamén como motivos destacados, cubrindo grandes superficies, caso de varios espadeleiros coa base cuberta totalmente cunha árbore.

Só nos espadeleiros e espadelas realizados no século XX atopamos motivos **relixiosos**, que pasarán a cobrar gran impor-

tancia co paso dos anos, hasta o punto de que custodias, cruces, cálices ou corazóns floridos pasan a ocupar lugares destacados nas pezas, entorno ós cales se artella parte do resto da decoración. De carácter relixioso son tamén as áncoras representadas nos espadeleiros do Tipo II/A, os soles con triángulo no centro, e posiblemente tamén algunhas pombas e peixes.

Con moita diferenza respecto do restos dos motivos destaca a custodia, representada con multitude de variantes, algunhas delas de gran detallismo. A súa incorporación á decoración deste instrumental, principalmente a partir da primeira década do século XX, podería estar en relación coa proliferación das misións pastorais desde finais do século XIX, e que se manteñen hasta mediados do século XX, de ordes como os Franciscanos, Redentoristas, Capuchinos, etc. Posiblemente se deba a isto tamén a difusión dos corazóns floridos ou rematados en cruz, con puñais, coroas de espiñas ou os denominados *corazóns de pemento*, tan frecuentes no veciño Portugal (Galhano, 1968). Ocupan con frecuencia lugares predominantes en algún tipo de espadeleiros concretos, e nalgúns casos aparecen no canto das custodias.

Os denominados *corazóns de pemento* están presentes sempre no Tipo II/E (Gráfico 1 e Figura 3), rematando os extremos do que estamos a denominar *cornos*, polas similitudes cos dos carneiros, e que non son outra cousa que volutas estriadas que describen un arco de medio punto ou de ferradura na parte central, lugar reservado neste tipo de espadeleiros para a custodia.

Só en catro espadeleiros se documentaron motivos antropomorfos, dúas figuras

masculinas, unha feminina e outra dun posible anxo portando unha cruz. Trátase de figuras enmarcadas dentro dunha estrutura porticada, con dúas columnas e arco de medio punto. Dos catro exemplos, tres foron realizados polo mesmo carpinteiro, coñecido como Ventura (Santo André de Veá), e o cuarto é unha clara imitación do seu modelo. Trátase de espadeleiros do Tipo II/E, realizados na década de 1920, moi semellantes entre si. Posiblemente se trate de imaxes relixiosas, a pesar de que a propietaria dun deles afirma que é o retrato do propio autor.

Peixes, paxaros, cabezas de can e unha minúscula cabeza de animal coas fauces abertas son os únicos exemplos de carácter zoomorfo, algo que contrasta coa variedade que se atopa noutras pezas do resto da Península Ibérica ou Portugal (Galhano, 1968 e García, 1987). En todos os casos se trata de motivos de reducido tamaño, a excepción a excepción dunha pomba e un peixe nunha espadela da parroquia de Santa María de Couso, dunha cuidada elaboración.

Tamén moi escasos son os motivos de carácter **arquitectónico**, empregados para enmarcar motivos relixiosos (cruces ou custodias), ou os elementos antropomorfos referidos con anterioridade. En todos os casos se trata de dúas columnas que sustentan unha portada con arco de medio punto (Figura 3), e que na parte superior poden ou non ter algún remate tipo cúpula ou semellando o rosetón dunha fachada románica.

Foron poucos os carpinteiros que marcaron as súas obras coas iniciais do seu nome, nembargantes, boa parte das pezas contan como mínimo coas iniciais da propietaria e a data de realización, pois

era a forma de identificar o seu espadeleiro nunhas espadelas nas que se podían xuntar hasta corenta mulleres para traballar (Rodríguez, 1999). En casos as iniciais eran substituídas polo nome e primeiro apelido ou o nome completo, ou tamén por fórmulas máis completas, das que é exemplo significativo o dun espadeleiro de Santo André de Veá, no que no anverso se pode ler: *Mi Dñ^a Es A.D.R. 1905* (Mi Dueña Es Avelina Dorelle Riveira 1905). Este tipo de referencia é moi frecuente en diferentes pezas da Península Ibérica, como é o caso dos hórreos asturianos ou pezas de indumentaria leonesas (Cobo, 1986 e Casado 1991), e tamén documentado nunha colcha da parroquia de San Miguel de Cora, no Val de Veá, cunha lenda na parte central que di: *Mi dueña es Juana Viz Ferreiro. Año de 1866*.

De difícil adscrición a un grupo concreto son motivos como as coroas, bandeiras, escudos heráldicos e sogueados. A excepción dos sogueados, o resto dos motivos son inusuais, pois se documenta un exemplo de cada, salvo dúas bandeiras en espadeleiros diferentes.

Moi frecuentes pola contra son os sogueados, con ou sen nós, formando arquivolta ou describindo unha liña recta, e o máis habitual, con tres nós e rematando o campo decorativo na parte superior dos espadeleiros, presente sempre nos do Tipo II/E e nalgúns do Tipo I/B (Figura 3).

d. Paralelismos e referentes

Tentar buscar unha explicación ó feito de que nesta zona tan concreta de Galicia se documenten uns utensilios cunhas características tan especiais, levounos nun primeiro momento a pensar no norte de Portugal, lugar

no que están documentados espadelas e espadeleiros con decoración, máis exuberante se cabe que os do Val de Vea, pero tamén outros elementos decorados como as rocas ou os xugos (Galhano, 1968). Nembargantes, cunha simple ollada, pódense apreciar que coinciden única e exclusivamente no feito de decoralos e na forma (coa táboa vertical desprazada cara adiante), pois nin os tipos, nin as características dos motivos se asemellan.

Plantexouse a posibilidade de que algún portugués se afincase na zona e introducise o gusto por decorar, pero a nosa sorpresa foi cando unha vez revisados os libros de casados das parroquias do val desde 1750 a 1950, se comproba que os únicos portugueses casados na zona fano entre os anos 1901 e 1916, e que todos proceden da zona de Monte Redondo (Coimbra), e polos datos, posiblemente se tratase de expósitos da inclusa dese lugar. O caso é que non parece que as posibles influencias portuguesas chegasen por esa vía, xa que foron documentados espadeleiros decorados que foron realizados a finais do século XIX.

Non tería sentido plantexarse a introducción deste gusto pola decoración se non fose polo feito de que, polo momento, non se documentaron no val ningún outro tipo de pezas que destacasen por ese aspecto. De feito, nin os xugos, nin o resto do instrumental empregado na transformación do liño presentan esa profusa decoración, ó contrario, responden ós patróns dos do resto de Galicia (Lourenzo, 1935).

Aínda que boa parte dos motivos decorativos empregados responden á unha pervivencia de elementos cunha orixe difícil de rastrexar (rosáceas e soles), que están documentados no Noroeste da Península Ibérica

desde a Cultura Castrexa hasta os nosos días (López Gómez, 1981), hai outros que responden á creatividade e capacidade dos artesáns para copiar e imitar elementos do seu entorno.

Exemplo claro témolo en varios espadeleiros feitos por un carpinteiro da parroquia de Santo André de Vea que teñen unha custodia colocada sobre unha peaña, exactamente igual que unha que na actualidade aínda se pode ver na fachada principal da igrexa de dita parroquia. O mesmo pasa cuns moldurados de pezas do mesmo carpinteiro, das mesmas características que o que se pode apreciar enmarcando un escudo na ábsida da igrexa parroquial de San Xoán de Santeles.

Semellanzas apreciamos tamén entre os sogueados que enmarcan o campo decorativo de boa parte dos espadeleiros, con tres nós, e os que se aprecian en sepulturas das parroquias de Santo André da Somoza ou Santa María de Rubín, ambas pertencentes ó concello de A Estrada pero relativamente lonxe do val.

No caso dos motivos de carácter relixioso resulta evidente cal foi a fonte de inspiración, xa que estes están presentes non só na propia liturxia, senón tamén en lápidas sepulcrais, ou nas cruces misionais, que con frecuencia presentaban os atributos da Paixón de Cristo (cáliz, lanza, escaleira, etc.) e tamén corazóns floridos, chameantes, ou con puñais e coroas de espiñas. Exemplos témolos en corazóns e áncoras de sepulturas do cemiterio de parroquia de San Paio da Estrada, cruceiros das parroquias de San Xoán de Santeles e Santa María de Paradela ou cruces misionais de San Xiao de Vea, San Miguel de Cora ou San Xiao de Guimarei.

Así mesmo, podemos atopar unha custodia no fuste dun cruceiro da parroquia de San Xoán de Santeles ou nun hórreo de 1935 de San Xurxo de Cereixo.

Igualmente podemos atopar paralelos de rosáceas en sepulturas de Santa Mariña de Barcala e Santo André da Somoza, un espello de pechadura da igrexa de San Xurxo de Cereixo, ou o xugo dunha campá de Santa Mariña de Rivela.

É factible que o que hoxe documentamos como algo peculiar e excepcional no caso dos espadeleiros e espadelas, se dese tamén noutros elementos que dificilmente podemos rastrexar na actualidade, que non

deixaron pegada, tal é o caso dos enfoscados de cal, que só se puideron rexistrar en tres casas das parroquias de Santo André e Santa Cristina de Veá.

Do que non cabe a menor dúbida é de que, a pesar da orixe e características dos motivos, todos forman parte dun mesmo universo, o que fai que se mesturen sen ningún tipo de inconveniente nunha mesma peza. De feito, para a totalidade das propietarias de espadeleiros e carpinteiros que puidemos entrevistar, os motivos decorativos e as composicións non tiñan un significado en concreto, só un fin, o estético. 🕒

Bibliografía

- COBO ARIAS, F.: Los hórreos asturianos. Tipología y decoración. Oviedo, 1986
- CORREIA, V.: *Etnografía Artística Portuguesa*. Porto, 1937
- GALHANO, Fernando: *Objectos e alfaias decoradas do Museu de Etnologia do Ultramar. I, Portugal metropolitano*. Lisboa, 1968
- GARCÍA MEDINA, Carlos: Arte pastoril. Páginas de tradición, 5. Salamanca, 1987
- GONZÁLEZ REBOREDO, X. M.: *Arte Popular*. En A arte galega, estado da cuestión; p. 489-504. Santiago de Compostela, 1990
- LISTE FERNÁNDEZ, Araceli: *Funcionalidad y estética en el Museo Etnográfico Liste*. Pontevedra, 1991
- LÓPEZ GÓMEZ, Felipe Senén: A rosácea: arqueoloxía e simboloxía dunha figura xeométrica. En Brigantium, Vol.2 (1981); p.83-104
- LORENZO FERNÁNDEZ, Xaquín: *Notas etnográficas da Terra de Lobeira: o liño e a lá*. En Arquivos do Seminario de Estudos Galegos, T. 6 (1933-1934); p. 24-84
- ID.: *Notas etnográficas de la parroquia de Borneiro*. En Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense. T. 13, fasc. 3 (xan.-xun. 1942); p. 183-203
- ID.: *A arte popular nos xugos de Galicia*. Separata de Trabalhos de Sociedade Portuguesa de Antropología e Etnología, Fasc.IV, vol. VII. Porto, 1935
- ID.: *Lápidas sepulcrales gallegas de arte popular*. En Actas do Congreso Nacional de Ciencias da Población, Vol. VII, p. 1-10. Porto, 1940
- RAMÍREZ LUCAS, Juan: *Arte popular*. Madrid, 1976
- RODRÍGUEZ CALVIÑO, M.: *A actividade téxtil tradicional no Val de Veá (A Estrada – Pontevedra): espadelas e espadeleiros*. En A Estrada: Miscelánea histórica e cultural, N. 2 (1999); p. 165-178

RODRÍGUEZ CALVIÑO, M. e SÁENZ-CHAS, B.: *O Tecido*. Cadernos do Museo do Pobo Galego, 10. Santiago de Compostela, 2000

ID.: *Traballos de axuda mutua e relacións sociais. O liño no Val de Vea (A Estrada, Pontevedra)*. Santiago de Compostela, 2004. En prensa

SÁNCHEZ SANZ, M^a Elisa: *Maderas tradicionales españolas*. Artes del tiempo y del espacio, 16. Madrid, 1984

VASCONCELLOS, J. Leite de: *Signum Salomonis. A Figa. A Barba em Portugal: estudos de etnografia comparativa*. Portugal de preto, 35. Lisboa, 1996

Unha visión dos museos e do patrimonio en Irlanda

MANUEL VILAR

Os elementos do pasado distante aparecen como un dos recursos máis significativos á hora de mostrar o patrimonio cultural de Irlanda, xunto coa factoría Guinness, os pub (agora sen o fume do tabaco), a música, os escritores e o tópico dunha paisaxe sempre verde e coidada (onde non hai agricultura xa non está tan coidada) ou a figura dos seus santos, como san Patricio ou san Columba (Colmcille). Queremos mostrar aquí algúns deses recursos culturais, pero tamén facer ver que hai outros elementos do patrimonio menos relacionados con ese pasado distante, que teñen que ver con feitos máis próximos no tempo e, polo tanto, máis difíciles de consensuar. Os visitantes poden achegarse hoxe, ademais de á torre Martello ou a Newgrange (Brú na Bóinne), a lugares como o Museo da Fame, á cadea de Kilmainham ou mesmo a un centro no que se fala e explican os feitos do “domingo sanguento” de Derry¹.

O concepto de patrimonio cultural tamén tivo en Irlanda unha evolución parella á que se deu en todo o mundo occidental. Así,

para os primeiros gobernos, especialmente para o de Fianna Fáil de Eamon de Valera, a preservación do folclore era un elemento clave para unha política de “regaelizar” o país e vincularse a un pasado distante para buscar unha continuidade cultural que axudase a crear unha identidade necesaria para esa nova etapa social do país. Esta é unha das razóns polas que se procura a institucionalización do folclore. Neste sentido créase, xa en 1935, un centro para o estudo do folclore, o Irish Folklore Commission (IRC) ou Coimisiún Béaloideas Éireann, con categoría de centro estatal e vinculado á Universidade de Dublín. Nos anos setenta do século XX convértese no departamento de Irish Folklore do University College de Dublín. O seu papel era “recoller, clasificar e preservar todos os aspectos da cultura tradicional irlandesa e facelo dun xeito sistemático”; a recollida da tradición oral era entendida como un labor urxente e de interese nacional. Con anterioridade xa se fundara, en 1927, a Folklore of Ireland Society, que en 1930 se reconverte no Irish Folklore

¹ A torre Martello, en Sandycove, nas aforas de Dublín, debe a súa fama a que nela pasou uns días James Joyce e sitúa aquí escenas de *Ulysses*. Esta torre, xunto con outras varias que hai pola costa irlandesa, foron levantadas polos ingleses ante a previsión dunha invasión das tropas de Napoleón. A musealización deste sitio é bastante cativa.

Newgrange é un dos monumentos megalíticos máis visitados e famosos de Europa.

Como “domingo sanguento” é coñecido un domingo de xaneiro de 1972 no que os paracaidistas ingleses dispararon contra unha manifestación polos dereitos civís en Derry e mataron trece manifestantes católicos.

Institute. Na orixe de todo este interese debemos situar o traballo da Liga Gaélica, fundada en 1893, e que ten moito que ver, non só coa revitalización do gaélico, tanto no falado como na escrita, senón tamén coa recollida de datos e co traballo dos folcloristas que axudaron a lexitimar a cultura dos falantes gaélicos e traer a un primeiro plano político e cultural as zonas máis marxinais, ao tempo que crean institucións que aínda hoxe funcionan ao nivel de toda a illa, creando lazos entre as dúas partes e superando a liña ficticia da separación.

Toda estas institucións estaban moi orientadas cara á recollida de folclore nas comunidades de falantes gaélicos e esquecían outros compoñentes sociais e culturais que, tamén, formaban parte da sociedade irlandesa. En consecuencia, os museos etnográficos teñen en Irlanda unha presenza máis ben tardía, xa que as propostas para orientar as coleccións cara aos obxectos que falen da vida diaria non tiveron aquí a importancia que, por exemplo, chegaron a ter no Reino Unido ou nana outra parte da illa, en Irlanda do Norte, especialmente no período inmediato á Segunda Guerra Mundial, que levou á apertura de varios museos ao aire libre e de moitos dos denominados “folk museums” e das “living history farms”. Nesta situación tamén inflúe esa centralización no elemento gaélico, que levou non só a idealizar as *gaeltacht*, senón a reivindicar un pasado aristocrático, o representado polos líderes gaélicos derrotados, e a esquecer a vida cotiá dos labregos e dos mariñeiros irlandeses. E isto era así porque para os ideólogos deste nacionalismo a nación irlandesa fora concibida como unha enti-

dade que afunde as súas raíces nun pasado glorificado e non nunha sociedade campeña e mariñeira.

Isto marca a diferenza ou orientación entre os estudos de “folklife” e os de “folklore” e a distinta institucionalización que tiveron un e outro. Os primeiros dábanse no contexto do museo e poden ser entendidos como unha observación científica herdeira da tradición ilustrada. Esta vía foi a que se institucionalizou en Irlanda do Norte, seguindo a tradición británica. Mentres, ao sur do “border” institucionalizáronse os estudos de folclore, que ten máis que ver cunha tradición humanista que procura o elemento espiritual e menos a parte cuantificable da cultura (Ó Giolláin 2000: 58-62).

Mais o organismo oficial encargado da xestión, protección e conservación do patrimonio natural e construído de Irlanda (engloba tanto parques nacionais, como monumentos nacionais e xardíns) é *Dúchas*, palabra gaélica que se pode traducir por “patrimonio”. Depende organizativamente do ministerio que ten ao seu cargo o medio ambiente e goberno local e xestiona os *Heritage Sites of Ireland*. Deste organismo dependen unha serie de lugares históricos, monumentos e parques naturais ao longo de todo o país. Entre estes, hai bens que poderíamos cualificar como de patrimonio etnolóxico ou industrial, pero que teñen a categoría de “monumentos nacionais” e son, por exemplo, vellos muíños de fariña musealizados, como o Newmills (cerca de Letterkenny, Donegal) ou mesmo a casiña nativa de Pearse, ao lado de pazos e doutros elementos que podemos considerar como máis suntuosos.

Os museos en Irlanda

Irlanda conta cun Museo Nacional (National Museum of Ireland) dividido en catro seccións, seguindo a tipoloxía dos fondos das súas coleccións. Hai, así, un museo arqueolóxico e histórico, outro de historia natural, un de artes decorativas e un cuarto dedicado á vida no campo². Os dous primeiros son os máis antigos e están situados no centro de Dublín, no barrio de orixe viquinga. O das artes decorativas foi aberto en 1998 e segue aínda coa súa ampliación. Ocupa o espazo dun vello cuartel, levantado polos ingleses a comezos do século XVIII, que está situado na marxe esquerda do río Liffey. É coñecido como Collins Barracks, nome que se lle dá desde 1922, cando Michael Collins se pon á fronte das tropas do Free State ou Estado Libre de Irlanda. Con anterioridade, o seu nome popular era o de “The Barracks” (o cuartel) e oficialmente antepoñíase o adxectivo “Royal” (Monaghan 2000: 405). Neste inmenso edificio tamén se sitúan agora as oficinas das catro áreas do Museo Nacional e outras dependencias e servizos. A cesión deste inmovible ao Museo Nacional permitiulle poder dar a coñecer boa parte dos seus fondos que, por falta de espazo suficiente, permanecían gardados nos almacéns, lonxe das olladas dos visitantes. A cantidade monetaria inicial con que se puxo en marcha este proxecto procedía do diñeiro recuperado polo Estado dunha amnistía fiscal. Pero máis do dobre esa cantidade, que realmente permitiu que o

proxecto tivese continuidade, procedía dos fondos europeos³.

O último museo desta rede en abrir ao público foi o da vida no campo ou *Country Life*, e fíxoo no ano 2001 e bastante lonxe de Dublín, na costa oeste.

Ademais destes museos de carácter nacional, Irlanda conta, como outros países, cun variado número de museos de carácter local, condal, semiestatais, comunais, privados, etc. Nos últimos vinte anos o número de museos aumentou e a súa cifra actual dobra a anterior, polo que podemos concluír que a xeografía museística irlandesa é diversa e dispersa en todos os conceptos.

Debemos facer mención aos museos de Irlanda do Norte, onde destacaremos, pola temática que a nós nos interesa, o Ulster America Folk Park (no condado de Tyrone e preto da vila de Omagh) e o Ulster Folk and Transport Museum, na periferia de Belfast. O primeiro abriu as súas dependencias en 1976 como unha contribución ao bicentenario da independencia dos Estados Unidos de América. Está situado nunha propiedade no medio da atractiva e moi coidada campiña de Irlanda do Norte. Esta foi dunha familia, a Mellon, que emigrou aos Estados Unidos; un dos seus membros, que cando marchou tiña cinco anos, fixo alí fortuna e acabou sendo o filántropo que permitiu á creación deste museo. Nesta propiedade, entre unha frondosa vexetación, instaláronse diversos edificios. Algúns foron traídos ata aquí desde o seu lugar orixinario e despois

² Os seus nomes completos son: National Museum of Archaeology and History, National Museum of Natural History, National Museum of Decorative Arts and History e o National Museum of Country Life

³ Con fondos europeos tamén foi recuperado un antigo hospital militar, o Royal Hospital en Kildinham, cerca da cadea do mesmo nome, e que hoxe alberga o Irish Museum of Modern Arte (IMMA)

reconstruídos; outros son réplicas e están relacionados coa vida nesta parte da illa, como casas, escola, igrexas, forxa, etc., en case todas elas atopamos actores ataviados coas vestimentas da época que representan o papel das persoas que podían ocupar eses edificios. Despois de atravesar unha estreita estrada local chegamos á casa orixinaria dos Mellon, rodeada das vellas dependencias anexas. Nela podemos atopar os animais domésticos como en calquera casa rural da época: as galiñas andan soltas e escalando nas leiras inmediatas, nun outeiro pasta un cabalo dos usados para o tiro e ao lado dun camiño atopamos turba acabada de cavar e que arderá nas chemineas destes edificios.

Un pouco despois no noso percorrido chegamos á réplica dunha rúa, a Ulster Street, dunha vila do século XIX. Aquí están os establecementos que poderíamos atopar en calquera rúa principal dunha vila, algúns deles traídos aquí con todo o seu mobiliario e útiles. A rúa desemboca nun inmenso alpendre que garda unha réplica exacta dun barco, o Brig Union, que a comezos do XIX facía a ruta desde os portos de Irlanda do Norte a América. Estamos nunha reprodución do que sería unha estación portuaria de onde saían os emigrantes cara a América e cara a outros destinos migratorios. Subimos á nave, atravesamos o seu ventre e ao saír dela polo outro costado, damos cunha rúa, réplica agora da dunha cidade norteamericana, a American Street⁴.

Empeza entón a segunda parte do percorrido: o emigrante chegou a América. Agora o visitante do museo ten diante unha serie de edificios, réplicas de construcións americanas, coas súas dependencias e con algúns dos produtos orixinarios dese continente.

O propósito deste museo é mostrar o mundo sociocultural dos emigrantes irlandeses na súa sociedade de orixe e na de colonización nun período que abrangue os séculos XVIII e XIX (Ó Giolláin 2003:143). Conta tamén cun centro de estudos migratorios, que pretende ser un soporte para a documentación do proceso de musealización. Na miña opinión o museo destaca o papel dos emigrantes presbiterianos na formación do soño americano fronte ao papel que puideron desenvolver os católicos. Os presbiterianos teñen unha orixe escocesa e viñeron ao Ulster no século XVII para repoboar as terras que foran confiscadas a algúns clans católicos, coma os O'Donnell e os O'Neill de Tyrone, que se refuxiaron en España⁵. Moitos dos seus descendentes emigraron pronto a América e axudaron á formación dos Estados Unidos. Na actualidade, os herdeiros destes presbiterianos son os máis enérxicos defensores de manter os lazos coa coroa inglesa, son os *loyalist* ou lealistas, caso por exemplo do reverendo Ian Paisley.

O Ulster Folk Museum de Belfast foi creado en 1958 para “ilustrar el modo de vida, pasado y presente, y las tradiciones del pueblo de Irlanda del Norte”⁶. No 1963

4 Unha idea semellante puidémola ver na mostra *Galicia e a sega en Castela ó longo dos tempos* que organizou o Consello da Cultura Galega e que se puido contemplar no Museo do Pobo Galego ou no Museo Etnolóxico de Ribadavia entre outros. Aquí o barco era substituído por un tren.

5 A fuxida dos xefes destes clans é coñecida na historia de Irlanda como *The Flight of the Earls* (1607), marca o final da primeira etapa da conquista, a dos Tudor. A súa marcha deixou a poboación irlandesa sen líderes e significou o desmantelamento da vella orden gaélica, o que facilitou a implantación dos colonos traídos polos ingleses que poboaron intensas zonas, crearon novos asentamentos e rebautizaron cidades como Derry por Londonderry. Sobre este aspecto pódese ver Collins (1990) ou Jackson (1985).

6 Citado en Diarmuid ó Giolláin (2003: 139)

instálase nos seus terreos a primeira casa labrega, no 1964 abre ao público e no 1967 únese ao museo do transporte de Belfast para dar o Ulster Folk and Transport Museum. Este museo nace en anos conflictivos, cando a comunidade católica empezaba a reclamar os seus dereitos (por exemplo: unha persoa, un voto). Por iso, cando menos, sorprende que un director do mesmo se refira a este contexto de “ameaza contra a situación constitucional desta zona dentro do Reino Unido” (Gailey 1992: 165). Segundo este mesmo autor os estatutos do museo din que ten que centrarse no modo de vida e nas tradicións da poboación (de toda a poboación) de Irlanda do Norte. Este museo ten unha gran parte das súas instalacións ao aire libre e espalladas por unha ampla propiedade con vellas árbores frondosas, pero tamén ten galerías interiores onde, por exemplo, está musealizada a mecanización dos labores agrícolas ou se fan prácticas de diversos oficios, como a fundición das típicas *spade* (pas, que poderíamos equiparar aquí aos sachos), imprescindibles para cavar a terra e para extraer a turba. Noutra parte do museo (ao outro lado dunha ancha estrada de intenso tráfico) están as amplas coleccións de transporte. Un elemento que chama a atención en ambos os museos é o gran silencio e a tranquilidade que un atopa aquí, silencio que contrasta co moito ruído que sempre provocou esta parte de Irlanda.

O fincapé que este museo pon na cultura material débese á influencia dos estudos

do xeógrafo galés Estyn Evans, profesor na Universidade de Belfast desde a década de 1930 e autor do *Irish Folkways* (1957), un clásico na etnografía irlandesa. Tamén quero salientar os traballos máis recentes de Jonathan Bell, unha persoa vinculada ao Ulster Folk and Transport Museum e autor de interesantes estudos⁷. O museo edita a revista *Ulster Folklife*, que apareceu mesmo antes da constitución do propio museo.

Ambas as institucións museísticas son debedoras non só dos estudos de *folklife*, senón tamén dos museos ao aire libre que se inician en Skansen e que nas illas británicas teñen un florecemento, como xa dixemos, nos anos posteriores á Segunda Guerra Mundial, centrados na musealización das comunidades locais e da vida cotiá⁸. Visitando os de Irlanda do Norte un percibe que esta forma de musealizar, ás veces non moi lonxe, cando menos aquí, dunha certa idealización da sociedade campesiña, parece precisar dunha revisión conceptual. O organismo oficial dos museos do Ulster é o Northern Ireland Museums Council.

Tocar as vidas desaparecidas

A orixe das coleccións dos museos nacionais irlandeses está nun decreto de 1877 polo que se funda, a instancias da Royal Dublin Society, o Museum of Science and Art. Este museo abre as portas en 1890 nun edificio construído para gardar as súas moi diversas e variadas coleccións, que ían desde material arqueolóxico e de historia natural ata xeoló-

7 Jonatam Bell é autor xunto a Mervyn Watson, de *Irish Farming 1750-1900* (1986), no que se fai unha historia das prácticas agrícolas en Irlanda. Outros artigos del están publicados na revista *Ulster Folklife*, por exemplo “Currachs from the Dunfanaghy Area, County Donegal”, nº 47, 2001. En *Anales del Museo Nacional de Antropología*, Nº 1, 1994, Madrid, ten publicado “Social Anthropology and The Study of Material Culture in Irish Musums”.

8 Un bo exemplo pode ser o Welsh Folk Museum (Amgueddafa Werin Cymru) situado nas aforas de Cardiff e aberto en 1946. A páxina do Museo Nacional de Gales é www.nmgw.ac.uk

xico e etnográfico. Entre este material, había pezas procedentes das viaxes realizadas polo capitán Cook, mentres que no arqueolóxico se podían atopar pezas orixinarias de puntos tan distantes de Irlanda como por exemplo o antigo Exipto. A maioría destas coleccións foron as que formaron o Museo Nacional de Arqueoloxía e Historia –o termo “nacional” colócase co nacemento do Estado Libre de Irlanda en 1922– e os seus fondos abranguen agora desde a prehistoria da illa ata a súa independencia. A sección de historia natural xa fora aberta en 1857.

Estes museos dependen dun departamento ministerial que tamén se encarga das artes, do patrimonio e das zonas onde o gaélico aínda é a lingua falada predominante (gaeltacht).

O museo da vida no campo, ou Museum of Country Life, é o primeiro museo dos nacionais que se establece fóra da cidade de Dublín, e vaino facer no oeste do país, no condado de Mayo. Tamén é coñecido polo nome do lugar en que se asenta, Turlough Park, unha inmensa propiedade pertencente a unha antiga familia rendista, con casa vitoriana, lago artificial e coidados xardíns e parques. Nesta propiedade ergueuse un edificio moderno para albergar as coleccións etnográficas do Museo Nacional⁹. Estas coleccións etnográficas son as referentes a Irlanda, pois as outras, as procedentes da expedición de Cook e doutras latitudes máis ou menos “exóticas”, está previsto exhibilas no museo das artes aplicadas. Isto é unha proba da distinción que en certos contextos se fai do material etnográfico procedente da

propia cultura –as *folklife collections*– e os materiais procedentes de culturas doutras latitudes –as *ethnographic collections*–. No museo das artes decorativas podemos atopar pezas referentes á vida en Irlanda, pero que non están vinculadas á vida dos labregos ou mariñeiros, senón á destreza humana, e poden aparecer ao carón dunha peza de cerámica chinesa ou dunha campá cerimonial xaponesa de hai dous milénios. Atoparemos alí salas referentes á pratería, ao mobiliario doméstico ou á vestimenta e á bixutería, todo relacionado cunha vida máis suntuosa da que podía levar un campesiño totalmente pendente da difícil subsistencia diaria.

En Irlanda empeza a haber unha política clara de recollida de material etnográfico, especialmente o vinculado coa vida doméstica, na década de 1920. Detrás desta política está un influxo claro da tendencia escandinava de estudo da xente dunha comunidade por medio da súa vida e cultura. Na década de 1930 sería a Irish Folklore Commission a encargada da tarefa de recompilar e documentar esas pezas que, ante o avance da mecanización e da modernización da agricultura no seu camiño imparable para adaptarse plenamente ao sistema actual de produción, estaban caendo en desuso. Este material foi exhibido en moi raras exposicións temporais, pero este patrimonio etnográfico non tiña moito peso dentro das políticas do museo. Houbo tamén propostas de crear, dentro da estrutura do Museo Nacional, unha área específica dedicada á etnografía de Irlanda. E a idea calla a finais do século pasado, cando se decide descentra-

⁹ Na documentación que manexamos sempre se di que o edificio foi feito polo Architectural Service of the Office of Public Works. Parece que aquí o nome do arquitecto non é importante, sen embargo o edificio semella ser apropiado e idóneo para a instalación museística.

lizar os fondos do Museo Nacional e levar a sección etnográfica fóra de Dublín. Isto ten puntos ao seu favor e outros en contra. Os pros son que a súa instalación nunha área rural pode axudar a potenciar o turismo cara a esa zona e, polo tanto, o desenvolvemento da mesma. Os contras, que está lonxe dos investigadores e do centro de toma de decisións e pode quedar como o irmán que marchou lonxe da casa e que ninguén mira por el. Tamén que a etnografía volve a ser diferente e deixa o espazo urbano para as máis prestixiosas “belas artes”.

A visita ao museo da vida no campo pode empezar no edificio vitoriano, do mesmo arquitecto que fixo o museo en Dublín, para ver algunhas suntuosas dependencias da mansión dunha familia acomodada e rendista. Aquí tamén están as oficinas, a tenda e a cafetería. Despois iremos cara ao edificio moderno, perfectamente axustado entre un desnivel do terreo e o lago artificial, mentres sobre un outeiro próximo destaca a silueta dunha torre cilíndrica que caracteriza, segundo os folletos turísticos, á paisaxe rural irlandesa.

Na planta cero atopamos só a sala de vídeo, a atención ao público e unha pequena exposición na que se quere desbotar o mito romántico que idealiza o pasado. Isto represéntase cun conxunto de postais, fotos vellas e cadros para ver a vida rural polos ollos dos outros, dos artistas e dos turistas. A contraposición a este panorama idílico vén dada por un cacharro que poderíamos calificar como curioso ou atractivo, pero que está esnaquizado polo uso que se fixo del. Avísannos que o que se quere mostrar aquí é a vida dunha xente nun período que pretende ir de 1850 a 1950. A vida era a

loita pola supervivencia e dependía do coñecemento do contorno, da destreza e habilidade, da técnica e da capacidade inventiva. Tamén se explica neste primeiro andar cal é a orixe do coleccionismo etnográfico, o papel do museo e o traballo que fai. Por exemplo, explícasenos como se documenta unha peza e dísenos que cando un obxecto entra no museo non é un artefacto máis, senón que o que se adquire son uns coñecementos sobre como a xente construíu e utilizou esa peza. A imaxe que se quere expresar é que os obxectos son de sempre, poden ser eternos, o que cambia son as persoas que fan uso dos mesmos. Tamén se explica nestes primeiros paneis o que é *folklife* e o que é *folklore*, é dicir, o tanxible ou material e o intanxible ou inmaterial.

Despois baixamos á seguinte planta, pois neste museo o percorrido empeza pola planta alta, aínda que a entrada estea a nivel da terra. O primeiro que atopamos ao descer as escaleiras, ou o primeiro elemento que chama a nosa atención, é unha caixa de correo. Nun principio pode sorprendernos, mais logo decatámonos do seu valor simbólico. A caixa de correos está pintada de verde, como as que podemos atopar en toda a república de Irlanda. Pintar de verde as caixas de correos, que antes eran vermellas como o son agora en todo o Reino Unido, foi unha disposición que tomaron axiña as primeiras autoridades de Irlanda. Era unha medida fácil para facer visible aos cidadáns irlandeses que xa non dependían da súa graciosa maxestade británica. É unha mostra do poder simbólico das cores e da súa utilización. Nesta planta, a menos un, móstrárenos o contexto histórico e o contorno natural en que se desenvolvían as vidas ordinarias

dos labregos e dos mariñeiros irlandeses, que entón eran a maioría da poboación de Irlanda. O tempo histórico está dividido en oito períodos e atende a ciclos propios e que teñen que ver cos anos da fame (1850-1869), coa loita polo cambio ou autogoberno, polo dereito á terra, co camiño cara a unha nova centuria, co preludio do conflito (1901-1915), coa loita pola independencia e coa Guerra Civil (1916-1923) e remata co logro do estado irlandés.

A importancia do medio natural móstrase a través de obxectos, das construcións e de textos. Ás veces, os obxectos están colocados por pares para mostrar como con distintos materiais se pode facer pezas similares ou como co mesmo material se fan cousas distintas. Nesta planta tamén se fai referencia á *eviction*, é dicir, a expulsión pola forza de moitas familias das súas míseras casas, ao non poder pagar as súas rendas, nos anos inmediatos ao tempo da fame.

A planta menos dúas está dedicada á vida no fogar, ao traballo da terra e dos mariñeiros e á vida en comunidade. Nestes tempos a vida doméstica xiraba ao redor da cheminea e do lume que alí ardía, grazas á turba cavada no verán e amoreada ao carón da casa. Polo tanto, as actividades que nela se facían, como a comida, os traballos manuais, a narración de contos, etc. son claves para explicar o xeito de vida. Na sección do traballo da terra e da auga tamén se inclúen os artesáns, como o ferreiro, o carpinteiro, o zapateiro, o tendeiro, etc., que facían obxectos para os labregos e para os mariñeiros. Na vida da comunidade dásele importancia ás relacións veciñais, ao ciclo da vida e ás marcas do tempo por medio das festas do ciclo anual e dos costumes

vinculados a elas, como que no día de Santa Bríxida se facían cruces de xuncos ou pallas ou que no primeiro de maio varrían a porta da casa cun toxo e colocaban un ramo sobre ela para manter as fadas afastadas da casa. Tamén as peregrinacións a lugares xa máis distantes, como podía ser o Purgatorio de San Patricio en Lough Derg e de onde traían unha cruz, a chamada “penal cross”.

A última planta, a máis soterrada e a máis pequena, a menos tres, está centrada no cambio e nos motivos que o fixeron posible, como a emigración á cidade, as comunicacións máis rápidas, a electricidade, etc. Aquí móstrannos a introdución da maquinaria que facilitou este cambio, non só a referente ao traballo agrícola, como poden ser os arados de ferro, as sulfatadoras, os tractores e outros, senón tamén a que permitiu o cambio dentro da casa, como o tocadiscos, a máquina de escribir, de coser, os fusibles que viñeron coa electricidade, etc.

Todo acompañado por un deseño atractivo e pola información suficiente para entender toda esta musealización. Unha sensación que se pode ter é que o edificio quedou algo pequeno, que podería haber máis espazo entre as distintas áreas, e o seu percorrido pode semellar laberíntico. Pero a impresión final é que estamos nun museo atractivo onde se pretende desbotar tópicos, todo para que o visitante poida tocar as vidas desaparecidas.

Musealizar a fame e a loita pola independencia

Quizais o xiro máis importante que se deu na política museística de Irlanda sexa a atención prestada ao estudo e á musealización daqueles aspectos menos gloriosos do

pasado, como a fame ou certos episodios da loita violenta pola independencia e consecuencias da mesma.

Irlanda pasou por varias epidemias de fame. A máis grave foi a que comezou cara a finais dos anos corenta do século XIX e que se converteu nunha traxedia económica e social na que morreu máis dun millón de persoas, moitos miles quedaron na miseria absoluta e moitos outros foron sacados do seu lugar ou emigraron. A peste atacou á pataca de modo parcial en 1845, dun xeito xeral en 1846 e absoluto en 1847. A un ano de mala colleita seguía outro de fame e pronto apareceron as enfermidades como o tifo ou o cólera. Morte e emigración reduciron a poboación de Irlanda nun tercio, no rural, á metade. A peste da pataca afectou a varias partes de Europa, mais só en Irlanda houbo fame porque a poboación campesiña dependía total ou parcialmente na súa dieta desta colleita (Jackson 1985: 243). Un pouco para resolver esta crise, as autoridades inglesas crearon unha institución chamada *Workhouse*, onde a xente famélica podía ter un refuxio e algo de alimento a cambio de traballo e dunha situación ríxida e case carceraria, propia dunha moral vitoriana. Esta historia dun período triste e cheo de miseria é vista agora como algo necesario, e non só para lembrar, senón precisa para examinar a negra paisaxe dese tempo e as historias ocultas dos que pereceron (Crowley 2000: 399). Tamén para mostrar este feito histórico como parte dun gran desastre social da Europa do XIX e relacionalo coa fame nos nosos días.

Algunhas destas *workhouses* están agora musealizadas. Visitamos unha, que é o único museo dunha pequena vila do extremo

noroccidental de Irlanda, Dunfanaghy (Donegal), unha vila creada polos ingleses a comezos do século XVII cando a *plantation* do Ulster. A musealización deste centro xira ao redor da figura de Hannah Herrity, e faise especialmente grazas ao vídeo e ao recurso á escenografía, xunto a algúns paneis explicativos sobre a emigración, sobre a dieta da pataca, etc. Hannah Herrity foi unha muller que, cando chegaron os anos da fame, quedou orfa e escapou da casa do pai para fuxir da tiranía da nai adoptiva. Pasou entón un tempo traballando en granxas ata que unha enfermidade a levou a deambular polos camiños. A fame empurrouna ata a *workhouse* de Dunfanaghy, cando alí podía haber unhas seiscentas persoas amoreadas en tres pequenos pavillóns agardando, case, a morte. Ao final dos seus anos a súa situación chamou a atención da muller dun parlamentario inglés, que lle deixou unha pequena casa, un *cottage* de só un cuarto, onde morreu aos noventa anos.

Ao longo de todo o país foron aparecendo referencias á fame, ben nos museos locais, ben noutros centros dedicados só a este feito; incluso, aparecen centros privados que tentan tirar proveito económico en lugares afastados, como pode ser a Doagh Famine Village, no extremo norte do país, no que podemos atopar referencias á fame ao lado de animais ou de recortes de prensa que nos falan da fortuna de irlandeses como Enya, Van Morrison, Bono, e outros menos coñecidos para nós. Esta febre por *exhibiting the Great Famine*, por utilizar o título do artigo de John Crowley, comeza cara a 1995, con motivo da conmemoración do cento cincuenta aniversario da *Gran Fame*, e hai todo un proceso de reestudo e de revisión

desta etapa triste da historia e se procura unha utilización didáctica da mesma.

Pero o centro museístico máis importante sobre este tema é o de Strokestown (Roscommon), no centro da illa, aberto en 1994. Está situado na propiedade dunha antiga familia rendista, caracterizada pola súa crueldade durante os anos da fame. O eixo desta musealización está na documentación gardada no pazo, especialmente papeiros que constan, por exemplo, as súplicas dos labregos ao amo para que non os botase das terras e as respostas máis ben pouco sensibles deste. Pero o papel do museo non é tanto mostrar que había dous bandos: uns propietarios malos e uns labregos miserentos, senón ensinar que a realidade é máis complexa e tratar de desmitificar a historia. A súa focalización na documentación escrita ten que ver tamén coa carencia doutro tipo de fondos, carencia relacionada con que estes labregos non tiñan, literalmente, nada de seu e isto quérese reflectir na musealización.

Outro foco é a didáctica, mostrar os paralelismos entre as causas que provocaron a gran fame irlandesa e a fame que hoxe se dá no chamado terceiro mundo. O museo mantén unha estreita colaboración con institucións similares existentes en lugares como Grosse Ile, no Canadá, a onde chegaron moitos irlandeses nos chamados “coffin ships”, barcos cargados de xente nun estado máis que lamentable e que pretendía escapar da fame. A esa illa chegaron xa máis de cinco mil sen vida e foron enterrados en fosas comúns neste lugar do Québec.

Kilmainham Jail

Cara ao sudoeste de Dublín imponse, sobre os tellados das casas dun barrio modesto e máis alá da factoría Guinness, un sólido edificio gris, protexido por un forte muro. É a cadea de Kilmainham, vinculada á historia máis recente e turbulenta de Irlanda; actualmente, e como reza nun folleto turístico, unha das prisións desocupadas máis grandes de Europa. Hoxe, este edificio forma parte do *Heritage Sites of Ireland*, o que quere dicir que é monumento nacional, e é un importante centro turístico, visitado cada ano por máis de cen mil persoas que acoden a este lugar da historia, especialmente ligado ao fracasado levantamento de Pascua de 1916.

Este edificio ten unha longa historia como centro de reclusión, pero tamén a ten desde que pechou as súas portas como prisión¹⁰. Como cadea abriu en 1796, seguindo as teorías das reformas do sistema penitenciario que se propuxeron a finais do século da ilustración e nas que se poñía énfase no castigo psíquico, máis que no corporal. Nos primeiros anos, os presos que pasaron polas súas dependencias eran maioritariamente catalogados como “comúns”. Despois, durante os anos da Gran Fame, moitos dos que estaban na miseria absoluta fixeron o posible por entrar, buscando alí un “consolo” que fóra non tiñan, pois como presos tiñan asegurado, cando menos, un mínimo de comida diaria. Como consecuencia, a cadea saturouse. Sen embargo, a sona deste centro non vén dada por estes feitos, senón pola súa vinculación cos presos políticos, desde

¹⁰ Seguimos aquí o traballo de Eric Zuelow (2004)

os pertencentes aos primeiros movementos da loita pola liberación, como os Fenians ou os Young Irelanders, ata os vinculados ao IRA histórico e aos rebeldes de 1916; é dicir, personaxes históricos do nacionalismo irlandés relacionados cos diversos levantamentos a prol da independencia. Así, desde 1798 ata 1916, pasaron polas súas celas Robert Emmet, Stewart Parnell, Padraic Pearse, James Connolly ou Eamon de Valera entre outros. Despois do tratado de partición, Kilmainham tamén foi prisión para os que se opuxeron ao tratado e durante a Guerra Civil os primeiros fusilados do Estado Libre de Irlanda tiveron lugar contra os seus fortes e reos muros.

En 1924 as portas desta cadea pechan e outra etapa da súa historia empeza. O peche levou ao abandono do edificio, pois na memoria ficaba que era un lugar de sufrimento, de opresión e, tamén, duns feitos que se querían esquecer e que tiñan que ver cos inicios do novo estado, no que antigos presos pasaron a ser os carceiros dos seus vellos compañeiros de loita. Uns anos despois do seu peche foi usado como almacén. O seu estado foise deteriorando e o seu nome, desaparecendo da literatura oficial. Na década de 1930 danse os primeiros intentos por recuperar este edificio e relacionalo xa á historia recente de Irlanda. De feito, a primeira proposta de recuperación vén promovida por unha asociación vinculada ao movemento republicano, que tiña como obxectivo coidar das sepulturas dos mortos nacionalistas en toda Irlanda. A súa proposta era converter o centro nun lugar de homenaxe, entre outros, aos fusilados polo levantamento de 1916, aínda que non se facía mención a

James Connolly, nin tampouco aos executados durante a Guerra Civil. A proposta non foi adiante, como tampouco outra que xa falaba de establecer aquí un museo. Non será ata 1953 cando se volva a falar da súa restauración e conversión en museo, baixo o goberno de De Valera e, como di E. Zuelow (2004: 190), non porque De Valera quixese revivir os seus anos de prisión, senón que se volve a falar do tema dentro dun plano de desenvolvemento de emprego, pois o paro daquela era alto en Irlanda e a emigración era xa unha epidemia de carácter nacional. Polo tanto, a preocupación oficial pola restauración de Kilmainham Jail viña dada pola posibilidade de crear postos de traballo ao tempo que dar cumprimento á vella arela republicana de recordar as loitas do pasado pola independencia.

Pero a proposta oficial tampouco vai adiante e o estado de deterioro do edificio aumenta. Será entón a sociedade civil a que tire definitivamente da recuperación deste edificio histórico. Aparecen intentos para facer unha película sobre os “Invencibles”, un grupo que levou a cabo unha serie de actos violentos, como o asasinato en 1882 de Lord Frederick Cavendish, vicerrei para Irlanda, e do seu secretario no dublinés parque Phoenix. A película non se filma e os autores da idea, ao coñecer que o goberno recibira propostas de diversas compañías para tirar co edificio e aproveitar o material, empezan accións para salvalo da demolición. A finais de 1958 comezaron as xuntanzas para ver que facer. Unha das primeiras decisións que toman é que nada posterior a 1921 debe afectar á unidade de acción sobre Kilmainham, algo que tamén pedía o IRA histórico, é dicir, obviábanse os temas aínda

quentes da Guerra Civil que sacudiu Irlanda despois da sinatura do tratado de partición en 1921.

Serán vellos membros do IRA os que formen o núcleo central dos voluntarios encargados da súa restauración, especialmente porque eran os que mellor coñecían interiormente o edificio, polo tempo que pasaran como prisioneiros. A finais de 1959 o Comité de Restauración entra na cadea e contempla unha situación lamentable, moito peor da que agardaban. En 1960 o goberno acorda arrendarlle o edificio polo prezo simbólico dun penique ao ano durante cinco anos. Pouco a pouco vanse restaurando as diferentes ás do edificio e as capelas, tanto a católica como a protestante. O problema xorde cando se chega ás partes vinculadas con feitos da Guerra Civil ou co fusilamento de James Connolly¹¹. En 1966 o Partido Laborista irlandés propón que James Connolly debería ter unha placa conmemorativa para el só onde foi executado, un lugar distinto a de onde foran executados os seus compañeiros. A idea non é aceptada polo comité encargado da restauración, o que para os socialistas era unha mostra da súa submisión ao Fianna Fáil; pero para o comité, Connolly era patrimonio do pobo de Irlanda e non só do partido que el axudara a fundar. Tras a abertura ao público do edificio restaurado houbo un proceso de reelaboración do discurso e estas diferenzas fóronse resolvendo co tempo. Hoxe Kilmainhim Jail é un símbolo do pasado de Irlanda, máis alá


de certos feitos puntuais, un símbolo para o futuro e un centro turístico que mostra unha etapa problemática da historia deste país sen complexos e cun fin didáctico.

A visita á cadea faise de maneira guiada e é imprescindible ter uns mínimos coñecementos da historia de Irlanda, xa que nomes, datas e feitos saen continuamente pola boca do guía sen preocuparse de se nos son ou non familiares. O percorrido empeza por un vídeo na capela onde os condenados a morte recibían a comunión minutos antes de seren fusilados. Despois sáese por unha porta lateral e vaise percorrendo as diferentes ás do edificio, a galería central e as celas. A filosofía dos restauradores foi deixar as celas case como estaban, dando a impresión dunha situación de desmantelamento, de mal aspecto, algo que podía corresponder coa situación real. Ao remate da visita pódese ver unha mostra sobre o sistema penitenciario e a vida diaria na cadea.

O que queremos destacar aquí é o paso da cadea do abandono institucional á restauración grazas ao traballo voluntario, en parte dalgúns que coñecían as súas dependencias por telas habitado involuntariamente. Kilmainham Jail foi levantada polos ingleses para encarcerar irlandeses, pero a súa reconstrución por un amplo movemento da sociedade civil, no que estaban implicados nacionalistas e non nacionalistas de diversas tendencias, axudou a construír este espazo nun lugar da memoria, que se foi reconstruíndo como algo colectivo ao

¹¹ James Connolly, un dos líderes do levantamento de 1916 non foi fusilado cando os demais xefes da rebelión, senón días despois e nunha cadeira debido ao seu lamentable estado. Entre os primeiros fusilados está Padraig Pearse, poeta, promotor do ensino en gaélico e nomeado primeiro presidente da república de Irlanda. Dous dos lugares onde impartiu escola, Santa Enda en Dublín e o seu cottage en Galway, onde levaba os rapaces no verán, forman parte do patrimonio de Irlanda e están musealizados.

tempo que se reconstruía o edificio. Hoxe móstrase como un símbolo da unidade pola liberación, que se presenta como algo aínda

inacabado e como un lugar no que se poden mostrar os erros do pasado se valen para non repetilos no futuro. 

Bibliografía

- COLLINS, Kevin (1990) *The Cultural conquest of Ireland*. The Mercier Press. Cork.
- CROWLEY, John (2000) “Exhibiting the Great Famine”. En Neil Buttimer, Colin Rynne e Helen Guerin (ed) *The Heritage of Ireland. Natural, Man-Made and Cultural Heritage. Conservation and Interpretation. Bussines and Administration*. The Collins Press. Dublín.
- GAILEY, Alan (1992) “La resolución de conflictos en Irlanda del Norte: El papel de un museo popular”. En *Museum*, vol. XLIV, 173-3.
- JACKSON, T. A. (1985) [1947] *Ireland Her Own. An Outline History of the Irish Struggle*. Lawrence and Wishart Ltd. Londres.
- MONAGHAM, Nigel T. (2000) “The National Museum of Ireland”. En Neil Buttimer, Colin Rynne e Helen Guerin (ed) *The Heritage of Ireland. Natural, Man-Made and Cultural Heritage. Conservation and Interpretation. Bussines and Administration*. The Collins Press. Dublín.
- Ó GIOLLÁIN, Diarmuid (2000) *Locating Irish Folklore. Tradition, Modernity, Identity*. Cork University Press.
- Ó GIOLLÁIN, Diarmuid (2003) “El patrimonio etnológico en Irlanda”. En J. A. González Alcantud (Ed.) *Patrimonio y Pluralidad. Nuevas direcciones en Antropología Patrimonial*. Biblioteca de Etnología. Centro de Investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet. Granada.
- ZUELOW, Eric (2004) “Enshrining Ireland’s Nationalist History Inside Prison Walls: The Restoration of Kilmainham Jail”. *Éire-Ireland* 39: 3 e 4.

Direccións de internet

- Cadea de Kilmainham: www.kilmainham-gaol.com
- Museo da fame: www.strokestownpark.ie/museum.html
- Museos nacionais de Irlanda: www.museum.ie
- National Gallery, Dublín: www.nationalgallery.ie
- Northern Ireland Museum Council: www.nimc.co.uk
- Patrimonio Cultural de Irlanda: www.heritageireland.ie
- The Ulster American Folk Park: www.folkpark.com
- Ulster Folk and Transport Museum: www.uftm.org.uk

Museo da Emigración de Galicia

Longo camiño cara a memoria

ALBA TIZÓN

Maletas. Homes crecidos chorando. Paquebotos. Mulleres levando fardos. Misas de despedida. Poesía da saudade. Bandas de gaitas en Bos Aires. O retorno. As casas dos indianos. Un pai en Suíza. Unha tía en Venezuela. Todas estas son imaxes dun fenómeno que hoxe en día parece indisolublemente unido á historia da nosa terra. Galicia sería un país completamente distinto sen o impacto da emigración. Millóns de persoas desprazadas durante séculos conformaron coas súas historias individuais unha grande experiencia colectiva que practicamente afecta á totalidade das familias galegas.

Unha realidade como esta, con tanta influencia no tecido social, nembargantes só moi recentemente se ten comezado a considerar como materia de conservación museística.

Dende hai unha década algunhas voces veñen reclamando a necesidade de fundar un equipamento museístico que recolla o patrimonio da emigración. E malia que nos últimos anos se propuxeron varias iniciativas para crear un museo da emigración galega, polo de agora non se acadou un acordo suficiente, e outras comunidades autónomas están tomando a dianteira na creación de equipamentos deste tipo. En Asturias e Canarias levan varios anos de

andaina na presentación do seu patrimonio migratorio. Cataluña, coa inauguración do seu Museo de Historia da Inmigración (MHIC) en outono de 2004, é a incorporación máis recente, e outras administracións como a riojana aprobaron xa proxectos ó respecto mentres que en Euskadi están estudiando a posibilidade.

O Museo na batalla política

A primeira mención política da necesidade de crear un Museo da emigración galega vén dunha proposición non de lei formulada polo BNG no Parlamento de Galicia o 2 de febreiro de 1995.

A proposición do BNG deixaba clara a postura nacionalista perante o fenómeno da emigración nunha intervención do parlamentario Alfredo Suárez Canal:

“Un país que viu lustro tras lustro (...) como a imposibilidade para xestionar e decidir sobre os propios recursos e xerar unha economía autocentrada obrigaba unha parte dos seus homes e mulleres en idade de traballar a facelo fóra do país. Non foi un éxodo voluntario senón obrigado.” Suárez Canal concluía así a necesidade de crear un Museo da Emigración: “Esta iniciativa se trataría non só dun acto de transcendencia cultural, non só dunha necesidade informa-

tiva, non só dunha urxencia documental (...) senón que tamén e fundamentalmente sería un acto de xustiza cos nosos compatriotas que tiveron ou teñen que pasar por ese transeo..”

O BNG rexeitaba neste momento propor as condicións concretas do funcionamento do museo ou a súa localización, aínda que sinalaba a conveniencia de que se situase en Galicia, despois de valora-las cidades que tiveron significación no proceso migratorio.

Grazas á maioría absoluta do Partido Popular no parlamento, a proposta foi rexeitada.

O mesmo aconteceu en marzo de 1998 ante unha proposición semellante presentada polo PSdG. Estes concretaban máis: propoñían situa-lo futuro museo na cidade de Vigo e máis exactamente, nas súas instalacións portuarias. Estas foron as palabras do parlamentario Antón Louro Goyanes, quen elaborou a proposta no pleno: “O museo deberá estar definido, en parte, polo seu enclave histórico e ningunha cidade é máis axeitada cá de Vigo para acolle-lo proxecto. Calquera contexto portuario da cidade de Vigo pode recoller esa mirada atlántica de ultramar ou europea, que é a que configura, de maneira simbólica, a emigración dos galegos no mundo.”

Os socialistas daban algunhas pistas sobre as características que debería te-lo futuro museo. Segundo a proposición, debía combinar unha sala de exposicións temporais, centro de documentación, biblioteca e centro de estudos territoriais atendendo ós diferentes puntos xeográficos de destino ós que se dirixiron os emigrantes.

Deberíase prever tamén unha colección permanente baseada en documentación

escrita, obras de arte, obxectos e todo tipo de instrumentos relacionados co movemento migratorio galego.

A reivindicación dun museo da emigración (algunhas veces ligada a Vigo) foi un tema recorrente nos debates orzamentarios dos seguintes anos, e frecuentemente naquelas intervencións da oposición nas que se criticaba a política cultural ou museística do goberno popular.

O Partido Socialista en xuño de 2004, cando xa perdera a alcaldía de Vigo, reiterou a súa proposta nunha proposición non de lei na que se instaba á Xunta a iniciar estudos para crea-lo Museo da Emigración nas instalacións portuarias da cidade olívica. Vistos os precedentes, non sorprende que o Partido Popular bloquease a iniciativa, alegando que o verdadeiramente importante non era crear museos senón conserva-los arquivos da emigración. O que resultou máis inexplicable foi que naquela ocasión o propio Bloque Nacionalista Galego, que xa presentara iniciativas deste tipo, tamén se opuxo, aducindo que non aceptaban que a cidade de Vigo fose imposta como sé.

Vigo, punto de partida

Ante a falla de compromiso que amosou a Xunta durante os anos 90 pola creación do Museo da Emigración, xurdiron voces que reclamaban iniciativas doutras institucións para desenvolver este proxecto cargado de significación. O foco de atención estivo durante un certo tempo sobre o Concello de Vigo.

A primeira proposta ó respecto partiu no ano 2000 da Central Intersindical Galega (CIG) que apoiou decididamente construí-lo equipamento na cidade de Vigo, a causa do

seu simbolismo como porto de partida de tantos galegos e galegas que comezaron o seu periplo americano no Berbés.

A idea foi saudada positivamente polos medios de comunicación. Por exemplo Xulio Ríos, escribía en *La Voz de Galicia* o seguinte “Agora que se imaxinan novos proxectos para o desenvolvemento da cidade convén reparar na importancia de non descoidar a perspectiva exterior. Á hora de defini-lo plano estratéxico de Vigo e a súa área metropolitana deberíamos dotarnos tamén dun proxecto [...] para posicionar a Vigo máis alá do seu embigo. Que un alcalde nacionalista sexa quen de liderar ese proceso rebentaría máis de un tópico.”

Non obstante, pese as teóricas coincidencias que podería haber entre o programa nacionalista e a reivindicación da historia migratoria galega, o proxecto non foi adoptado inmediatamente polo goberno do BNG, que en troques acelerou a decisión de crealo Verbum (Casa das palabras), un museo interactivo sobre a comunicación humana.

A CIG e outros axentes defenderon o proxecto orixinal, non sen certa burla a conta do estilo ó seu parecer elitista do proxecto municipal.

Debido á insistencia do sindicato e máis ó tirón electoral da idea, a proposta de situa-lo museo en Vigo volveu a saltar á palestra municipal. O nacionalista Lois Pérez Castrillo incluíno pouco despois no seu programa electoral e cando se redactou o Plan Xeral de Ordenación Urbanística en 2003 introduciuse a conveniencia de construí-lo museo no edificio da antiga Estación marítima.

Non obstante, a perda da alcaldía, primeiro en mans do Partido Socialista e

actualmente dos populares, deixou o museo completamente fóra de xogo.

Malia todo, a CIG continúa apostando por el. O sindicalista da CIG Emigración, Lois Pérez Leira explica a situación actual: “Vigo ten pouca oferta museística, e as iniciativas do socialista Carlos Príncipe foron criticables e innecesarias, non era prioritario un museo de arte contemporáneo, que xa hai un en Santiago, nin un da palabra. Un museo da emigración na estación marítima de Vigo, aínda que daquela xa non había emigración en barco, podería ser un lugar de visita obrigada para toda Galicia. Non entendemos por qué os políticos non o toman como bandeira, sería un reclamo turístico e para as segundas xeracións. Nós seguimos a reivindicalo, mediante entrevistas coa ministra de Agricultura, e cos sucesivos alcaldes.”

Perdido na Cidade da Cultura

En 2003, despois de negar repetidamente a súa pertinencia, a Xunta de Galicia retomou a idea do museo da emigración, e fíxoo no lanzamento do que seguramente é o equipamento cultural máis ambicioso nunca proxectado en Galicia. A polémica Cidade da Cultura de Galicia, comezada en 2001 e aínda en obras, dende un principio presentou entre os seus obxectivos en materia museística albergar un espacio dedicado á Historia de Galicia.

A principios do 2003 o entón Conselleiro de Emigración, Aurelio Miras, anunciou no Parlamento a creación simultánea de dous museos sobre este tema: na Cidade da Cultura, o Museo da Emigración Galega; e nalgún país latinoamericano de forte presenza galega, o Museo da Galicia Exterior.

A presentación desta iniciativa, malia ser teoricamente a estrela da política da Consellería, foi vaga e evasiva. O conselleiro non adiantou cales serían os contidos do futuro museo: “Eu non son técnico en museos.-explicou Miras no Parlamento-Quen farán o estudio disto son expertos na materia. Desde logo, un gran experto tamén é o pobo; e o pobo déixase oír a través dos seus deputados (...)”.

Miras recalcou, nembargantes, que o lugar máis adecuado para establecer este museo era a Cidade da Cultura.

Non obstante, dous anos despois, a temática migratoria desapareceu completamente dos planos da Cidade da Cultura. Polo que parece, foi substituído polo máis xenérico Museo da Historia de Galicia, que ocupará 16.000 m².

O proxecto museolóxico do citado museo tiña previsto publicarse no mes de xuño e na súa elaboración participan profesores da Universidade de Santiago de Compostela, na súa área de Historia da Arte –José Manuel García Iglesias- e os directores dalgúns dos centros museísticos principais da nosa comunidade –CGAC e Museo Provincial de Pontevedra.

Na escasa información que se fixo pública a día de hoxe, anúnciase que a exposición permanente do citado museo ofrecerá dúas fases ben diferenciadas. Por un lado se facilitará unha exposición cronolóxica da Historia de Galicia centrada nas distintas épocas. Para completar este percorrido histórico se creará unha mostra que abordará a historia de Galicia dende varios eixes temáticos (economía, cultura, identidade etc.) que permiten dar unha descrición completa do grupo humano galego.

Entre os eixes que se propoñen hai algúns que albergarán referencias á emigración, nomeadamente o apartado “Galicia Porta e Porto”, pero nada se di do museo monográfico que se anunciou en 2003.

Haberá que esperar a coñece-lo proxecto museolóxico completo, pero todo parece indicar que o proxecto de que a Cidade da Cultura Galega incorpore o feito migratorio como un dos seus motivos fundamentais desbotouse definitivamente.

Pareceu ter máis éxito a segunda proposta do Conselleiro de Emigración, que se está a concretar nun museo que conservará a memoria da emigración en Arxentina.

MEGA, a emigración vista dende Arxentina

Na súa intervención de abril de 2003, Aurelio Miras Portugal, rexeitou pronunciarse sobre en qué país debería fundarse o futuro museo da Galicia exterior: “Non debe ser algo dirixido desde o Goberno, desde Galicia. É fundamental para nós que ese museo sexa designado polos galegos do exterior xunto con nós.”

En xullo dese mesmo ano a Federación de Asociacións Galegas de Arxentina (Fedegale) comezaba as conversacións coa Xunta para crear un museo na sé da federación en Bos Aires.

Esta agrupación fundouse en 1921 coa participación de máis de 40 asociacións de tipo comarcal que agrupaban os emigrantes pola súa procedencia. A Federación dende os seus inicios tivo un ideario republicano e galeguista. Boa proba disto é que despois da Guerra Civil acolleu o máis salientable da intelectualidade galega no exilio. Na súa sé tiveron lugar reunións de Daniel Rodríguez

Castelao co goberno de Galicia no exilio, e importantes figuras da literatura galega como Eduardo Blanco Amor participaron activamente nas actividades culturais da federación.

Debido á súa traxectoria aglutinadora do exilio español e galego, a Federación foi elixida coma depositaria dunha gran cantidade de documentos relacionados coa II República, nomeadamente algúns cedidos polo Centro Republicano Español de Arxentina. Considérase que alberga un dos mellores fondos documentais da emigración galega en Arxentina.

Na actualidade a Fedegale agrupa máis de 20 grupos diferentes, e está presidida polo deputado do BNG Francisco Lores Mascato. As diferencias de signo político non foron un problema no caso do proxecto museístico arxentino, xa que as autoridades da Federación conseguiron o apoio económico da Xunta de Galicia e da Deputación de A Coruña, ámbalas dúas presididas polo Partido Popular. Tamén a Cámara de Senadores da República Arxentina declarou a iniciativa como de interese cultural.

O proxecto bautizouse como Museo da Emigración Galega en Arxentina (MEGA) e tiña previsto darse a coñecer con unha exposición o pasado mes de xullo coa exposición *Gallegos, de Galicia a Buenos Aires. 1860-1960* no Museo Nacional da Inmigración.

O MEGA pretende ser, segundo comentou a súa directora Isabel Barros, “un ámbito para a recuperación do protagonismo dos actores da emigración galega en Arxentina e das súas vivencias”.

As historias individuais serán unha parte fundamental nas coleccións do MEGA, que expoñerá indumentaria, ferramentas,

cartas, edicións de prensa, historias de vida, e diversos obxectos que permitan achegarse ó visitante á experiencia dos galegos que poboaron Arxentina.

Non obstante, detrás da creación do MEGA hai unha polémica que envelenou o seu nacemento e que proba as dificultades de tratar un tema como a emigración na comunidade galega sen ferir sensibilidades.

Os desacordos internos da Federación fixéronse patentes coa visita en novembro de 2003 de Manuel Fraga, presidente da Xunta, que visitou o centro para apoiar-lo proxecto do Museo. Alí os representantes dunha corrente interna da Federación, chamada Tendencia Republicana 14 de Abril (TR14), boicotearon a presenza de Fraga polo seu pasado como ministro franquista e reclamaron que se mantivese o carácter republicano da Federación. Unha das esixencias da TR14 era que os fondos documentais do Centro Republicano Español, custodiados pola colectividade galega non se poñan “ó servicio do Partido Popular”.

Así mesmo, esta tendencia denunciou intentos de colonización das asociacións galegas-arxentinas por parte da Xunta de Galicia. Segundo Carlos Fernández Rial, membro da TR14, a súa oposición introduciu importantes cambios no proxecto. “O proxecto orixinal –explica Fernández Rial– era cede-lo capital accionarial (...) á Fundación Galicia América co propósito de que esta financiase o proxecto. Isto foi rexeitado en asemblea. Logo pretendeuse un goberno compartido coa CIG, pero ó terse presentado o anterior, todo era de dubidosa procedencia. En definitiva aprobouse un museo co goberno 100% da Federación.”

O proceso de creación do MEGA, politizado ó máximo, amósanos que no ámbito español estamos moi lonxe de ter unha visión compartida sobre o fenómeno da emigración, que é comprendida por unha parte da sociedade como un produto da represión franquista.

Botar a andar un museo da emigración nestas condicións poden xerar agras polémicas e existe un gran perigo de que o punto de vista do xestor cultural estea baixo sospeita permanente.

Emigrantes coma nós

Outras comunidades autónomas do noso entorno tomaron hai anos a iniciativa de crear museos para conserva-lo seu patrimonio migratorio.

Creado en 1987, a Fundación Archivo de Indianos en Colombres (Asturias), é o primeiro museo da emigración público de España, e conta coa participación do Principado de Asturias, a Universidade de Oviedo, e diversos centros asturianos en América.

O centro atópase na Quinta Guadalupe, pazo construído por Iñigo Noriega Laso, orixinario de Colombres e exitoso empresario en México.

A seguinte comunidade que decidiu recorda-los seus emigrantes dedicándolles un museo foi Canarias, que en 1991 abriu ó público o Museo del Emigrante Canario en Teguiise (Lanzarote). O museo ten a súa sé na fortaleza de Santa Bárbara, que serviu ós primeiros colonos canarios para defenderse dos ataques de piratas no século XVI.

Por último en 2004 un concello catalán –Sant Adrià del Besòs– que debe gran parte da súa poboación actual ás ondas migratorias procedentes do Sur de España, toma

a iniciativa de crear un museo que recolla o pasado migratorio da comunidade. O Museo d’Història de la Immigració de Catalunya é un proxecto de momento modesto, pero espera conseguir pronto orzamentos para unha ampliación que o converterá no museo monográfico máis moderno do estado (1600 m² de exposición interactiva).

Defini-la emigración

Moitas preguntas xorden cando se fala de emigración, preguntas que non sempre é doado contestar.

¿Por qué tantos cambios de rumbo? ¿Por qué un goberno presenta como proxecto estrela o museo da emigración e o abandona sen ningunha explicación? Non se pode interpretar como un cambio de tipo político, visto que o equipo gobernante en Galicia non mudou significativamente en 3 anos.

¿Por qué os partidos na oposición, que ámbolos dous presentaron propostas a favor do museo, nunca investiron nel nos seus ámbitos de decisión?

¿Por qué as autoridades galegas non se conseguiron poñer de acordo para rememora-la emigración?

Dende logo, se prestamos atención ás continuas visitas de tipo electoral ás comunidades galegas no exterior, non é viable aducir que esta sexa unha etapa superada e que o peso dos emigrantes na política galega estea liquidado.

O interese pola historia da emigración non está a decaer senón que pola contra, nos últimos anos o número de iniciativas que abordan este tema medra tanto en España como no conxunto de Europa. En Galicia non pasa un mes sen que algunha entidade reivindique a necesidade de face-lo citado

Cadro 1

Cronoloxía dos Museos da Emigración:	
1987	Fundación Archivo de Indianos (Colombres, Asturias)
1991	Museo del Emigrante Canario (Teguise, Lanzarote)
1995	O BNG pide no Parlamento Galego a fundación dun Museo da Emigración galega
1998	O PSdG pide no Parlamento Galego que o museo da emigración se cree en Vigo.
2003	A Xunta anuncia un Museo da Emigración na Cidade da Cultura (Santiago)
2004	Museo d'Història de la Immigració de Catalunya
2005	Xuño. Exposición "Gallegos, de Galicia a Buenos Aires. 1860-1960"
2005	Xuño. Publicación do proxecto museístico do Museo da Historia de Galicia

museo. Recentemente o editor Olegario Soutelo Branco anunciaba con motivo do 25 aniversario da editorial a súa intención de crear un museo da emigración “*con ou sen axudas públicas*”.

Parece demostrado, logo, que a emigración é un tema atractivo e que vende, tanto electoral como publicitariamente, pero tamén provoca conflitos. O peso emocional

desta realidade en parte da poboación galega e as dificultades para separalo de etapas máis escuras da dictadura poden poñerllo moi difícil ó futuro museo. O sindicalista Pérez Leira, da CIG Emigración resúmeo así: “Parece ser que a emigración se asocia con pobreza e con algo que non se quere ver. Cómo se pode falar dun museo sobre Galicia se Galicia é un pobo dividido.”¹¹

Bibliografía

Barros, Isabel (*Clarín*, 16/04/2005)

Louro Goyanes, Antón (*Boletín Oficial do Parlamento de Galicia*, 23/03/1998)

Miras, Aurelio (*Diario de Sesións do Parlamento de Galicia*, 22/04/2003)

Ríos, Xulio (*La Voz de Galicia*, 09/07/2000)

Soutelo Branco, Olegario (*Xornal.com*, 08/05/2005)

Suárez Canal, Alfredo (*Boletín Oficial do Parlamento de Galicia*, 20/11/1995)

Entrevistas a:

Boj, Imma (Museo de Història de la Immigració de Catalunya)

Fernández Rial, Carlos (Tendencia Republicana 14 de Abril)

Gabinete de prensa da Cidade da Cultura de Galicia

Pérez Leira, Lois (CIG Emigración)

Música Antiga e Galicia

FERNANDO REYES FERRÒN

Cantigas, coros, danzas e bailadas naceron ó par e colleron o pulo por virtude dos aires e sons de gaitas, tiorbas, laúdes e zanfonas, e sin a súa compañía cairán-estámolo vendo– en brados, toadas, xipíos, pasos e punteados alleos, estranos ós nosos sentementos melódicos, ós nosos ritmos íntimos, conxénitos co-a nosa alma galega.

Ramón Cabanillas. Prólogo a “La Zanfona” de Faustino Santalices. Lugo 1956

A recuperación da música antiga en Europa

A recuperación da práctica da música antiga é unha das maiores achegas da segunda metade do século XX no que se refire ó coñecemento e difusión da cultura occidental. A creación de escolas e departamentos de música antiga en diversos conservatorios e institucións europeas nos anos que coincidiron coa recuperación da vella Europa, despois da Segunda Guerra Mundial, puxo as bases para unha das máis impresionantes recuperacións de patrimonio cultural da historia.

Dos centros de música antiga de Basilea, A Haia, Bruxelas, Londres e outras cidades saíron os profesionais que levarían moitas das xoias da arte de maior beleza xeradas polo home a un rexurdir imparable. Hoxe, calquera cidadán europeo pode acceder, con moi pouco esforzo económico, en vivo ou a través de gravacións dixitais, ás

músicas compostas polos grandes mestres que viviron e traballaron entre os primeiros anos da Idade Media e os anos inmediatamente anteriores á Revolución Francesa.

Moitas das músicas incluídas nese amplísimo marxe de tempo preséntanse ao cidadán, grazas a accións de recuperación, recreación e creación, coa mesma facilidade que a literatura, a pintura, a escultura e a arquitectura deses mesmos períodos.

A recuperación dependeu de persoas que identificaron que a música dos grandes períodos da arte europea estaba en total desvantaxe con respecto das outras artes. Investigadores e músicos traballaron en común para recuperar as obras durmidas nos arquivos.

A recreación desas músicas necesitaba de especialistas de alto nivel formados na interpretación dunhas obras de arte que requirían medios e atención moi diferentes dos dispoñibles nos conservatorios do prin-

cipio do século XX; instrumentos, técnicas instrumentais e vocais tiñan que adaptarse aos estilos e ás obras. Naceron entón os grandes centros educativos dedicados ao rexurdimento da música antiga, que servirían e seguen a servir de modelo e fonte de recursos para iniciativas posteriores.

Creación, no sentido máis inmediato de improvisación, é o concepto que, como no teatro e na danza, fai que a música de tempos pasados se converta nunha manifestación totalmente actual e só presenciábel no momento do concerto.

A comprensión da importancia educativa, cultural, cohesionadora e incluso publicitaria que a presenza da música antiga pode ter na vida cultural ten en Francia o seu mellor exemplo. A cultura da Francia medieval, renacentista, barroca e clásica está presente hoxe en multitude de concertos de música vocal e instrumental, profana e relixiosa, óperas e comedias-ballets e representacións teatrais onde a música se combina coa palabra, coa danza e con multitude de elementos estéticos. Laúdes, tiorbas, *musettes* e *vielles à roue* soan en todos os festivais de música de Francia e en multitude de concertos con total normalidade. A visión e a imaxe que hoxe temos, no que se refire á cultura anterior ao século XIX, do país galo é completamente diferente á de hai só trinta anos. Cambios en política cultural e educativa xuntáronse ás accións de fundacións, asociacións, mecenas e un público amplo disposto a presenciar e disfrutar o rexurdir da música medieval, renacentista e barroca francesa. Por suposto, a implicación de investigadores, profesionais e estudantes de música na busca, aprendizaxe e práctica das pezas que acompañaran as vidas de

Rabelais, La Fontaine, Molière e Ronsard entre outros foi o pilar básico dese rexurdimento.

Noutros países, as accións educativas e culturais foron tamén sorprendentes. No caso inglés, a práctica da música antiga non se interrompera realmente, por ser un país onde a tradición das escolas de música e escolanías non quedara truncada por malentendidos concilios ou violentas revolucións. Inglaterra, coa importante base dunha educación musical, centrada no canto das máis excelsas músicas do renacemento europeo, foi un dos primeiros países en desenvolver accións relativas á recuperación da práctica da música antiga. Constructores de instrumentos, investigadores e intérpretes recuperaron para o patrimonio do seu país as músicas de John Dowland, Haendel, Purcell, e moitos outros autores. A alma de Inglaterra está hoxe totalmente ligada ás súas músicas antigas.

En Alemaña hai catro conservatorios superiores de música que dedican presupostos e esforzos enormes aos seus modélicos departamentos de música antiga. A J. S. Bach únense autores como Neusidler, Isaac, Senfl, Krieger, Telemann e moitos outros no mapa de autores de cultura alemana interpretados con normalidade dentro e fora do país.

O caso de Italia tamén é destacable por ser un país que ve rexurdir as súas maravilosas músicas antigas con certo atraso pero cunha forza imparable. Os últimos vinte anos do século XX nos achegan visións sorprendentes e maravilosas de obras de Monteverdi, Vivaldi, Corelli, pero tamén nos descubre a Caccini, Merula, Castello e a tanto outros autores contemporáneos de

Dante, Petrarca, Leonardo, Michelangelo, Tasso, Bernini...

Unha das incorporacións máis sorprendentes á recuperación dos patrimonios musicais perdidos é o caso de Nápoles. O idioma napolitano, un dos de maior beleza de Europa, podería incluso perder a súa consideración de dialecto definitivamente por ser evidenciada a súa produción literaria nas músicas antigas recuperadas e mostradas en concerto nos últimos anos.

Outro país de tardía incorporación á recuperación do patrimonio musical medieval, renacentista e barroco é España. A pesar dalgunhas iniciativas importantes, podemos dicir que hoxe España é un dos países que máis atraso leva na recuperación e normalización da práctica da música antiga. Este atraso ven acentuado pola importancia do repertorio producido na Idade Media, no Renacemento e no Século de Ouro e conservado hoxe, pero aínda descoñecido para o público e ausente das programacións de concertos.

Gaitas e zanfonas, laúdes e tiorbas. A Música antiga e Galicia

O obxecto deste artigo é facer unha reflexión sobre o estado, necesidades e potenciais da práctica da música antiga en Galicia. A metodoloxía empregada consiste nunha primeira aproximación a cuestións cronolóxicas e conceptuais completamente necesarias. Un segundo paso é a identificación de centros de interese, temáticas e fenómenos concretos, algúns de eles elixidos aleatoriamente, que poden iniciar un camiño de reconstrución da historia da música antiga relacionada con Galicia. Unha visión completa deste ámbito, aínda non

construído con suficiente profundidade, necesita de moitos elementos que precisan de anos de traballo e investigación. Neste artigo preséntase unha serie de propostas que poden orientar diferentes investigacións e o inicio de avances no coñecemento da música antiga relacionada con Galicia, e polo tanto da posta en práctica de proxectos onde a mesma música teña o seu lugar e proxección.

En xeral está aceptado que a música antiga é toda aquela música occidental que foi composta e/ou interpretada no período que vai dende a Idade Media ate o ano da morte de J.S. Bach. Autores como Nikolaus Harnoncourt fan chegar esa data ata o principio da Revolución Francesa. Os elementos que definen estes límites están relacionados con aspectos relativos á práctica da música, da aprendizaxe e aos medios de execución.

Podemos dicir que a música antiga de Galicia ten o seu límite inicial nos primeiros tempos da Idade Media, como na música antiga europea, pero a delimitación final no ano da morte de J.S. Bach (1750) ou nos anos da Revolución Francesa sería pouco axeitada á realidade. Moitos elementos, recursos e manifestacións musicais que perviviron en Galicia durante a Idade Media e chegaron ao Barroco, seguiron existindo ate o século XX.

As capelas catedralicias, centros de educación musical de maior importancia en Galicia, existiron coas mesmas estruturas, procedementos e incluso cos mesmos instrumentos ate o século XX. Por outra banda, instrumentos populares e mesmo o canto popular, achegaron ao século XX formas rítmicas, tipos de afinación, estruturas harmónicas, escalas, timbres e orna-

mentos máis propios da hoxe chamada música antiga que os recursos propios da música aprendida nos conservatorios, descendentes directos das ideas igualitarias, e polo tanto destructivas da diversidade, da Revolución Francesa. Desta maneira, un motete de Santiago Tafall, composto para a capela musical da catedral de Santiago nos primeiros anos do século XX podería ser facilmente considerado pertencente ó ámbito da música antiga galega. Tamén as marchas interpretadas polos grupos de chirimías das catedrais galegas, onde tamén se tocan baixóns, poderían ser consideradas pertencentes ao ámbito da música antiga; esas marchas son aínda hoxe interpretadas por instrumentos con sonoridades e afinacións antigas moi diferentes da imperfecta afinación de semitonos iguais.

O instrumento virtuoso máis representativo da música galega, a gaita, mantivo tipos de afinacións non temperadas ate a metade do século XX cando se comezou o abandono das escalas máis afinadas para facilitar a incorporación de instrumentos melódicos importados do ámbito “culto” aos grupos de música popular. Tamén a gaita mantivo ata hai moi pouco tempo formas de execución rítmica e improvisada que, unidas a unha enorme gama de adornos e ornamentos de grande virtuosismo e gusto estético, fannos pensar nos máis variados recursos da música barroca. As danzas procesionais que aínda perviven en diferentes puntos de Galicia, son practicamente iguais ás descritas por viaxeiros que viñeron a Galicia no século XVII como Lorenzo Magalotti ou Domenico Laffi. Estas danzas formaban parte do espectáculo barroco das nosas catedrais.

O problema da delimitación dunha data

da fin da música antiga en Galicia non ten solución e realmente non importa. O importante é saber qué recursos e medios pertencentes á música antiga perviven nas músicas de épocas posteriores ao 1750. Poderíamos incluso dicir que a pervivencia de elementos musicais propios da música antiga na práctica musical galega ate ben entrado o século XX máis que un rasgo de arcaísmo, que o é en certa medida, é mais ben un milagre que pode ser aproveitado moi positivamente no rexurdir da música antiga de Galicia e incluso aportar moitos elementos de reflexión para a música antiga en xeral.

Outro problema de fácil solución é o da denominación do concepto mesmo: ¿música antiga de Galicia?, ¿música antiga en galego?....Músicas en latín feitas en Galicia, músicas aportadas en peregrinación por todo tipo de músicos da cristiandade, mestres de capelas reais e cidadáns anónimos á catedral de Santiago, músicas en galego-portugués presentes en todas as cortes da península ibérica, pezas instrumentais recollidas en libros de órgano e guitarra de España e América, *villancicos* barrocos en galego sempre compostos fora de Galicia, *villancicos* en castelán e compostos e interpretados nas catedrais galegas, madrigáis, frótoles, villanescas e ensaladas renacentistas que formaron parte da vida musical das cortes de bispos e nobres galegos; músicas italianas, francesas, inglesas, interpretadas no laúde na intimidade das casas dos cidadáns galegos; músicas dedicadas a personalidades galegas con cargos políticos ou relixiosos fora do territorio galego; motetes, misas, vésperas, paixóns, compostas en latín nas catedrais galegas durante a Idade Media, Renace-

mento, Barroco; músicas, populares ou cultas, interpretadas nos conventos, nos teatros, nas festas...

A denominación máis axeitada ao conxunto de músicas relacionadas con Galicia é o de **Música Antiga e Galicia**. Esta denominación englobaría os ámbitos seguintes:

Música composta en galego ou galego-portugués

O idioma delimita o concepto. O único problema é poñer unha data en torno á que o galego se separa definitivamente do portugués e se converten en linguas diferentes. O que é claro é que o momento puntual da historia en que Portugal se converte nun país independente non ten porque ser o que delimite a separación dos dous idiomas. Por este motivo, o período renacentista de música en portugués podería, por proximidade cronolóxica e lingüística considerarse dentro deste ámbito. Así, as cantigas de Luís Milán, Alonso de Mudarra, e pezas contidas nos Cancioneiros de Palacio, Upsala, Elvas e moitos máis poderían ser considerados dentro do concepto das músicas antigas de Galicia. Neste mesmo ámbito inclúense, xa sen lugar a dúbidas as cantigas de Santa María, que foron creadas na corte de Afonso X, o sabio, en Toledo. Tamén estarían dentro deste ámbito todos os *villancicos* barrocos en galego compostos fora de Galicia.

Música composta en Galicia

Tódalas músicas compostas en territorio galego. Motetes en latín, misas, óperas en italiano, *villancicos* barrocos das catedrais, etc, etc.

Músicas compostas fora de Galicia sobre temas galegos

Existen pezas compostas sobre temas musicais galegos en coleccións de músicas para arpa, guitarra, órgano, etc. Gaitas, folías galegas e outras danzas preséntanse baixo a forma de variacións, servindo de modelo para a variación de moitas pezas e danzas populares

Músicas do camiño de Santiago

Todas as músicas que foron interpretadas e traídas por peregrinos a Santiago e a Galicia. O camiño foi a maior fonte de influencias musicais en Galicia. Durante cerca de oitocentos anos chegaron a Compostela músicas de todos os niveis sociais. Músicos anónimos e os músicos máis importantes da cristiandade xuntaron as súas músicas nos camiños e sobre todo na catedral de Santiago.

Músicas dedicadas a galegos que tiveron poder político ou relixioso fora de Galicia

As músicas dedicadas aos galegos que exerceron cargos importantes poden formar parte da historia musical de Galicia por varios motivos. Poden aparecer pezas de orixe galego (como *La morenigna* de Trabacci); tamén son importantes porque con probabilidade, os músicos destes persoeiros volveron a Galicia cunhas influencias musicais moi fortes.

O Códice Calixtino. o nacemento da polifonía escrita e o repertorio da música antiga de Galicia

Unha das máis urxentes accións no que respecta á música antiga de Galicia é a

identificación, catalogación e publicación do repertorio. Moitas veces temos escoitado que a música de Galicia non ten obras de suficiente calidade como para sequera encher o programa dunha materia semestral de Historia da Música de Galicia. Evidentemente esta afirmación é totalmente falsa.

O Códice Calixtino contén unha das primeiras manifestacións escritas do milagre da música occidental: a polifonía. Pode ser que o conxunto das polifonías do C. Calixtino, sexa a única obra do repertorio relacionado con Galicia que teña sido tratado como calquera obra importante da música occidental. Os máis importantes grupos especializados en música medieval teñen feito gravacións das pezas da festa de Santiago contidas no códice. Pero en Galicia hai outras obras de arte musical de gran importancia.

A música antiga de Galicia, nas variantes e relacións que vamos mostrando, ten unha amplitude e calidade suficiente para que, cos maiores apoios imaxinables de universidades, institucións, músicos e do conxunto da sociedade non se esgotaran as posibilidades en centos de anos. Unha obra de Johann Sebastián Bach pode ser interpretada ate o infinito. Por contra, unha obra de José de Vaquedano é interpretada e gravada unha vez por un grupo de música afeccionado (co que conleva de coñecemento desvirtuado se non caricaturización da obra) e a opinión xeral é que xa non se pode nin debe repetir. O mesmo sucede coas xoias en forma de cantigas compostas por Martín Códax, co tesouro da música occidental que son as polifonías do Códice Calixtino, etc, etc.

As cantigas de Santa María, todas elas con música e compostas en galego-portu-

gués, son a obra musical máis importante da Europa medieval. As posibilidades de interpretación das cantigas de Santa María son infinitas; os aspectos líricos, teatrais, danzados, narrativos das cantigas de Santa María únense ás moitas posibilidades de interpretación con grupos de diferentes instrumentos e conxuntos vocais abrindo un universo musical que hoxe aínda é totalmente descoñecido.

Outro ámbito de repertorio inexplorado dende a perspectiva musical é a lírica profana galego-portuguesa medieval. A existencia de partituras dalgunhas cantigas de Martín Códax no manuscrito Vindel e de Don Dinís no manuscrito Scharrer, xunto co enorme corpus de cantigas de Santa María permiten afrontar, sempre dende unha perspectiva práctica, profunda, rigorosa e especializada as pezas líricas dos trovadores.

As músicas conservadas nos arquivos das catedrais galegas son practicamente na súa totalidade descoñecidas. Misas, motetes, vésperas, salmos, pezas instrumentais, *villancicos*, e mesmo partes de óperas descansan nos arquivos esperando ser mostradas algún día. Estas músicas forman no seu conxunto un dos tesouros máis valiosos da cultura de Galicia. A súa recuperación só será posible cando se interprete e grave coas máximas garantías de calidade.

Existen pezas relacionadas coa cultura de Galicia, pero compostas fora do territorio galego e espalladas por manuscritos e publicacións moi diversas. Autores como Lucas Ruiz de Ribayaz (Madrid 1677), Santiago de Murcia (México 1734) e Diego Fernández de Huete (Madrid 1702) inclúen obras de orixe galega nos seus libros de guitarra e arpa. Pero sabemos que hai máis pezas instrumen-

tais en manuscritos anónimos que unidas á grande cantidade de *villancicos* en galego conservados en arquivos da península ibérica e América incrementan o repertorio de músicas barrocas relacionadas con Galicia. Estas pezas cobran especial importancia por converterse nun modelo válido para a realización de versións de pezas ate hoxe conservadas como populares pero que coinciden na estrutura harmónica, rítmica e temática con pezas barrocas e renacentistas.

O pórtico da Gloria. As representacións de instrumentos en Galicia

Na catedral de Santiago de Compostela está o Pórtico da Gloria. Os 24 anciáns da Apocalipse tocan os seus instrumentos. Organistrum, vielas, laúdes, arpas, rotas, xúntanse na máis valiosa e importante representación de instrumentos de toda a Idade Media europea. Tamén na catedral de Santiago podemos presenciar unha das máis importantes e coñecidas representacións dun instrumento medieval: o rei David coa viela ou rabel da fachada das Praterías. Outro rei David, esta vez tocando a rota, preside maxistralmente a praza do Obradoiro. Pero nesta mesma praza hai máis representacións de instrumentos: os anxos renacentistas da fachada do hostel dos Reis Católicos, tocando viola, arpa, corneta, chirimía, viola de man, arpa, ou os anxos da fachada de san Clemente, tocando laúdes, guitarras, arpas, mesmo na balconada do Hostel podemos ver un músico de pedra que toca a trompa.

Tras os muros do pazo arcebispal está outra das máis importantes representacións de instrumentos medievais. Músicos que



Anxo guitarrista. Fonte de San Pedro de Cea, Vilagarcía de Arousa. Principio do século XVIII.

tocan laúdes, cítolas, etc... Outras representacións moi valiosas en Galicia son o pórtico do Paraíso da catedral de Ourense, a portada da igrexa de san Martiño en Noia, a portada do mosteiro de Carboeiro. Todas estas representacións de instrumentos son coñecidas, pero en Galicia hai multitude de representacións aínda completamente descoñecidas, como a ninfa laudista da capela do hostel dos Reis Católicos, o anxo laudista e o demo gaiteiro dos claustros do mesmo edificio, os músicos da capela de san Luís da catedral de Santiago, e pode ser que milleiros de músicos espallados por toda a xeografía galega, nas catedrais, nos pazos, nas igrexas, en cruceiros e noutras construcións.

O coñecemento e estudo destas representacións é de moita importancia por moitos motivos. A difusión e presenza da música nas distintas épocas ven evidenciada pola mesma presenza dos instrumentos nos monumentos. Moitos dos instrumentos conservados presentan características moi claras en canto a forma, o que pode ser dunha grande utilidade á hora de crear reproducións. Mesmo podemos obter información relativa á técnica instrumental nos instrumentistas e instrumentos representados. Unha representación pintada ou escultórica dun laudista pode transmitirnos valiosísimas informacións sobre a técnica empregada. A utilización de plectro ou os dedos para a produción do son, o lugar e a inclinación coa que son pulsadas as cordas, a posición do laúde con respecto do corpo e dos brazos, a xestualidade, son todos elementos esenciais da técnica dun instrumento que moitas veces aparecen con claridade nas representacións artísticas.

Un exemplo concreto tamén relativo á técnica dos instrumentos antigos é o anxo que toca a viola de arco representado na portada do Hostal dos Reis Católicos. A forma de coller o instrumento é a mesma que a que se difundiría no principio do século XVII en Italia para o violín. A portada foi creada no principio do século XVI. Outro anxo, no retabulo da capela de san Luís da catedral compostelá, feito no ano 1532, tamén toca unha viola de arco do mesmo xeito. Estas dúas representacións teñen moito valor no que se refire á técnica coa que eran tocados eses instrumentos. Ademais os dous instrumentos son tocados en formacións onde cada instrumento ten características moi diferentes; viola de

man, arpa, órgano, corneta aparecen representados nos dous conxuntos escultóricos. A utilización de instrumentos de sonoridades diferentes está en xeral asignada ás músicas do período barroco, e non ás do período renacentista ao que pertencen os dous instrumentos citados. Así, a representación de instrumentos moi concretos pode fundamentar, en unión con outras fontes documentais, a existencia e as formas de utilización deses instrumentos en Galicia.

O rei David. A importancia do intérprete

Cando observamos o rei David da fachada das Praterías o que primeiramente chama a atención é o seu precioso rabel ou viela. É un instrumento moi ben conservado que mostra unhas características moi definidas. Pero o instrumento pasa a un segundo plano cando percibimos a inmensa forza do músico que o leva. O xesto maxestoso do rei David pasa a transmitir unha sensación de dignidade e sobre todo unha conexión total co instrumento que ten nas mans. O instrumento forma parte del. É o seu modo de expresión; é o instrumento do seu poder. Sen el, David non sería rei.

Unha das cuestións de máis importancia relativas á interpretación da música antiga é a relativa á especialización do intérprete. Durante anos, en Europa, a música antiga foi recuperada gracias á implicación totalmente altruísta de músicos afeccionados moi entusiastas, pero con moi pouca formación e con moito descoñecemento de técnicas instrumentais (os instrumentos que utilizaban eran case sempre de moi pouca calidade) e vocais axeitadas a esas músicas. Dende a metade do século XX, coa crea-

ción dos grandes centros de formación de músicos profesionais, iniciouse un camiño irreversible.

A música antiga precisa, para a súa interpretación, de adicación exclusiva e especializada. Isto non diferencia en nada á música antiga de outras músicas como a chamada clásica, jazz, rock ou contemporánea. As interpretacións e gravacións actuais das músicas de grandes mestres da Idade Media, Renacemento e Barroco están realizadas na súa inmensa maioría por músicos cualificados formados nos centros de música antiga de Bruxelas, A Haia, Versalles, Basilea, Lyon, Londres, Milán.

Os estudos profesionais de alto nivel para a interpretación da música antiga permiten, por un lado coñecer con profundidade a música antiga en xeral e por outro, ter un contacto diario e exhaustivo durante anos e baixo a supervisión dos mellores profesionais e profesores coa música mesma, instrumental ou vocalmente. Evidentemente, como no jazz, no rock ou na música sinfónica, pode haber afeccionados que se divirtan e deleiten tocando a música antiga, pero hoxe calquera concerto, gravación ou proxecto serio relacionado coa recuperación e difusión da música antiga realizado en Europa conta para a súa realización con músicos e cantantes altamente especializados.

No caso de Galicia, e polo tanto das súas músicas antigas, é dicir, dunha das partes máis importantes e descoñecidas do seu patrimonio cultural, aínda estamos nese estadio que fora superado en Europa arredor dos anos 50 ou 60. A necesidade de que as músicas antigas de Galicia sexan interpretadas e gravadas por músicos espe-

cializados é urxente. Unha obra de arte, para ser restaurada ponse nas mans dos mellores especialistas e cando menos nas más de restauradores cualificados.

As músicas de Galicia son moitas veces desprezadas, co que leva de desprezo da mesma cultura galega, precisamente porque as únicas versións que as mostran están feitas por grupos de persoas con boa vontade pero non capacitados para mostrar unha das miles de versións aceptables. Non se pode correr o risco de mostrar unha caricatura da obra de arte musical, sobre todo se destas obras non hai outras versións garantidas pola calidade dos intérpretes, e, o que é aínda peor, se as inversións económicas e organizativas son as mesmas que as que se investirían para que profesionais cualificados interpretasen e gravasen esas obras.

O estudo e a especialización permiten ao intérprete identificar os elementos e empregar os recursos necesarios para que a obra sexa tratada primeiramente coa obxectividade de parámetros rítmicos, de afinación, articulación, de calidade sonora e en segundo lugar cos parámetros máis subxectivos, pero tamén dependentes da práctica permanente e continuada e do coñecemento profundo e case obsesivo, da expresión, movemento, dinamismo, emoción, sempre presentes en calquera obra de arte musical.

As opcións para a interpretación da música antiga de Galicia pasan pola implicación total das institucións culturais e educativas, pero tamén pola implicación dos individuos interesados activamente nesas músicas. A opción de incorporar aos conservatorios galegos departamentos de música antiga sería un paso importante se se fixera coa atención e planificación axei-

tadas, seguindo os modelos de conservatorios e facultades de países europeos que levan anos de traballo feitos ou creando modelos moi vangardistas, o que tamén sería posible. Pero o paso máis urxente sería facilitar o máis posible, a través de bolsas de estudo, o acceso de estudantes aos centros de formación xa especializados dende hai anos.

A organización de cursos de música antiga ou de talleres mensuais dirixidos por músicos profesionais e profesores especializados é unha alternativa tamén interesante, que serve para poñer en contacto aos xóvenes estudantes coa música antiga. Outra das accións urxentes, é incorporar aos centros de educación primaria e secundaria accións relativas ao coñecemento da música antiga de Galicia e da música antiga en xeral. Neste senso, o canto é o medio máis axeitado para que os nenos e nenas se acheguen á música antiga. A realización de concertos didácticos, seguindo os maiores criterios de calidade musical e didáctica (o que non sucede case nunca por ser considerados os concertos didácticos como simplemente concertos de segunda categoría con moitos nenos diante) pode contribuír en gran medida ao interese de futuros estudantes e profesionais da música antiga e a fomentar o interese dos cidadáns nese ámbito tan importante da cultura.

O pazo de Xelmírez. Os espazos para a música

No refectorio do pazo de Xelmírez están as esculturas dos músicos que tocan cítolas, laúdes, vielas e outros instrumentos. Probablemente algunha vez coincidiron os músicos de pedra, vestidos cos seus cores

orixinais, con músicos que tocaban os mesmos instrumentos, nunha moi interesante posta en escena, mentres o arcebispo e os seus convidados comían, bailaban, negociaban, rezaban e se divertían.

Observando os músicos de Xelmírez, vemos que o espacio é inundado por un son imaxinario... Claro que o que hoxe podemos imaxinar de eses sons é moi diferente do que se podía imaxinar o visitante de hai 50 anos. Un dos aspectos máis interesantes das representacións de instrumentos é que na época na que foron feitos, o individuo que observaba podía imaxinarse e reproducir na súa mente, incluso involuntariamente, as músicas e sonoridades procedentes deses instrumentos. As músicas dos instrumentos de pedra ou madeira podían inundar de forma máxica os espazos nos que se atopaban. Despois, durante moitos séculos, os observadores non podían nin imaxinarse como soarían as músicas de instrumentos completamente descoñecidos para eles. Os espazos estaban realmente baleiros de música. Hoxe é posible encher de contidos emocionais e de sensacións musicais o pazo de Xelmírez. Son moitas as interpretacións de música medieval que xa poden facer das nosas casas un espacio privilexiado, e nós mesmos, observando os instrumentos do pazo arcebispal de Santiago podemos imaxinar esas músicas inundando a marabillosa sala de forma máxica.

Os espazos históricos nos que soaron as músicas, presenciados e presididos por figuras de pedra, madeira e pintura ou non, foron creados tendo en conta a súa función de espazos para a música do seu tempo. Proporções arquitectónicas coincidían coas proporções físicas do son e dos instru-

mentos. A estética do espacio era complementada coa estética das obras de arte e da música. A recuperación dun espacio histórico só estará completada cando nel soen músicas creadas para ese ou outros espazos similares. Catedrais, igrexas, mosteiros, conventos, teatros, prazas, salóns, claustros pertencentes ao noso patrimonio cultural medieval, renacentista e barroco, precisan das músicas desas épocas, sempre interpretadas con rigor e calidade, para retomar a verdadeira e digna dimensión que tiñan na súa orixe. Só así poderán integrarse estes espazos na vida actual dos cidadáns de forma enriquecedora e máxica.

O exemplo de Francia na recuperación cultural, relixiosa e turística dos mosteiros é contundente. Festivais, grandes proxectos educativos como o da abadía de Ambronay, pequenos pero eficaces cursos como o da abadía de Vivoin, concertos relacionados coa música antiga deron vida nos últimos anos a cidades, mosteiros, pazos e conventos case abandonados converténdoo en referentes mundiais da cultura musical antiga, e por extensión, das culturas medieval, renacentista e barroca de Francia, de Europa e de América (as músicas barrocas americanas adquiriron nos últimos anos unha proxección impresionante gracias ás gravacións e programacións en concerto, case todas elas realizadas ou patrocinadas no país galo).

En Galicia hai espazos nos que se poderían facer festivais, ciclos de concertos, cursos e moitas máis actividades relacionadas coa música antiga. Mesmo a realización desas actividades podería relanzar dinámicas de recuperación e restauración deses espazos e darlles unha proxección turístico-cultural.

O canto dos nenos na porta da catedral. A chacona e as outras danzas do barroco

O peregrino inglés William Wey transcribe no seu libro de viaxe unha canción que cantaban os nenos diante da porta santa da catedral de Santiago. A peza descrita, tanto por motivos de texto como musicais, é unha chacona, unha das danzas máis difundidas nos séculos XVII e XVIII en Europa e en América. O feito de que o peregrino inglés escoitase esa peza en 1456 fai desa descrición un documento único para a historia da música de Galicia e europea. Probablemente é a primeira transcripción dunha chacona; moitos anos despois virían as versións de case todos os autores do barroco musical.

Son moitos os tesouros que aínda quedan por descubrir da música antiga de Galicia ou, máis ben, relacionada con Galicia. Os diarios de peregrinos poden aínda esconder descricións tan valiosas como a feita por Doménico Laffi, que revoluciona a visión tradicional e escolástica que ate hoxe había sobre a música na catedral de Santiago. A descrición de Laffi, detallada no seu libro *Viaggio in Ponente* (Bologna 1681), preséntanos con total obxectividade unha celebración de vésperas no interior da catedral de Compostela onde se suceden intervencións de danzantes enmascarados e disfrazados ao son de gaitas, tambores e castañetas, cantos de mulleres acompañadas por pandeiretas e os *villancicos*, cantos e músicas da capela musical. Tamén pódense atopar aínda cantigas agochadas nas cubertas de libros antigos, como sucedeu cos manuscritos Vindel ou Scharrer portadores de cantigas de Martín Codax e o rei Don Dinís. O traballo de investigación ten que ser apoiado polas insti-

tucións culturais e sobre todo polas universidades galegas nese camiño necesario da recuperación das músicas antigas de Galicia. Outro ámbito que pode dar moitos froitos son as bibliotecas e arquivos das catedrais e igrexas de América onde xa se teñen atopado *villancicos* barrocos en galego.

O catálogo de libros do arcebispo de Ourense

Na catedral de Ourense consérvase un catálogo dos libros de música do arcebispo de Ourense Juan Febos Rodríguez. O catálogo, do ano 1589 cita un total de 96 volumes, con 23 autores, dos que só dous conteñen pezas relixiosas. Entre os autores están os máis famosos músicos do seu tempo: Verdelot, Jacques de Wert, Adrián Willaert, Mateu Flecha, Alessandro Striggio... A importancia deste documento radica en que mostra que en Galicia, e máis concretamente nos pazos arcebispais, se practicaban as músicas de moda na época, mesmo se eran profanas. O estudio deste documento e doutros similares pode potenciar a creación de proxectos educativos, de concerto e gravación que vinculen fortemente a situación da música en Galicia na Idade media, Renacemento e Barroco coas músicas Europeas das mesmas épocas.

O órgano de san Martiño Pinario. A fachada barroca

Cando a clavecinista e organista polaca Wanda Landowska, máxima representantes da recuperación da música antiga na primeira metade do século XX, visita Compostela queda impresionada polo órgano da igrexa de san Martiño Pinario dicindo que era un dos mellores de Europa.

Ela coñecía xa a maior parte dos órganos europeos e xa tivera tocado neles. Hoxe, o órgano de san Martiño Pinario non é máis que unha marabillosa fachada barroca cun interior baleiro. A restauración, ou neste caso a reconstrucción, e conservación dos órganos galegos é unha das tarefas máis urxentes para a recuperación da memoria musical pero tamén para comprender o espazo relixioso na súa totalidade. Evidentemente, como no caso da interpretación da música antiga, a restauración e recuperación debe ser levada a cabo polos mellores especialistas nesas materias.

“Os alegres días de Nápoles de Girolamo Montesardo” e “a moreniña” de Trabacci

Un feito curioso, pero moi significativo, aparece nun dos libros de música dedicados ao conde de Lemos e Vicerrei de Nápoles, o galego Pedro Fernando de Castro. Trabacci inclúe no seu libro unha peza instrumental a catro voces titulada “*La morenigna*”. “*A moreniña*” pode ser unha peza inspirada nunha muller, moza ou rapariga galega da corte de Pedro Fernando, pero tamén podería ser unha adaptación dunha peza galega cantada cun texto que inclúe a expresión “*moreniña*”. O achado desta peza non é importante por aportar ao repertorio da música antiga relacionada con Galicia unha obra de moito valor aínda que fose só pensando na escasa produción de músicas instrumentais escritas en Galicia. O importante é que sería posible que, como apareceu esta peza, poderían aparecer algunhas outras de igual ou diferente relación con Galicia en obras dedicadas a Pedro Fernando de Castro no seu período napolitano.



Girolamo Montefardo: I lieti giorni di Napoli. Dedicado a Pedro Fernando de Castro, conde de Lemos, e vicerrei de Nápoles. Nápoles 1612

O duque de Lemos levou á súa corte napolitana persoas con moi alta formación cultural, polo tanto con formación musical. Na práctica diaria da música, moitas veces improvisada, soarían cantigas e pezas instrumentais con variacións. Esta práctica non é difícil de imaxinar coñecendo un pouco da riqueza e orixinalidade da música popular de Galicia. A observación superficial e sinxela das obras dedicadas ao conde de Lemos podería contribuir a incrementar un patrimonio musical galego aceptado erroneamente como definitivamente perdido. Ademais, sabemos que o vicerrei organizaba seráns musicais exemplificados polo precioso libriño de Girolamo de Montesardo titulado “I Lietti giorni di Napoli”, título que fai referencia directa a eses días ledos cheos de música que propiciou o duque de Sarria á cidade de Nápoles.

O mesmo podería pasar con moitas composicións musicais relacionadas con persoeiros

M. Trabaci: Fragmento de “La Morenigna, gallarda a catro”. Segundo libro de ricercati...dedicado tamén o D. Pedro Fernando de Castr, vicerrei de Nápoles. Nápoles 1615

importantes dentro e fora de Galicia. Moitos nobres e relixiosos galegos tiveron cargos políticos e relixiosos de importancia en Europa e América. Posiblemente nas músicas dedicadas a eles ou nas interpretadas polas súas capelas hai aínda tesouros da música galega por descubrir. Gaitas, folías, *villancicos* de nadal, aparecen con facilidade botando olladas a facsímiles ou edicións críticas.

O Museo das Peregrinacións de Santiago e Resonet

Itinerarios e as Músicas de Santiago

Modelos de actuación cultural enfocados ao aproveitamento e difusión da música antiga

O ano 1995 o Museo das peregrinacións de Santiago de Compostela inicia unha dinámica de colaboracións co grupo de música antiga Resonet que chega a concretarse no ano 2005 como o proxecto conxunto entre un museo e un grupo de investigadores e músicos especializados de maior importancia realizado en Galicia no que respecta á recuperación da música antiga e a súa incorporación á vida cultural.

O proxecto “As Músicas de Santiago” está xa concretado en catro programas de concerto editados en CD que abarcan distintas épocas e enfoques relacionados coa temática da peregrinación a Santiago:

La Grande Chanson. Con músicas recollidas en distintas fontes documentais e cancioneros populares, está estruturado en torno a cinco versións da Gran Canción dos peregrinos franceses.

Les Pellerines. Un proxecto creativo baseado nas coincidencias temáticas entre a

peregrinación a Santiago e a peregrinación á illa de Citerea, evidenciadas por autores barrocos franceses como o pintor Watteau ou o músico François Couperin.

¡Santiago! Con músicas do renacemento europeo relacionadas directamente coa peregrinación cos seus símbolos ou con temáticas achegadas.

Il Pellegrino. Segue a viaxe por España, Portugal e Galicia que fixo o príncipe de Florencia Cosme III de Médici e que foi relatado por algúns dos seus acompañantes. A viaxe musical proposta finaliza en Santiago, onde chegou en marzo de 1669.

Outros programas do proxecto As Músicas de Santiago xa están deseñados e algún deles interpretado en concerto, como o programa *As cantigas do Camiño*, con músicas de Afonso X, do Códice Calixtino e cantigas de trovadores galego-portugueses, estreado no festival internacional de teatro e música medieval de Elxe en novembro de 2004.

O proxecto **Itinerarios** fundaméntase na creación de itinerarios musicais baseados en libros ou diarios de viaxes realizados por peregrinos a distintos lugares. O proxecto iníciase o ano 2003 coa publicación do CD *Itinerarium*, con músicas compostas por Fernando Reyes para a exposición *De Fisterra a Xerusalén. Exeria e os primeiros peregrinos cristiáns*. O segundo paso neste proxecto é o libro/CD *Zarabanda para o Gran Duque* no que se desenvolve outra visión diferente do itinerario da viaxe de Cosimo III de Médici a Santiago da presentada no CD *Il Pellegrino*.

Os dous proxectos poderían ser un modelo de actuación a imitar por outros museos, pero máis ben son unha proposta

adaptada ás finalidades de acción cultural e ás temáticas e contidos do Museo das Peregrinacións en concreto. Neste aspecto, cada museo, institución, concello, fundación, asociación que teñan algo que ver coas culturas medieval, renacentista e barroca, podería desenvolver un proxecto adaptado ás súas dinámicas internas e aos seus obxectivos botando man das músicas desas épocas incluíndoas nas súas celebracións, publicacións, exposicións, etc.

A imaxe da música/ proxección da cultura de Galicia. A oportunidade histórica

Unha das realidades relativas á música antiga de Galicia é que moitas das poucas manifestacións nese ámbito están producidas, baixo unha falsa aparencia de profesionalidade, por afeccionados sen formación que contan co apoio de fundacións e institucións públicas. A práctica da música por afeccionados é unha das bases máis importantes dunha sociedade, e ten que ter o apoio incondicional das institucións culturais. O fin desa práctica é a diversión e enriquecemento cultural e persoal dos individuos que incorporan a música ás súas vidas; mais a creación, recreación e difusión da música antiga de Galicia ten que ser levada a cabo por profesionais que teñan un nivel moi alto de especialización. Só desta maneira a alma de Galicia poderá chegar dignamente aos oíntes. O esforzo en proporcionarlle ás músicas antigas de Galicia os recursos máis dignos pasa por repensar todas as accións que xa levan anos realizándose. As universidades galegas, as fundacións, asociacións e as administracións culturais e educativas son axentes que

xa teñen expresado con proxectos concretos un certo interese pola recuperación desapaite do patrimonio cultural de Galicia. As opcións presentadas non son válidas. Hoxe non hai unha soa iniciativa sólida dependente e xerada por unha institución galega que poda cumprir as garantías que esixiría a recuperación e normalización da música antiga en Galicia. Tampouco hai nin un só centro de formación educativa específica nese ámbito que abrangue a maior e máis importante parte da produción musical de Galicia, nin bolsas que possibiliten ou apoiem o desprazamento de estudantes a centros de formación.

Intelectuais, profesores e políticos poden implicarse máis aló da exquisita louvanza descritiva, sen escudarse nunha pouco convincente aceptación de ignorancia musical. Estas persoas teñen unha altísima capacidade de análise, síntese, estruturación, influencia e a capacidade de sentir a música nos seus osos e no seu corazón, sensible como o de calquera ser humano. A oportunidade de mostrar, sentir recrear, reparar e evidenciar a alma de Galicia pasa por mostrar, sentir, reparar e evidenciar as súas músicas e para iso é necesaria a implicación intelixente de todos os sectores da cultura, máis concretamente deses individuos que forman a parte de máis responsabilidade desacomunidade cultural, política e intelectual. Pode ser que exista unha sospeita de que as nosas músicas, no caso de ser tratadas coa dignidade que se merecen, transcendan ao que podemos controlar intelectual, organizativa e emocionalmente, pero isto non xustifica a parálise na que nos atopamos, máis ben obriga a saír dela con forza.

Para finalizar, podemos facer noso o remate do precioso prólogo que o poeta da raza dedicou ao ilustre músico Faustino Santalices co motivo da publicación do seu tratado de zanfona. Por certo, ata hoxe a súa voz estaba perdida. Hoxe parece que un vento estraño nos devolve esas palabras para reflexionar e como el di, para facer

o que temos que facer. Este segue a ser o camiño. ☹

Coido que este é o camiño.

O que temos que faquer dito queda.

Quénes o teñen que tomar de seu cárrego sabido é.

¿Perderáse no vento, como de cote, a miña voz?

Ramón Cabanillas. Prólogo a “*La Zanfona*” de Faustino Santalices. Lugo 1956

Bibliografía

- FILGUEIRA VALVERDE, Introducción e notas bibliográficas ao Cancionero musical de Galicia. Pontevedra 1942
- HARNONCOURT, Nikolaus: *Der musikalische Dialog*. Salzburg e Viena 1984
- REYES, Fernando: *Santiago Música e peregrinacións na Europa do Renacemento*. Santiago de Compostela 2003
- SAMPEDRO, Casto: *Cancionero musical de Galicia*. 2ª Edición. Coruña 1982
- TRABACI, M: *Il secondo libro de ricercate & altri varii capricci*, Nápoles 1615

Bitácora en dique seco (ou de como saír de xira sen paraugas)

PEPE SENDÓN

O que ides ler a seguir son uns apuntamentos en forma de crónica ou bitácora que recollen as miñas impresións no decorrer dunha xira que fixen (e aínda estou facendo) polas vilas de Galiza cun espectáculo para nenos, e que fun publicando na internet nos últimos meses. Mais antes de ir ao allo, quizáis sexa necesario entrar en antecedentes e clarexar algunhas cousas. Ou mellor, contemos o conto desde o principio. Ou aínda mellor, desde antes do principio.

Nazaret chamoume un domingo. Quería quedar para proporme algo. Era urxente. Remataba o prazo. Urxente? Prazo? Vale quedamos ás 9 porque teño a tarde ocupada.

Aquela fin de semana eu pasáraa reunido cunha morea de xente no Instituto Galego da Información. Autoconvocáramonos alí para unhas xornadas que baixo o sinistro título de Foro Negro habían de tratar dunha serie de temas que previamente fomos debullando nun foro de internet, e que básicamente viraban arredor da cultura, a política cultural e a acción social na Galiza post-Prestige. Organizadas con certa precipitación e non pouca ambición no espectro de temas a discutir, moita xente consideramos importante participar e así, como quen non quere a cousa, vinme mergullado na orga-

nización dunha mesa de debate chamada ‘Cultura e Poder’, nada menos. As conversas foron moi interesantes e constructivas na xornada do sábado. Lástima que a xornada do domingo deslucira a experiencia. Un dos erros da organización consistiu en reservar ese segundo día para presentar o que serían unhas (precipitadas) conclusións no seo dunha asemblea da organización convocante –Burla Negra– e iso foi unha mala decisión. Primeiro, porque non todas as persoas presentes compartían os presupostos desa organización –e non era tempo nin modo de iniciar en plena asemblea un novo debate–, e segundo, porque aquela especie de clausura forzada tronzo o que podía ser máis interesante do encontro: a continuidade no tempo dun proceso constructivo e aberto de debate. Mágoa. En todo caso, para quen estea interesado, o que alí se falou está parcialmente recollido en <http://burlanegra.vieiros.com/foronegro/index.html> e resultado de aqueles encontros foron outras interesantes iniciativas. Pero iso é auga de outro muíño.

O conto é que ás 9 de aquel domingo eu tiña a cabeza coma un bombo cando me reunín por fin con Nazaret. A proposta en cuestión era a seguinte: ela ía pór a andar unha oficina de distribución de espectá-

culos e ofertábame a posibilidade de incluír no seu catálogo un espectáculo infantil do que faláramos algunhas veces, baseado na obra multimedia, 'O Labirinto dos Soños'. Vale, moi ben, podémolo pensar. Pero logo estaba aquela cousa do prazo que remataba: se queríamos incluír o espectáculo nos circuitos oficiais de distribución (léase Deputación da Coruña e IGAEM Consellería de Cultura) había que facelo naquela mesma semana. Así que non había moito que pensar. Ou arre ou xo.

Mentres conversabamos arredor duns viños, eu intentaba pór un pouco de orde dentro do meu bombo. Embarcábame na produción dun novo espectáculo ou non? Ía sacando bolas como se fose o bombo da lotería. Vindo como viña do Foro Negro, as primeiras bolas foron claramente negativas: o panorama cultural (e especialmente o das artes escénicas) non podía estar peor. As compañías de teatro e os grupos de música non paraban de se queixar. Moitos desaparecían ou intentaban agarrarse ao novo espellismo do audiovisual. Fragmentábanse ou reducíanse os grupos. O apoio á cultura de base era mínimo e a política cultural optaba claramente pola cultura-espectáculo-mausoleo con iniciativas coma o Xacobeo ou a faraónica Cidade da Cultura. Os circuitos 'oficiais', con máis dunha década de existencia, non conseguiran crear realmente unha escena nin un hábito de programación e asistencia e funcionaban de xeito irregular. Naqueles días post-Prestige tññase chegado incluso a casos de ostracismo e censura sangrantes. O mundo da cultura vislumbraba con claridade que a súa sobrevivencia pasaba pola creación de circuitos de distribución alternativos. Desde

a resposta social á catástrofe política do Prestige, grande parte do mundo da cultura pasara claramente a situarse fóra deses circuitos e a vencellar o seu traballo ao activismo socio-cultural. O panorama cultural, practicamente secuestrado e xestionado desde instancias públicas altamente politizadas, contaba ademáis coa complacencia dun funcionariado (léase programadores e técnicos de cultura) cómplices ou amordazados e incapaces de iniciar vías de autonomía e independencia nas súas iniciativas, coa complicidade duns medios de comunicación –públicos ou privados– que teiman na súa ignorancia e desprezo dunha escena cultural propia e interesante e, aínda por riba, coa febleza –por non dicir inexistencia– da industria cultural privada, subsidiaria do diñeiro público e postrada aos seus designios. Pouco máis ou menos, isto era o que dicían as bolas que me saían do bombo. Un panorama hostil no que apenas resistían a escena alternativa (salas e iniciativas con xa unha década de existencia que seguían a sobrevivir no gume da navalla, como se chegaran ao seu 'teito competencial', pero que sen dúbida saíran reforzadas dos anos de des-Prestixio) e a inefable pachanga galega, inmutábel, eterna.

Tiveron que pasar ben un par de viños máis para que saíse algunha bola positiva. Hai demanda, Pepe, hai demanda, insistía Nazaret ante a miña incredulidade. Demanda? pensaba o meu eu escéptico, intentando visualizar sen éxito ese termo mercantil dentro do panorama cultural galego. Ao final, o seu optimismo foime vencendo. Será logo que hai lugar para unha peza infantil híbrida, sen monicreques, nin pallasos, nin contacontos? Os

amigos de Trigo Limpo levarono á escena en Portugal e saíulles ben. Só que aquel é outro país, claro. De facelo aquí, tería que ser de pequeno formato (obviamente, coma sempre) pois eu tería que asumir a produción. O ano anterior Nazaret xa insistira en pedir unha subvención á produción ao IGAEM que fora pertinentemente desestimada. O texto estaba practicamente feito, tiña a idea da posta en escena perfilada, contaba con xente que seguramente estaba disposta a embarcar, prometía ser un traballo divertido. Tería que ser algo pequeno, portátil, todos metidos nunha furgoneta e tira. Si, home, si, que eu iso véndocho seguro, teimaba Nazaret.

Foi entón cando comecei a lembrar aquelas xiras que facía con Chévere a principios dos 90. Era aquilo mesmo. E, lembrando, empezoume a roer a curiosidade. Todas aquelas vilas, aqueles palcos, aquelas casas de cultura. Como estaría agora todo aquilo? Se a cousa pintaba tan mal en Compostela, como non estaría o resto? Daquela, cada función era unha batalla contra os elementos. Cambiaría algo? Cambiaríamos algo 15 anos despois? Cal sería a Galiza que iría encontrar agora? Entre a curiosidade, a saudade e o viño, acabei por decidirme. Veña logo, vai.

Nos meses que seguiron a aquela decisión e que adiquei a tempo parcial a por en pé a montaxe, tiven tempo abondo para arrepentirme da miña decisión. Afortunadamente, a ‘demanda’ tardou un pouquiño en reaccionar e tiven tempo tamén para xuntar os aforros suficientes como para non naufragar antes da partida. O que pasara por alto na miña conversa con Nazaret –esa bola non saíu do bombo–, e que xa case esquecera, é

que neste país os teatreiros non cobran polo seu traballo ata pasados unha chea de meses. No momento de remitir este texto aínda non cobrei moitas das actuacións das que falo na bitácora. Nese aspecto, pouco cambiou en 15 anos. Menos mal que estabamos avisados. Estamos curtidos. Polo resto, non hai queixa. Puxemos a pasta, argallamos, ensaiamos e estreamos. Vendemos bastante ben no 2004. Temos moitas actuacións máis neste 2005. A cousa non rende como para facer vida, pero a iso tamén estamos afeitos. Hai que diversificar. Somos ben recibidos e felicitados. Os rapaces gustan do que ven e quero pensar que o agradecen. Listo.

E eu que? Xa matei a miña curiosidade? Calmei a miña saudade? Como está agora a cousa? Buff. Moito habería que falar. A cousa está lonxe de estar ben. Hai sinais optimistas aquí e acolá, pero en xeral... ás veces un ten a impresión de que o traballo feito por toda unha xeración de xente adicada ao teatro, á música, ás artes itinerantes e en galego valeron pouco máis que nada. A sociedade cambiou moito nestes 15 anos, mais o papel que a cultura xoga nela pouco cambiou ou aínda recuou. Supoño que todos temos a nosa parte de culpa pero, claramente, uns máis ca outros.

Mais non me vou pór agora a analizar, porque non é ese o propósito destas letras. Convídivos, simplemente, a que me acompañedes nesta voltaña por Galiza en furgoneta.

31 de outubro de 2004

Os Trabalinguas estreamos unha versión escénica da obra multimedia ‘O Labirinto dos Soños’ no cine Elma da Pobra do Caramiñal o 21 de outubro de 2004. A

amabilidade do departamento de cultura do concello da Pobra permitiunos dispor do cine Elma dous días antes da estrea. O vello cine estaba triste e con pingueiras. O palco no que traballamos ocupaba as primeiras filas do antigo patio de butacas. Marcos lembrou as súas tardes de infancia naquel cine –e eu lembrei as miñas no cine de Rotaina, en Lira. Conectamos os proxectores de vídeo, apagamos as luces e empezamos a tocar e cantar. A sala escura devolvía unha acústica perfecta, ideal para traballar na intimidade. Ensaíamos de cara a unha platea baldeira, mais nas butacas do fondo, na escuridade das últimas filas, seguro que aínda quedaba agachado algún rapaz dos anos 70.

A semana anterior á estrea estive-ramos ultimando a montaxe no Centro Socio-Cultural ‘Aurelio Aguirre’ de Conxo (graciñas, Xulio). Alí foi onde tivemos as primeiras sensacións do que sería o espectáculo. Era a primeira vez que puñamos en escea o que xa tiñamos matinado moitas veces. Coa Psicofónica xa tiveramos oportunidade de interpretar as cancións do Labirinto dos Soños diante dos nenos. No 2003 fixeramos unha presentación na NASA, en colaboración co Dpto. de Educación do Concello de Santiago, que rematamos cun concerto. Comprobamos o ben que se pasa tocando xunto á rapazada. Logo, na carpa do País de Nunca Máis, no campo de fútbol de Lariño, voltamos a pasar a tarde cos miudos e a sensación de que pagaba a pena facer unha montaxe en condicións seguiu a medrar. Ao final, o proxecto armouse con Marcos Teira, Xavier Olite e eu mesmo. Antes de chegar aos ensaios de Conxo, xa coa montaxe de vídeo realizada, estivemos a

arranxar as músicas para trío no estudio de Xavier. Agora, na Pobra, o patio de butacas baldeiro, só coas sombras dos nenos que fomos, íase encher con 250 rapaces do século XXI.

Baixando de Santiago cara á ría na furgoneta con Armando, o noso técnico ferrolán, fomos deixando atrás as néboas. Desde Taragoña vimos no espello do mar calmo de Rianxo un ceo limpo, azul e luminoso. O sol entraba entre as cortinas do Cine Elma xusto antes de chegar os rapaces, e o teito xa non pingaba. Adiantado á expedición, chegou un director de colexio enervado polos horarios do transporte escolar inquirindo a duración exacta do espectáculo. Calmámolo. De alí a un pouco, os rapaces de dous colexios invadiron o cine, e nós preparámonos para comezar. O director enervado demandou silencio... e arrancou a aventura.

Todo correu ben e lixeiro –quitando aquelas migalladas técnicas. Os 50 minutos pasaron coma un alento e remataron nunha grande ovación. Os nenos e as nenas paparon as aventuras de Ventura sen pestanexar, sobre todo os de diante, porque, felizmente, naquelas últimas filas escuras volveran a revivir os máis atravesados. Seguían alí. Sempre seguirán alí canda nós.

A estrea fóra ás 12 da mañá. O día seguía pairando prácido sobre a ría da Arousa, así que fomos xantar á praia de Cabío. Arredor dunha caldeirada de raia aínda rimos un cacho lembrando as mellores xogadas da función. Mais pouco paramos, pois Marcos e Pepe tiñan que se reunir con Fran para un concerto de narf aquela mesma noite. O equipo quedou emprazado para o venres 29 en Ordes.

1 de novembro de 2004

A casa de Cultura de Ordes está lonxe do encanto do cine Elma. Ten un palco amplo, pero co defecto de estar presidido por unha enorme pantalla de cine que non se pode mover. Está amarrada a conciencia. Mais o peor de todo é a acústica. Ata falar fai barullo. A función era ás oito da tarde. Por alí non pasou ninguén do concello. Non debeu haber moita promoción porque case había máis xente de Santiago. A función quedou máis lucida coa incorporación de novas proxeccións, mais foi máis frouxa cá estrea, con esa sensación estraña das segundas funcións de todos os espectáculos. Non se sabe ben que pasa, pero hai unha mestura de cousas que fan que nunca sexan brillantes. Malia as coñecidas migalladas técnicas, a cousa tampouco foi mal e o público, desta volta adulto na maioría e moito máis reducido, agradeceuno con palmas, súpetamente interrompidas polo encargado da sala, a quen lle deu por acender as luces antes de rematar o conto e subir ao palco cun cabo na man, non se sabe con que incógnitas intencións. Non evitou, porén, que lle botáramos outra e que algunha nena dera en bailar e dar palmas.

Adeus, Ordes, a próxima será mellor.

6 de novembro de 2004

Onte, día 5, tivemos función en Ribadeo. O auditorio municipal é cómodo para traballar, está ben feito –quitando aquelas migalladas técnicas. Montamos todo bastante rápido, o que en certa medida compensou o madrugón. Mais aconteceu o de sempre, a función estaba marcada para as 11:45 e os rapaces xa estaban alí batendo nas portas ás 11:15. Alguén aparece

mentres nós acabamos de montar. Logo non podeades empezar a e media? O de sempre. Nós procuramos buscar media horiña antes da función para relaxar e concentrarnos. De novo non houbo xeito. Entramos en escena un pouco atrapallados, máis desta vez fomos reconducindo a función. Houbo bastantes imprecisións musicais e fallos no andamento da peza, pero mantivemos a tensión e non quedou tan falta de forza coma en Ordes.

Había unha chea de pícaros. Polo menos 300. Desde miudiños de todo ata rapazotes xa deses curados de espantos. Desde a canción do mosquito, houbo unha boa parte deles que empezou a bater palmas cada vez que arrancaba unha canción. Mais como vían que nós estabamos empeñados en seguir a sincronía do filme, paraban logo duns cantos compases. Logo da función, no xantar, comentamos que era unha rabia, que parecía que non lle dabamos oportunidade de participar máis, e eles querían. De feito, na canción dos trabalinguas, na que estamos menos escravizados das imaxes, metéronse moito máis, e deron palmas e intentaron cantar ata que rematou a música. Temos que mellorar ese tipo de cousas.

Aquí os rapaces estaban bastante máis soltos. Os profes parecían darlle máis liberdade e eran menos estrictos á hora de pór orde. A eles tamén semella que lles gustou. As reaccións dos nenos e nenas eran máis espontáneas. E, sen dúbida, os pequenos foron os que máis disfrutaron. Había unha tropa daqueles maiores –si, eses, os mesmos de sempre, os que están na última fila– que nos colleron atravesados desde o principio. Esperaron un pouco a ver como ía a cousa, pero axiña comezaron a saltar

os seus comentarios. Aínda ben que malia todo, seguían as peripecias e ían comentando tamén as súas conclusións sobre o que pasaba na pantalla. O que está claro é que, como non, tiñan que facer notar a súa autoridade sobre os pequechos e intentaron conducir en todo momento as reaccións da platea. Ao final, mentres os demáis aplaudían, eles deron en nos apupar, como non podía ser doutra maneira. Sen demasiado entusiasmo, o suficiente para que todo o mundo lles prestase atención. Ah...que será mañá dos nenos terribles?

Temos agora un mes de descanso. En decembro temos unha boa tanda de funcións – 9 –. A principios de mes voltaremos a xuntarnos para repasar, retocar e prepararnos para a xira de Nadal.

15 de decembro de 2004

Nova función matutina en Ortigueira. Tivemos que saír de Compostela de noite e ver abrir o día mentres nos achegabamos ao norte. A viaxe fíxose breve e chegamos dez minutos antes do previsto. Que guai, un cafeíño antes de traballar... pero, onde? Ortigueira, a esas horas tiña as trazas dun fantasmagórico pobo deshabitado. Non había nin a quen preguntarlle na rúa. Na parte vella da vila, moi coidada e chea de mobiliario urbano de novo deseño que contrastaba coa preciosa arquitectura antiga que se conserva, non encontramos a ninguén mentres vagabamos polas rúas neboentas. Finalmente, atopamos un café baldeiro na estrada xeral. Acababa de abrir. Sorprendeunos o barato dos cafés e que nos agasallaran cuns anacos de rosco ben saboroso.

O Teatro da Beneficencia, ubicado no histórico edificio que tamén acolle as

oficinas municipais é moi bonito e alegre para traballar. O palco ten as medidas ideais para o noso espectáculo. O patio de butacas é pequeniño e acoledor. A función estaba concertada cos colexios de Ortigueira, e temíamos que non houbera sitio para todos os nenos. Ao final, resulta que todos os nenos de Ortigueira non chegaron a encher de todo as butacas. Antes de comezar o espectáculo, este feito e as rúas baldeiras da mañá, fixéronnos pensar no paradoxal despoboamento das vilas galegas. Acabarían aqueles nenos marchando dun pobo tan bonito como Ortigueira? Por que? Non había moito tempo para especulacións, achegábase a hora de saír ao palco

Entre bambalinas axexamos o patio de butacas antes de saír. Aquilo era unha festa. Pensamos que habería que dar un toque de atención para empezar. Pero apenas comezaron a funcionar os proxectores, o rebumbio converteuse nun Oooooo! unánime que deixou a sala sumida nun silencioso recollemento. Saímos ao palco sorprendidos pola reacción. Algúns dos nenos miraban para nós coa boca aberta axoellados na butaca e co abrigo a medio sacar, como se quedasen conxelados na postura da súa última tranxada. Desde o primeiro momento seguiron as nosas evolucións cunha complicidade total. Cando empezaron as primeiras cancións non dubidaron en dar palmas, corear as letras que escoitaban por primeira vez e moitos deles pasaron toda a peza bailando sen perder detalle. A función correu como unha seda... alí todos estabamos xogando e disfrutando do xogo. Ao final da canción do zoo-lóxico, onde se di ‘pero non podemos repetir a canción porque...’ pareceume sentir unha

especie de desaprobación no público. Ocorréuseme preguntar se querían que repetíssemos... e devolvéronme un siiiii unánime. Repetimos a canción e de alí ata o final non volveron pousar o cu no asento. Despois das últimas notas, acabamos coa sensación efusiva de triunfo total e saímos a saudar convencidos de recibir unha estrondosa ovación. Ben ao contrario –cousa a que nos acabariamos por afacer en funcións sucesivas– miraron para nós cunha mestura de incredulidade e decepción por ter rematado tan sorpresivamente, deron unhas poucas palmas de mala gana, ficaron un pouco máis mirando para nós en silencio (a ver se lle botan outra) e cando se decataron de que non, de que aquilo era mesmo o final, retomaron o rebumbio inicial como se alí non tivese pasado nada. Como se fose unha ensoñación, un sucedido marabilloso deses que acontecen decote en vilas máxicas como Ortigueira.

Nota gastronómica: o viaxeiro que pare en Ortigueira e non xante no Patracas perderá un dos serios atractivos da vila. Comida caseira cociñada con cariño, boa carne, bo peixe, un caldiño que quita as penas e, de postre, un prato fondo de requieixo que induce a trance místico. Comen catro polo que un paga en Compostela, a dona que cobra regala conversa rexoubeira e saes de alí transformado. Deixas atrás a ría de Ortigueira como se saises dunha viaxe no tempo.

17 de decembro de 2004

Malpica de Bergantiños. Función ás 6 da tarde no recién construído Centro Cívico. Seique a xente da vila non acaba de asistir aos actos que organiza porque queda ‘fóra’

do pobo. Antón, o programador, comentábanos a súa angueira de dinamizador cultural, case anticipando que a asistencia ía ser pouca. O edificio non é unha marabilla da arquitectura. Ten serios problemas para o acceso de material e o auditorio é frío. O día era feo. Vento e chuvia.

Viñamos afeitos ás excitantes funcións só para nenos e o público mesturado de Malpica propiciou unha sensación distinta do espectáculo. Non houbo cheo, pero non estivo mal para as expectativas. Máis mozos –máis ben mozas– que nenos e bastantes adultos. Detectamos algúns puntos mortos no decorrer do espectáculo que pasaban desapercibidos nas funcións infantís (o espectáculo vaise facendo) pero foi unha boa función, quizais deslucida pola acústica do cemento á vista do teatro. O público mostrouse agradecido. A sorpresa quedou para o final. Despois de cambiarnos, cando volvemos ao palco para recoller os trebellos, atopamos á nosa espera a unha secreta admiradora fitándonos fixamente. Non lembro a súa idade, non sei se chegaba aos catro anos. A súa nai explicounos que xogaba moito co CD-ROM d’O Labirinto, que sabía as cancións de memoria e que xa remexía ela sóa co ordenador e todo. E quería coñecernos. Ela non se atreveu a dicilo, mais soubemos pola súa nai que, vaia, ao seu ver, o espectáculo non estivera mal, aínda que non cantáramos tan ben como no disco, e non sabía se lle gustaban moito os cambios que fixeramos nas cancións. No instante, tiven gañas de agradecerlle a súa crítica, de mostrarlle a importancia que para nós tiña a súa atención, que realmente ela era a razón de todo, o seu futuro, só aqueles ollos... e claro non souben. Así e todo, marchei feliz.

18 de decembro de 2004

Ben parece que en Rois –que no meu mapa particular evoca a loita da mítica mestra de Rois por poder dar clases en galego– non houbera actividades culturais desde –mimadriña– antes dos tempos de Franco. Agora, despois de moitos anos de escuridade, xurdiu o cambio e a xente nova quere facer e fai moi ben. Non teñen de momento outro espazo que un baixo/rocho/galpon/patio interior debaixo do colexio. Están á espera de rematar unha nova casa da cultura. Rois é un concello disperso, pero o novo equipo esfórzase por programar actividades en diferentes localidades e interesar á xente. Dubidan nos horarios dos eventos. Hai ilusión. Non hai hábito de asistencia.

A montaxe, entre tuberías, columnas de cemento e plásticos negros, riba dun palco feito con mesas do colexio e taboeiros, tiña unha fasquía underground-psicodélico-rural. O local era pequeno, estabamos a un paso do público, que parecía unha familia numerosa reunida arredor dunha lareira cibernética. A lus reflexada nas pantallas alumiaba os rostros de bebés, nenos, nenas, mociñas, nais, avoas, homes, todos moi atentos. Nas últimas filas, os anoraks reflectantes dos voluntarios de protección civil, aportábanlle á composición un toque charramanguero.

Tivemos tempo para facer unhas reparacións no ritmo do espectáculo e incluso para preparar unha mini-coreografía simpática. O camerino era un aula de infantil moi ben equipada que había ao lado, e estivemos brincando e cantando antes de saír. Saimos ao palco moi contentos polo medio da xente. Había frío pero fixemos unha actuación quente, que a xente agradeceu

moi ben para alegría das programadoras, que tamén foron felicitadas. Os voluntarios axudaron animosos na descarga. De camiño a Santiago –tan perto, tan lonxe– deume por matinar, manda carallo, na Cidade da Cultura. Cidade da Cultura? Tiven a estraña visión dunha placa de inauguración nunha columna de aquel galpón de Rois. Ou sería un mal soño?

21 de decembro de 2004

En Bergondo voltamos ás funcións matutinas para colexios. Encheuse aquilo de rapazada. A Casa da Cultura é outra desas paradoxas do equipamento cultural galego. Para meter os lotes tes que dar unha volta de raio e logo resulta que o fondo do escenario é unha enorme (e inútil) galería acristalada que non se pode abrir e hai que tapar con teas negras para poder traballar. Espero que a alguén lle veña a idea de abrir unha rampa de acceso e equipar o local.

Cada vez interpretamos mellor a peza, liberados xa da escravitude da sincronización musical coa proxección, empezamos a brincar máis, a disfrutar, a xogar. O problema é que agora éntanos un ataque de risa cando cantamos o Cebólido e escarallamos a canción. E a partir de aí, todo é festa.

Apontamento indiscreto: No Concello de Bergondo aniña un ogro administrativo que obriga aos nenos malos a presentar as facturas tres veces –cebólido...repíte– para poder cobrar...quen sabe cando. Repetiremos?

22 de decembro de 2004

E recién ascendidos de ‘regional preferente’...tatachaaaaaaan! Hoxe ás nove da

noite...en directo...no gran (enorme, colosal, inmenso) Auditorio de Vilagarcía. Xa só no montacargas cabían todos os nosos lotes e sobrava sitio para montar tamén nós. As nosas pantalliñas e os nosos instrumentos parecían xoguetes vistos desde o alto da última bancada. Tivemos que improvisar unha nova iluminación. O traballo fíxose doado coa colaboración do peroal do teatro (un saúdo a Ramón). A proba de son ocupounos máis do previsto por ter que nos adaptar ao equipo (moi mellorable) de amplificación do auditorio. Aínda bo que a función era ás nove. Ás nove? Virá algún neno ás nove?

Algúns viñeron, acompañados dos pais, claro. Aínda houbo público. Por volta das 200 persoas. Mais naquela inmensa tribuna parecían 20. A montaxe viuse moi bonita naquel escenario grandioso e nós sufrimos de vernos tan lonxe (o foxo da orquestra tamén é enorme, é un teatro da ópera!!) mais moi mal non o fixemos, vistos os aplausos finais (xa non estabamos afeitos). Tivemos mostras de aprezo, só que faltaron algunhas presencias moi esperadas. Ao rematar o traballo, non paramos na cidade que cantaron Korosidansas. Tomamos unhas tapas en Carril. Non deixei de pensar en Roberto Camba. No pensamento, como nos soños, non morre ninguén. In memoriam.

23 de decembro de 2004

Chegada a Carral

‘Sodes os do teatro, non? Pois menos mal que estou eu aquí porque se non, a ver quen vos abre o local!’ O intrépido teatreiro ten que se afacer a esta clase de recebi-

mentos e agradecer a súa fortuna. O Local Social de Tabeaio marcou, antes das festas do Nadal, un breve descenso non xa a preferente, senon ao fútbol modesto. Ficamos sós no medio do chan de terrazo. Diante do escenario unha mesa que aínda conservaba o mantel. ‘Onte houbo aquí unha cea... Ala, eu marchó’.

O intrépido teatreiro debe agradecer a fortuna de traballar nun local de usos múltiples. Instala o seu camerino no cuarto de baño. No de mulleres. E despois acondiciona a acústica das paredes coas colchonetas da clase de yoga. Coloca os bancos a xeito para o público e ocupa o palco. Coma nada. Aínda ten tempo de ir tomar algo antes da hora da función, mais...Non! O intrépido teatreiro está só e non pode deixar o teatro aberto. O futuro teatreiro debe saber que ademais de abrir as portas do teatro galego –que xa é difícil– ten que saber pechalas. Menos mal que nós temos a Armando, neno. Baixou a persiana metálica e arrimou a furgalla pegadiña á porta. ‘O que entre aí, ese si que é un artista’. E alá fomos tomar un pincho.

Cando volvemos xa chegara alguén e había nenos á espera. Foi chegando xente, bastantes nenos, e saímos ao palco a escorrentar a friaxe. Boa. Pasámolo ben todos. O intrépido teatreiro non está só. Peor debeu ser o dos mártires...de Carral.

27 de decembro de 2004

Ames. A Casa da Cultura do Milladoiro ferve de actividade. Despois de moitos anos á sombra de Compostela, o cambio de goberno –igual que en Rois– propiciou un novo despertar da programación cultural. Mentres instalábase a montaxe sucedíase a chegada de xente para diversas actividades. O audi-

torio é moi acolledor e perfecto para o noso espectáculo. Non se esperaba tanta xente, mais a chegada de moitos amigos e familiares fixo que faltaran asentos. O público estaba un pouco amontoado. Os rapaces metían a cabeza diante dos proxectores e abaneaban os soportes. Glubs! Haberá alguén controlando. Para esta última semana do ano, con funcións de tarde e para todos os públicos, o espectáculo chegou áxil e moito máis expresivo. En cada función imos descubrindo cousas novas e non nos resulta complicado implicar ao público nos nosos xogos. Debido ás festas, acoden moitos pais acompañando a nenos moi pequenos. A montaxe non está pensada para eles, pero comprobamos que seguen a función con atención e non chegan a desconectar de todo cara ao final. Aínda que o equipo de son resultou ser un pouco escaso para unha sala tan chea, todo resultou moi ben e a ovación final refrendou a boa acollida da nosa actuación.

28 de decembro de 2004

Hoxe esperábanos o enorme e temíbel Auditorio Gustavo Freire de Lugo. Un espazo enorme onde adoitan ficar deslucidas as actuacións debido ao gran tamaño do seu patio de butacas. A acústica da sala é tamén un elemento en contra, mais esta vez levamos reforzos e grazas á colaboración de Ramón e un equipo de son mellor, conseguimos facer soar aquilo máis ou menos.

Montamos de mañá para non chegar apurados e o traballo rendeu ben. Tivemos a sorte de poder dispor de tempo para regalarnos co sempre agradábel xantar no mesón de Suso, onde experimentamos o bo facer da nova cociñeira marroquí. O inefábel Paco Pestana exercía de gourmet e

anfitrión dunha paparota na mesa do lado. Ana tamén apareceu por alí. Fomos moi ben tratados, como é costume da casa, e aínda por riba gañamos algúns espectadores máis, o que é un alivio sempre no Gustavo Freire.

Para a nosa sorpresa, houbo moi boa entrada e a función ficou moi lucida e con enerxía. Conseguimos vencer a friaxe do local e a distancia co público. Por unha vez, aquel teatro que antigamente acollía as cámaras frigoríficas do matadeiro de Lugo, non foi moi despiadado con nós.

29 de decembro de 2004

A Casa da Cultura de Pontedeume está ubicada no primeiro andar dun antigo convento, na parte vella da vila. Hai que subir as cousas por unha revirada e antiga escadaría de pedra. O espazo deu xustíño para instalar a nosa montaxe. Afortunadamente, a práctica que agora temos fainos superar calquera problema sen complicacións. Dos camerinos improvisados na aula de manualidades accedemos á sala desde unha porta que dá á galería do convento. Tampouco aquí esperabamos a casa chea, mais voltamos ter sorte. Foi de novo unha función moi próxima ao público, aínda que, coas funcións que levamos ao lombo, non tardamos en distinguir que o de Pontedeume é un daqueles que non ten moito hábito de asistencia ao teatro, así que tivemos que esforzarnos un pouco máis para que non caese a atención. A pesar de todo, sempre encontramos entre o público aqueles espectadores cómplices que nos axudan a traballar. E aquí tamén había uns cantos (non precisamente entre os nenos) aos que se lle vía na cara que a cousa lles estaba a gustar. Ao final, uns polos outros,

todos acabaron entrando e disipando a tensión inicial e a función acadou o nivel habitual. Os aplausos finais foron decididamente liderados por un miudo que, levado polo entusiasmo, non paraba de berrar: ‘Vivan los novios!’ para rexouba de novos e vellos. Supoño que sería a súa maneira de celebrar a festa, e tamén indicativo de que o pequeno debeu de asistir a máis casamentos que actos culturais. Recollemos os lotes mentres no cuarto do lado comezaba o ensaio dun grupo de rock. Rock no convento. Aínda menos mal.

30 de decembro de 2004

Moito che medrou Carballo, capital de Bergantiños. Agora xa ten todos os adiantos dunha auténtica cidade: autoestrada na volta, atascos e franquicias de multinacionais. Aínda bo que o progreso trouxo tamén o estupendo Pazo de Cultura que, a pesar de algúns defectos no deseño da caixa do palco, nada lle ten que envexar a outros teatros de Galiza. Mentres instalábamnos a montaxe, sorprendeunos unha chamada da radio local na que un periodista non só nos avisaba da expectación que había arredor da peza (correríase a voz desde Malpica?), senon que o home coñecía o noso traballo e os nosos antecedentes e tíñaos en grande estima. Non é habitual ese tipo de diálogos aquí cos xornalistas, así que, gratamente sorprendidos, rematamos a montaxe esperando que polo menos houbera media entrada naquel grande auditorio. As nosas expectativas máis optimistas foron sobradamente superadas, e tivemos a fortuna de clausurar a xira coa mellor entrada do ano e cun público entusiasta e participativo. A función foi moi excitante e animosa e tivo

un extraordinario recibimento. Que mellor maneira de despedir o ano e darlle entrada a un 2005 que, sen dúbida, nos traerá máis aventuras no labirinto?

4 de abril de 2005

Sen tempo non era. Os Trabalinguas tomáronse un tempo de descanso logo da xira de Nadal e non por pracer, senon porque houbo que reparar a man do guitarrista. Talmente. A man de Marcos viuse atacada polo temible mal de Dupuitren (ou algo así) e os cirurxáns tiveron que entrar a saco para exterminar o invasor. Marcos levaba tempo esperando a súa vez, mais ao final todo cadrou ben e ademais a operación foi un éxito. De maneira que así que xa se recuperou comezamos a programar actuacións de novo.

Comezamos con dous días de estadia no Teatro Principal de Pontevedra. Primeiro nos Domingos do Principal, un interesante programa que oxalá se repetise no resto das cidades e vilas galegas. Houbo moi boa entrada o día 3 pola tarde. Moitos nenos acompañados polos pais. Había xa 3 meses que non faciamos o espectáculo e, malia os ensaios previos, notamos que algo perderamos. Ademais, agora levamos dous técnicos e un novo equipo de son máis completo. Aínda que Armando estivo dándolle indicacións ás novas incorporacións (Paula e Pazos), a función careceu da axilidade habitual por parte de todo o equipo, mais non por iso foi cativa. Actuamos coa enerxía dunha estrea e o público, adultos e pequenos, premiounos cunha cálida recepción.

Cousa distinta é porse a tocar e cantar ás 10 da mañá, como aconteceu na función

para colexios do seguinte día 4. A enerxía, si, convócase, o conto é que tarda en aparecer. As voces están unha octava máis abaixo e o mesmo lle pasa a outra serie de atributos. Agora ben, cando saes ao palco ante varios autobuses de rapaces (esta vez sen pais) excitados ante a perspectiva de librarse do colexio aínda que sexa un par de horas, a enerxía, se non está, haina que sacar aínda que sexa de baixo das pedras, se non estás vendido. Cantar creo que moi ben non cantamos, pero sacamos a chispa. No falso final que ten o espectáculo, cando aproveito para falar un pouco co público, pregunteille á rapazada: gustouvos? Eles responderon cun siiiitii abrouxador. Logo, os condenados, despois de cantar a canción final, cando saímos a saudar regaláronnos unha merdiña de aplauso (xa vos teño contado ese tipo de experiencia) deses que che deixa con cara de parvo. Feliz idade na que poden pasar amplamente dos formalismos.

Por certo, unha boa iniciativa dos Domingos do Principal é a de darlle aos pequenos espectadores unha especie de papeleta onde pontúan do 0 ao 10 a función e comentan o que queiran. É un bo xeito de monitorizar a programación e de saber o que lles gusta e o que lles deixa de gustar. Non é por fardar pero aparte de moitos 10, unha chea de noves e varios notables, a avaliación pasámola con nota. Non vou negar que un ou unha nos castigou con un 2 cruel. Lembro ademáis dúas anotacións curiosas. Unha dábanos un 7 ou un 8 e comentaba: “Moi ben pero tanta película xa farta un pouco”. Outra, que tamén nos puntuaba alto remataba: “Me gustó mucho. Es una lástima que no domine más el gallego ya que sólo llevo 8 años en Galicia”. Xa, xa.

6 de abril de 2005

Por eses caprichos dos programadores que nunca acabas de entender acabamos por facer unha función ás 9 da noite no Teatro Experimental Bento Martins de Chaves (Portugal) organizado polo Festival Internacional de Vila Real vía Cosellería de Cultura. Cousa rara, pero nós encantados.

Chegar a Chaves pasa polos trámites típicos: intercambio de correos coas necesarias instrucións no que os portugueses falan español e os galegos falan portugués; pillar o coche e pagar a clavada Santiago-Lalín; logo perderse –como é de rigor– nos viaductos ourensáns e, finalmente, pasar a raia. De camiño fómonos deleitando coa versión portuguesa do Labirinto interpretada polos amigos do Trigo Limpo. Non é que pretendéramos facer a función en portugués, non fixemos ensaios, mais sempre veñen ben aquelas palabras imprescindibles para pasar ben o texto (ou iso pensabamos).

O Teatro Experimental Bento Martins non é doado de encontrar, pois está nun deses sitios onde non esperas encontrar un teatro (e moito menos experimental). Ao final, nun edificio anos 70, entrando por unhas galerías comerciais, ao fondo do corredor, camuflada entre outros variados negocios encontramos a porta. A sala, en cambio, está moi ben. Pequena, escenario amplo e equipado no chan, as butacas en bancadas, 150 prazas de capacidade.

Na proba de son xa empezamos a brincar co simpático vocabulario portugués (a eles parécelle moito máis simpático o noso) e botamos unhas boas risas. O conto é que entre bromas e veras cando puxen pé no palco ao principio da función, saíume auto-

máticamente ese galego aportuguesado, esa coiné que practico para desenvolverme cando estou alá e non fun quen de sacalo do peteiro ata que rematamos. Nas partes máis narrativas aínda tiven tempo de tomar algún coidado na miña improvisada tradución simultánea, pero nas partes cantadas ou de ritmo máis lixeiro, mimadriña!, nin eu sei o que alí fixen e dixen! O conto é que ao final, aquela función nocturna, practicamente para adultos –só había media ducia de nenos– e falada nunha estraña mestura de linguas, non saíu tan mal e gañou a cumplicidade do público chavense. Recibimos os aplausos un pouco descolocados. A nosa manager tranquilizounos dicindo que a cousa saíra moi ben e gustara moito. Aínda bo foi. Eu non sei. Isto do galegués ou portulego (que eles toman por portuñol) ten a súa volta. Por unha banda é absurdo. Por que non habiamos de falar cada quen o seu? Logo non se entende? E por outra, uns e outros somos incapaces de fuxir del, hai algo humano, algo de porse no lugar do outro, que inevitablemente nos leva a ese híbrido estraño. A eterna peripecia portugalega.

A hora de diferenza pasa a súa tarifa. Tomamos un petisco rápido e embarcámonos na viaxe de volta. Vaites, creo que ningún de nós se meteu nisto do teatro infantil para chegar a casa ás 4 da mañá.

Nota: o grafitreiro de Chaves firma así: Labirinto.

9 de abril de 2005

Función en Viveiro ás 6 da tarde do sábado 9. Voltamos aos horarios máis ‘normais’ aínda que no teatro avísannos que iso do teatro ás 6 da tarde non está a ter moita convocatoria. A ver que pasa. Viveiro

ten un teatriño, o Pastor Díaz (Don Nicomedes), ben xeitoso e ben apañado. Dá gusto traballar alí e máis logo de chegar atravesando a fermosa serra da Gañidoira (estragada, iso sí, polo insidioso eucalipto e polo seu novo compañeiro, o muíño de vento). O público polo visto non é moi puntual e dinnos que retrasemos un cuarto de hora o comezo da función. Glups, a ver se non vén ninguén. Ao final, lixos fóra, o teatro estaba case cheo. Tamén é certo que a xente seguiu a entrar durante o primeiro cuarto de hora de espectáculo e pola actitude de certos sectores (rapaces que non paraban de falar e os pais sen dicirle nada), semella que moita tradición teatral non che debe haber. Incluso un neno do público, cando rematou a función, non puido evitar declarar voz en peito: “Pois eu é a primeira vez que veño!” Pois sería. Espero que volva.

O espectáculo correu ben, dentro do que cabe. As nosas interpretacións estiveron máis frouxas que nos días anteriores, pero a nosa capacidade de reacción vaise recuperando e axiña chegaremos ao nivel que tiñamos a finais de decembro. A coordinación co novo equipo técnico tamén vai a mellor. O público non ten queixa (véñennolo dicir ao camarín e transmítennos os parabéns do señor concelleiro) e nós tampouco. Imos velo mar. E de volta, en vez de pasar por Vilalba, probamos a ruta das Pontes. Fico pampo, coma sempre, ante o brutal complexo e a ostentosa chaminé. Co coche aparcado á beira da estrada, Marcos pregunta: para que carallo lle sacas fotos a iso? Na miña mente mestúranse o protocolo de Kioto e a arquitectura industrial, pero respóndolle algo a respeito do carallo (con perdón).

De volta en Santiago, Xabier entra en pánico ante a revelación do enésimo esquecemento do día. Afortunadamente, nada de excesiva importancia.

Non podoo deixar de reseñar unha escena que contemplamos na viaxe de volta. Cansos de tanta estrada e da incómoda viaxe –despistámonos un par de veces– paramos a tomar algo e a repostar nunha gasolineira da autoestrada. Xa era a noiteña. Aparcamos o coche a uns metros dunha furgoneta. Cando baixamos, no lusco fusco reparamos en que había unha persoa de pé ao lado da furgoneta. Normal. Mentres púñamos as chaquetas, volvíñ reparar nela. Seguía inmóvil. Deille un toque aos outros e achegámonos con curiosidade. Foi entón cando puidemos distinguir a alfombra que tiña debaixo dos pés descalzos. Era un home novo rezando en recollemento. Estou seguro de que escoitou os nosos comentarios, discretos, cando por fin descubrimos o que era. Mais non se inmutou. Seguíu concentrado na súa estraña posición, moi pegado á furgoneta, segado. Decatámonos de que estabamos molestando e demos volta.

Entramos na cafetería discutindo se realmente a Meca quedaría na dirección que el indicaba e aventurando hipóteses sobre cal é a maneira de orientarse nunha noiteña neboenta, nun área de servizo desde onde non se poden distinguir nin a lúa nin as estrelas. Tamén nos preguntábase se non lle sería mellor rezar tranquilamente cando chegase á casa. Será que teñen unhas horas marcadas para orar, ao por do sol, por exemplo? Será que andan con busola? Será prescriptiva a alfombra? Por iso son os grandes especialistas en alfombras?

Descoñecemos demasiadas cousas dos musulmáns. Cada vez viven máis entre nós. Xa vai sendo hora de que nos informemos. Por simple educación.

22 de abril de 2005

Apoteose en Arteixo. O Centro Cívico a reventar de miudos. Chegáramos un pouco tarde á montaxe e saímos un pouco descen-trados; non tivéramos tempo de facer unha boa proba de son e seguimos experimentando con novas montaxes no DVD. Mais apenas ver aquela sala chea de cariñas expectantes, e logo de arrancar moi ben na primeira escena, a cousa non fixo máis que medrar de enerxía. De mañá nunca estamos nas mellores condicións vocais, e aquel día iso quedou patente xa nas probas de son. Quizáis por iso saímos coa intención de tapar as carencias cunha dose extra de enerxía. A verdade é que nunca saíran tantas ‘morcillas’ (uuii...perigo!). O conto é que desta vez, as máis delas saíron moi ben e axudaron a que os rapaces se implicasen máis... e de que maneira!

Rematar, rematamos cansos e coa sensación habitual de ‘podía estar mellor, pero aínda menos mal’. A sorpresa foi que aínda ben non acabamos a última peza, a rapazada estalou nun rebumbio de aplausos e berros que nos deixou pamos.

Saudamos un pouco abraizados e aínda non tiñamos o pé fóra do palco cando o berro unísono de ‘outrá!’ nos fixo voltar. Non tiñamos ningún bis previsto e cometimos o erro de preguntarlle. Mimadriña! Vaia galiñeiro! Non houbo xeito de comunicarse. Ao final botámoslle unha –quizáis non a máis apropiada– e saímos, vaia, quixemos saír do escenario.

De súpeto un grupo de nenos (mandaban as nenas) achegouse á boca berrando. Estaban histéricos. Achegueime un pouco asustado. Dirixinme a unha nena que con bágoas nos ollos e case esmagada polos que empurraban desde atrás, chiaba: “Aquí! Aquí!”. Abaxeime. “Fírmame! Fírmame!” berrou fora de si achegándose un programa. Eu non sabía onde meterme. Asinei e deille a folla. E logo ela berrou: “E agora que me firme o Tonecho”. “Que Tonecho?” repuxen eu. “Si! O Tonecho! Non nos engañas! Cachámolo! É o da guitarra! Sabemos que é o Tonecho!” Intentei desfacer o erro, pero non houbo maneira. Saín de alí escapado aproveitando que os profes estaban a ocupar o escenario para proceder a unha entrega de premios escolares.

Quen coñeza a Marcos e ao Tonecho (supoño que se referían ao pequeno) ben verá que calquera parecido só pode ser produto de algún tipo de alucinación. Comentando o suceso no camarín non achábamos explicación. Home, Marcos estivo especialmente simpático nas súas intervencións, levaba unha pucha tapándolle a cabeza, e si, tamén é das Rías Baixas, pero máis de aí... o único que queda é flipar co poder narcótico da televisión e pór en dúbida os propios méritos. Supoño.

28 de abril de 2005

Función dobre en Muros. Mañá e tarde. O primeiro que hai que facer cando se chega á Casa da Cultura de Miraflores é lembrarse do xenial arquitecto que decidiu que o auditorio tiña que estar na planta baixa, na que non hai acceso posíbel de vehículos para a descarga. Ala ascensor! Xenial.

O da dobre función debíase a que as reducidas localidades do auditorio non daban

para acomodar a tódolos escolares nunha soa tanda. O escenario tampouco facilita moito o traballo. Experimentamos diversas colocacións e cando xa estábamos acabando a montaxe, tivemos que cambiar de novo as pantallas por falta de tiro dos proxectores. Ao final non tivo mal.

A primeira función, ás 11:15, correu sen grandes problemas –quizáis con máis erros dos habituais– e a da tarde, ás 4, xa foi máis fina e moito máis dóce grazas á presenza dos pequeniños que ocupaban uns bancos corridos na primeira fila. Seica os da mañá dixeran que estaba tan ben, que as profes dos de 4 anos animáronse a traelos á tarde. O resto eran todos de 6 a 11, e para ese público selecto sempre é un pracer traballar.

Entre unha e outra tivemos tempo de disfrutar do sempre exquisito xantar da Casa Anido. Non hai mellor sitio no mundo –por emprazamento e arte culinaria– para disfrutar do salpicón e a pescada, dúas das súas especialidades.

Voltamos a Santiago con pena. A primavera comeza a locir fermosa na Ría de Muros.

30 de abril de 2005

Para que me pedirían 70 cartaces os do Concello da Estrada? Hoxe chegamos un pouco antes de tempo porque temos de novo cambio de técnico e témolo que adestrar. Fomos tomar un café no medio da montaxe, logo fomos xantar. Pensas que vimos algún cartaz do espectáculo en toda a Estrada? Nada. O único que había por todas partes eran cartaces dos Lunnis que tiñan o circo montado ás portas da vila. Estache ben a competencia.

O Teatro Principal foi rehabilitado recentemente e deixárono bastante a xeito. Só lles

faltou investir un pouco máis (e mellor) no equipamento técnico e non caer no fallo de sempre: colocar o control técnico alá arriba e detrás dun cristal. Pero non tén mal. O escenario é amplo. O patio de butacas tamén.

Non hai moito movemento antes da función. A xente tarda en chegar, vaise retrasar o comezo. Polo visto a xente chega tarde sistemáticamente. Apareceu pola tarde alguén do Concello, estaba pero logo xa non estaba, non lembro o nome, non tiña moito interés. Só nos acompañou toda a tarde un chaval do grupo de teatro do instituto que foi o único que realmente nos axudou. Era moi simpático e estaba moi interesado.

Esperaba que viñera a xente dunha asociación cultural que se puxo en contacto con nós o ano pasado intentando contratar unha función. Asociación Mistura. Non tiñan cartos abondo, pero alegráronse cando viron que íamos ir pola Rede. Eu prometín regalarlle uns discos, só por ter un detalle. Pero non apareceron despois da función. Non sei se foron ou non.

Ao final houbo apenas media entrada. Un público máis ben frío. John, o técnico que aquel día nos sacou do apuro, fixo un traballo excelente e saiu unha función sen fallos. Nazaret, a falta de xente, tívose que encargar das proxeccións. Estaba moi nerviosa, pero tamén fixo o traballo perfectamente. Nós fixemos unha función máis. Un pouco rutinaria, quizáis. Antes de saír ao palco vimos como brillaba fóra o sol da tarde de domingo. Ao lonxe soaba a megafonía dos Lunnis.

Recollemos nun tris e chegamos a Santiago antes de vir a noite.

Remata aquí un abril intenso. Non temos máis actuacións á vista. A próxima celebración das eleccións galegas semella ter paralizado o aparato cultural. Sairán proximamente novas actuacións da Rede do IGAEM e esperamos colocar canto antes un paquete de 12 actuacións que concertamos coa Fundación Caixa Galicia. De momento, toca esperar. Xa sabedes que podedes estar ao tanto en <http://www.psicofonica.com/trabalinguas.html>

Epílogo

E ata aquí chega, de momento, a bitácora dos Trabalinguas. No momento de mandar este texto, xa temos unha chea de datas marcadas que podedes consultar na nosa páxina web. A medida que as vaiamos facendo, iremos xuntando as crónicas ao noso diario. Non sei canto tempo estaremos con este espectáculo en cartel. O que sei é que co paso das funcións vou tendo unha maior percepción de como funciona a política cultural deste país, e tristemente, non se diferencia moito daquela que nos tocou vivir hai quince anos cando empezabamos a intentar cambiala a base de traballo e kilómetros de estrada. Os meus apontamentos son apenas impresións e comentarios, sen afán analítico, pero espero facer con eles algún día un traballo máis rigoroso por se lle presta a alguén o suficientemente inxenuo como para montar un grupo de teatro no futuro próximo. Polo momento, só espero que, se ben non de moito proveito, estas nosas peripecias vos servisen de entretemento. 🎧

O patrimonio inmaterial

SANTIAGO VELOSO TRONCOSO

Presidente da Asociación Cultural e Pedagóxica

Ponte...nas Ondas!

“A cultura do norte de Portugal e a da Galiza é exactamente a mesma cultura. Como é tamén a cultura do occidente de Asturias, da parte da zona esa do Bierzo. En fin, todas as terras limítrofes forman parte culturalmente desta que, en fin, chamamos tamén moitas veces, por iso, lle chamamos cultura do noroeste, non cultura de Galiza.”

“E, en xeral, en todos os aspectos da cultura, sobre todo deste da cultura popular, o norte de Portugal –o sur xa non tanto, claro, porque está influído por outros elementos–, pero do norte de Portugal e de Galiza é o mesmo.”

Xaquín Lorenzo

Segundo a UNESCO, enténdese por Patrimonio Inmaterial como *“o conxunto de formas da cultura tradicional e popular ou folclórica, quer dicir, as obras colectivas que emanan dunha cultura e se basean na tradición. Estas tradicións transmítense oralmente ou mediante xestos e modifícanse co decorrer do tempo através dun proceso de recreación colectiva. Inclúense nelas as tradicións orais, os costumes, as línguas, a música, os bailes, os rituais, as festas, a medicina tradicional e a farmacéutica, as artes culinarias e todas as habilidades especiais relacionadas cos aspectos materiais da cultura, tales como as ferramentas e o hábitat.”*

Para que este patrimonio sexa considerado **Obra-Mestra do Patrimonio Oral e Inmaterial da Humanidade** a UNESCO considera imprescindible que satisfaga as

seguintes condicións:

- Ser un patrimonio aínda vivo
- Ter manifestacións de excelencia
- Estar en perigo de desaparición
- E, cando se trata dunha Candidatura Multinacional, debe ter manifestacións que respondan a un substrato común compartido entre varios países.

Como nace esta candidatura?

A Candidatura *“As tradicións orais galego-portuguesas”* é unha iniciativa promovida por Ponte...nas Ondas! na que participan a Rede de Escolas Asociadas á UNESCO así como asociacións, entidades e institucións do Norte de Portugal e de Galiza.

Desde 2001, data na que a UNESCO realizou as primeiras proclamacións das Obras Mestras do Patrimonio Inmaterial, a Aso-

ciación Cultural e Pedagóxica Ponte...nas Ondas! promoveu, en escolas da Galiza e do Norte de Portugal, a dinamización deste patrimonio común.

Un traballo de incorporación ás escolas dun patrimonio que habitualmente é alleo aos currículos escolares, unha cultura que é considerada como un legado dos máis vellos e que se transmite nos fogares. Mais isto sabemos que hoxe non é así. Os cambios sociais das últimas décadas están a producir unha primacía da cultura “audiovisual” e unha marxinación daquelas manifestacións que non incorporan unha forte compoñente “mediática”. Ao mesmo tempo, o proceso de abandono dos sistemas tradicionais de vida no rural e o trasvase da súa poboación a contextos cada vez máis urbanos fan que moitas expresións que tiñan un espazo e unha razón de ser asociadas a unha vida adaptada a un medio natural sexan abandonadas ou desvalorizadas.

Esta é a razón pola que cremos que desde o sistema educativo se debe emprender un plan de incorporación deste patrimonio inmaterial galego-portugués aos currículos escolares como medio para garantir a transmisión deste patrimonio ás novas xeracións. Neste sentido, a nova *Convención do Patrimonio Inmaterial*, aprobada pola UNESCO en decembro de 2003, outorga ao mundo da educación un papel destacado. Contémplanse neste texto o establecemento de programas educativos de sensibilización e difusión aos xoves, programas educativos destinados a comunidades e grupos interesados, actividades de fortalecemento de capacidades en materia de salvagarda, xestión e investigación científica así como medios non formais de transmisión destes saberes. Do mesmo

xeito, indícase que os gobernos tratarán de lograr unha participación o máis ampla posible das comunidades, os grupos e os individuos que crean, manteñen e transmiten este patrimonio e asocialos activamente á xestión do mesmo.

Esta Convención, que entrará en vigor unha vez que sexa ratificada por un número establecido de Estados, suporá un notábel avance na preservación e transmisión de moitas expresións culturais de carácter inmaterial que están en serio risco de desaparición en moitos lugares.

O máis negativo desta Convención é o cambio de procedemento no proceso de xénese e presentación das candidaturas. Até o de agora, a iniciativa parte da sociedade civil, dos portadores deste patrimonio. Finalmente son os gobernos os que recollen esta demanda e fan a presentación da candidatura proposta á UNESCO, quen mediante un xurado internacional falla as proclamacións. Cando a nova Convención entre en vigor, haberá unha lista representativa que será elaborada por un comité da UNESCO coas propostas dos Estados. A partir de entón non haberá máis proclamacións. Este cambio cremos que vai restar impacto e protagonismo social ás candidaturas xa que serán os Estados quen inscriban na lista aquelas manifestacións que crean conveniente.

As primeiras proclamacións das Obras Mestras do Patrimonio Inmaterial de 2001, segundo a propia Unesco recoñece, tiveron un gran efecto e espertaron sensibilidades sobre a necesidade de emprender accións de salvagarda deste patrimonio intanxible. Este efecto chegou ás ribeiras do Miño e levou ao ámbito de Ponte...nas ondas! a necesidade de incorporar esta parte do pa-

trrimonio como un contido prioritario para o seu labor.

Desde esa data comezou a xestarse a elaboración desta Candidatura, constituíndo un proceso modélico segundo as directrices da UNESCO, que considera que as candidaturas de Patrimonio Inmaterial deben partir da sociedade civil e dos portadores do patrimonio, lograr as adhesións e complicidades das asociacións e finalmente seren as institucións as que recollan esta demanda e presenten formalmente a candidatura. Este é o caso da candidatura presentada na sede da UNESCO en París o 18 de outubro de 2004 por Portugal e España para optar á 3ª proclamación das Obras Mestras do Patrimonio da Humanidade previstas para novembro de 2005.

Ámbito xeográfico desta candidatura

O Patrimonio que constitúe o obxecto desta Candidatura ten como punto de orixe a rexión constituída pola Galiza e o Norte de Portugal, pero encóntrase espallado por fóra deste territorio orixinario, con presenza en todo Portugal e, como portugueses e galegos sempre o levaron consigo na súa bagaxe, hoxe podemos encontrar manifestacións un pouco por todo o mundo, desde o Brasil a África, desde América a Ásia.

A candidatura das tradicións orais galego-portuguesas

O patrimonio inmaterial común a ambas comunidades abarca un extenso conxunto de manifestacións que dunha maneira cíclica se reproducen peridicamente e das que unha boa parte delas están asociadas a terra e ao mar:

- Unha rica literatura oral, músicas e danzas. As *regueifas*, ou cantares de desafío improvisados, son unha boa mostra desta literatura oral, como o son tamén as variadas lendas, contos, cantigas, romances, refráns e adiviñas que aínda se conservan, na memoria dos máis vellos.
- Formas de cultura vinculadas ao medio ecolóxico marítimo, con embarcacións típicas como a *dorna*, a *gamela* ou o *carocho*, así como a lembranza dun sistema gremial de división de funcións e de beneficios entre as tripulacións, ou o aproveitamento do argazo depositado polo mar nas costas e usado para fertilizar as terras.
- Unha cultura agraria nos vales máis ricos con predominio de cultivos como o millo ou a viña. Así como os coñecementos tradicionais sobre plantas e animais. Nas zonas de montaña desenvolveuse unha cultura centrada na creación de gando e no cultivo do centeo, que deu lugar á creación de formas relacionadas co aproveitamento do inculto – montes comunais, *veceiras* de gando ou rabaños, cabalos, etc..
- Persisten habilidades, saberes artesanais e oficios que se gardan na memoria oral. A vestimenta tradicional, e os enfeites que a acompañan, é tamén revelador dun saber artesanal baseado en materias primas, como o liño e a la, producidos nesta área desde tempos pre-históricos.
- Unha simboloxía marcada polo contexto histórico e ecolóxico que identifica unha consciencia cun referente cultural idéntico.
- Un universo festivo que tradicionalmente se adaptou aos ritmos da natureza e do

ano, con festas do ciclo anual, festas dos patronos e romarías. Celebracións como o Entroido, en diversas localidades de Ourense e de Trás-os-Montes, conservan máscaras que remontan, polo menos, aos tempos medievais. O mesmo sucede con celebracións como o Corpus, que manteño vellas danzas gremiais ou a Coca.

- Falas, que apesar das súas variantes dialectais e a influencia da lingua dos respectivos estados, conservan afinidades léxicas, fonéticas, morfolóxicas e sintácticas evidentes. A orixe común da lingua galego-portuguesa mantén aínda sistemas lingüísticos próximos a este tronco común, presentes en ambas as comunidades.

Características desta candidatura

Esta candidatura presenta algunhas características que a tornan única, até ao momento:

- É a primeira en ser promovida por escolas de dous países, co acompañamento da sociedade civil e das respectivas institucións.
- É a primeira na que participan como promotoras escolas da rede PEA da UNESCO.
- É a primeira candidatura multinacional presentada por dous países pertencentes á actual Comunidade Europea.

Vantaxes da proclamación

A proclamación pola UNESCO da candi-

datura das *Tradicións Oraís Galego-Portuguesas* implicará:

- A súa promoción pola UNESCO através de todos os medios ao seu dispor no mundo enteiro. A repercusión que este recoñecemento presupón tórnase aínda máis importante ao atinxir un patrimonio compartido por ambas comunidades, que se estende por todo o territorio e que as comunidades da diáspora levaron consigo polo mundo.
- A garantía de que este rico patrimonio será convenientemente protexido de acordo co establecido pola Unesco na Convención do Patrimonio Inmaterial.
- O desenvolvemento do turismo asociado a estas manifestacións culturais dispersas por todo o territorio, o que producirá un maior aproveitamento e incremento das estancias, repercutindo na creación dun desenvolvemento sustentábel e endóxico.
- Un selo de calidade para todas as manifestacións tradicionais que baixo este recoñecemento internacional poderán ser convenientemente postas en valor como signo de identidade dunha cultura común.
- O recoñecemento a un labor pioneiro realizado desde as escolas de dous países da Unión Europea na defensa, asunción e valorización dun patrimonio inmaterial compartido. 🌐

O Códice López Ferreiro¹

PATRICIA GÓMEZ ESPAÑA

No Museo do Pobo Galego estase a formar, dende fai algún tempo, un arquivo con fondo antigo, procedente na súa maior parte, de doazóns privadas. Entre a documentación, podemos destacar dous pergameos que conteñen parte dun antigo códice bilingüe do *Liber Iudiciorum* ou *Fuero Juzgo*, propiedade de Ricardo Blanco Cicerón e doados ó Museo xunto con outros documentos, polos seus herdeiros, a familia Acuña Castroviejo.

Os pergameos foron publicados por primeira vez por López Ferreiro na obra “Fueros Municipales de Santiago y su Tierra” onde realiza un pequeno estudo e transcripción dos textos que lle facilita “*Jacobo Pedrosa de Ulloa... y que pertenecieron á un Códice que contenía el texto latino del Fuero Juzgo, intercalando en cada Ley la correspondiente traducción en romance*”².

López Ferreiro menciona no libro a existencia de seis folios con fragmentos do Libro III, Tit. 5^o e 6^o; Libro IV, Tit. 1^o; Libro VII, Tit. 1^o, 2^o e 5^o, do *Liber Iudiciorum* ou *Fuero Juzgo* cuxa particularidade máis destacable

é a versión romanceada que se fai do texto latino chegando incluso a afirmar que “*debe inventariarse entre los monumentos de la literatura gallega, más que entre los de la castellana*”³

Do Liber Iudicorum ó Fuero Juzgo

A formación do Liber Iudicorum inscríbese dentro do proceso histórico de formación e consolidación da monarquía visigoda. Cando logran facerse ca Península inician unha política de unificación e centralización das distintas poboacións, nun territorio totalmente fragmentado trala desintegración do Imperio Romano. Un dos elementos indispensables para lograr dita cohesión será a elaboración dun texto legal escrito e unitario. Así unha vez centralizado o poder, nun intento de lexitimar o seu goberno, empezan a crear os primeiros textos legais propios. Pouco a pouco vai xurdindo un dereito “visigodo”, que toma como punto de referencia, ante a ausencia dunha tradición legal escrita propia, o dereito romano, concretamente

¹ Nome dado ó codice polo profesor Otero Varela en honor o seu descubridor.

² LÓPEZ FERREIRO, A.; *Fueros municipales de Santiago y su tierra*, pp. 695-710.

³ *Ibidem*



Fuero Juzgo. Anotacións a marxe e “signum manum”. Fondo Blanco Cicerón

o dereito posclásico ou baixoimperial.⁴

O primeiro monarca en dicitar un código legal foi Eurico (466-488), aínda que xa con anterioridade Teodorico promulgara algunhas leis comúns para a poboación visigoda e hispanorromana. O texto de Eurico mesturaba o dereito romano vulgar cas costumes visigodas.

Posteriormente Alarico, no ano 506 realiza un novo código denominado *Código Alarico* o *Breviario Aniano*, mais romani-

zado, aprobado pola asemblea de bispos e referendado polo ministro Aniano. Neste texto recóllense unha serie de *leges* e *iura* romanos e constitúese como unha continuación do incompleto *Codex Teodosiano*.

Leovixildo (568-586) retoma a labor lexisladora e compiladora dos seus antecesores e realiza o denominado *Codex Revisus*, un novo código baseado no Código de Eurico, revisado e máis romanizado, cunha tendencia máis unificadora. Será durante o

⁴ Existen diferentes teses sobre a formación e vixencia do dereito godo; unhas, as tradicionalistas, defenden a personalidade do Dereito godo, é dicir, manteñen que durante un período de tempo existiu unha dualidade de leis, as que rexían o pobo godo e as que lexilaban os hispanorromanos, outras teses, as revisionistas, defenden que a lexislación escrita do reino visigodo alcanzou un ámbito de vixencia territorial, de aplicación xeral e ca promulgación dun novo código derogábase o anterior.

reinado de Recesvinto (653-672) cando se cree o denominado *Liber Iudiciorum*, resultado da asimilación e compilación de leis polos distintos monarcas e que foi promulgada por Recesvinto, sendo revisado por San Braulio e aprobado no VIII Concilio de Toledo no ano 654. Este era un texto eminentemente práctico, de carácter xeral e de validez en todo o territorio, onde se recadaban 500 leis, 300 procedentes do *Código Lexivildo*, e 200 compiladas por Chisdavinto e Recesvinto, divididos en 12 libros, seguindo a estrutura do *Código de Teodosio*, precedidos dun proemio e onde cada un dos libros contiña varios Títulos, que indicaban a materia ou tema a tratar, subdivididos, a vez, en pequenos apartados.

As leis abarcaban aspectos tan variados como a labor e función do bo lexislador (L. I), os xuízos (L.II), os casamentos e nacementos (L.III), as liñaxes (L.IV), as compras e vendas (L.V), as penas e castigos (L.VI), os furtos e enganos (L.VII), o comercio (L. XI), e a regulación e “defensa da fe” contra os xudeus.

A codificación vai dende aspectos do dereito procesual, penal, privados ata algúns do dereito público, conxugando o dereito romano teodosiano e o dereito de base consuetudinario propio.

Ervigio, no ano 680 modifica e revisa no XII Concilio de Toledo o *Liber Iudiciorum*.

A parte da edición oficial e as posteriores revisións de Égica ou Érvigio, dende o século VII o *Liber Iudiciorum* sufriu numerosas modificacións e alteracións producidas polas actuacións de xuristas “anónimos”,

feito que dará lugar a forma “vulgata” do texto e que permanecerá vixente o longo de toda a Idade Media.

A chegada dos musulmáns no 711, supuxo a ruptura da unidade territorial. A inexistencia dun poder político forte e unitario capaz de cohesionar e unificar as distintas poboacións da España cristiá será a causa da aparición dunha gran diversidade de ordenamentos xurídicos, “*tendentes a formas de autogobierno desembocando en los consiguientes abusos señoriales*”⁵, a vez que facilita a aplicación dun dereito consuetudinario e de carácter localista, moi diversificado que aínda en moitos casos teñen como base o antigo *Liber Visigothorum*.

A penetración na Península, durante a Baixa Idade Media, dunha nova cultura de xuristas formados no Dereito Romano Canónico, en centros como os de Bolonia ou Francia, e que actúan como asesores de reis e príncipes ou ben como xuíces ou redactores das novas leis, supón o inicio dunha nova etapa na historia do dereito español, tendente ó centralismo e unificación do dereito. Este “novo” dereito, máis técnico e menos literario có dereito tradicional, convértese no eixe vertebrador do estado, elemento indispensable para levar a cabo o proceso de unificación territorial tan ansiado.

Aínda así durante os séculos XIII e XIV continuaron coexistindo no territorio distintos ordenamentos xurídicos. Monarcas como Fernando III, nun intento de superación deste pluralismo, outorgará as novas cidades reconquistadas un mesmo texto legal, o *Liber*

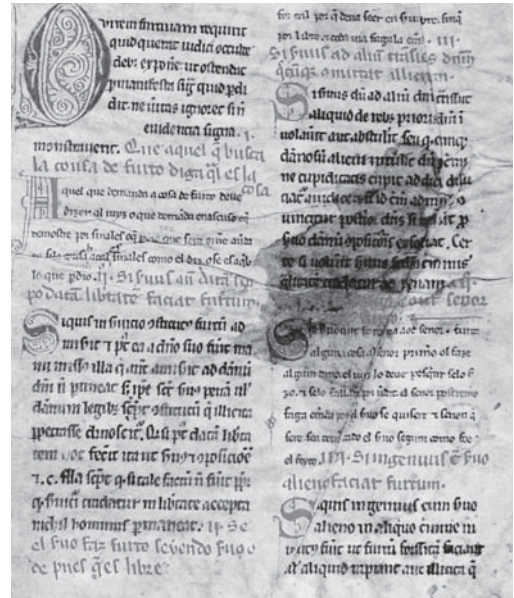
Iudiciorum, modificado e adaptado nalgúns casos particulares, agora traducido ás distintas linguas romances co nome *Fuero Juzgo*.

As Partidas de Afonso X representan o triunfo do dereito romano-xustiniano quedando o antigo dereito como elemento suplementario do dereito común ou como complemento dos dereitos locais.

Ó Museo do Pobo Galego só chegaron catro dos seis folios mencionados por López Ferreiro, concretamente os correspondentes ó Libro VII, *De los Furtos* e de *los Enganos*, partes do Tit. 1^o, Tit. 2^o e tamén partes do Tit. 5^o, este último só na súa versión latina. O que máis chama a atención destas leis é a dureza e severidade dos castigos impostos, sobre todo no campo do dereito penal, exemplos como o recollido no Libro VII, Tit. II “*el servo le furtara o quanto dano le fezera, et el servo receba C. azotes*”⁶ son frecuentes. A servidume por parte do debedor insolvente ou o desterro tamén son castigos contemplados, aínda que de menor aplicación.

Son destacables as leis referentes á “infamia” e perxurio, que invalidan ó xulgado para dar testemuño, a delación infundada, prevaricación e a falsificación de documentos, todos eles castigados severamente, igual có furto.

A pesar da dureza das leis é curioso o especial fincapé que se fai sobre a “vontade” ou “intencionalidade” do delito xa que se considera que non se pode contemplar como delito aquela cousa feita sen intención a vez que tamén é salientable o intento de erradicar a antiga “Lei do Talión”, aínda que é probable que esta aplicárase como castigo noutro tipo de delitos.



Libro VII, Tit. 1, letra capitular decorada con fondo de filigrana vexetal

A maioría das leis contidas no códice do Museo son *Antiguas Lee*, polo tanto promulgadas con anterioridade a Recesvinto. Manuel de Lardizábal⁷ realizou unha clasificación das leis según a súa procedencia, así teríamos leis dadas directamente polo rei, as establecidas nos concilios, as leis antigas procedentes de códigos romanos, e por último leis das que se descoñece o seu artífice; estas levarían a rúbrica “antiga”. Todas as leis posteriores a Recaredo levan o nome do monarca cas promulga.

Os dous pergameos son de textura rugosa, dura e pouco uniforme, formando un total de catro folios de 23x6 cm. pautados e sen foliación, divididos, cada un deles, en dúas columnas con 34 liñas.

⁶ L.VII, Tit. II, V

⁷ FUERO JUZGO o LIBRO DE LOS JUECES, pp. 9-14

A letra do códice é gótica, clara e regular, con poucas unións e abreviaturas. As tintas empregadas, posiblemente de orixe metálica, son diferentes, a de cor ocre para a redacción do texto e as tintas vermellas, verdes e azuis para as letras capitais ou epígrafes iniciais de cada título. A uniformidade que se pode observar na escritura do texto fai pensar nunha única man na elaboración do mesmo.


Outro aspecto destacable é a decoración, sinxela pero de factura fina que aparece nas letras iniciais alternando as cores vermellas, moi brillantes, verdes ou azuis sobre un fondo de filigrana vexetal.

Nas marxes, bastante amplas, débúxanse uns curiosos símbolos, en forma de mans moi estilizadas que sosteñen un punteiro e cuxa función sería chamar a atención do lector sobre o que se está sinalando, identifícanse como “*signum manum*” e son moi característicos dos documentos notariais dos séculos XII e XIII. Aparecen tamén pequenas inscricións e correccións posiblemente de épocas posteriores.

En xeral o códice presenta un estado de conservación bastante bo, o feito de que “*se hallasen sirviendo de forros de antiguos protocolos*”⁸, permitiu que non se perdesen

pero a manipulación e o paso do tempo fanse evidentes nas esquinas e nos bordes dos pergameos, o mesmo que no centro onde aparecen algunhas manchas de humidade pero que non dificultan a lectura.

Os caracteres paleográficos levaron a López Ferreiro a establecer o marco cronolóxico para o texto en torno o século XIII, concretamente nos últimos anos do reinado de Afonso IX, momento no que se empezan a realizar as primeiras traducións a lingua romance das leis, facilitando así a labor dos xuristas.

En definitiva, é indubidable o valor histórico do “*notabilísimo códice gallego*”, expresión empregada por Rafael de Ureña Smenjaud ó referirse ós pergameos tanto como fonte do dereito, xa que constitúe unha das contribucións visigodas mais relevantes ó mundo xurídico español, ou como, reivindica López Ferreiro, polo seu valor lingüístico, idea compartida polo profesor Otero Varela o afirmar que “*parece bastante claro que el Códice López Ferreiro es anterior a las traduciones oficiales, y tiene el aspecto de ser, precisamente el estadio intermedio de la evolución lingüística sufrida en el Liber Iudiciorum hasta llegar a ser el Fuero Juzgo*”⁹. 

Bibliografía

- FUERO JUZGO o LIBRO DE LOS JUECES.– Barcelona:Zeus ed., 1968.
 GARCÍA-GALLO, Alfonso; *Manual de Historia del Derecho Español*.– Madrid, 1959.
 LÓPEZ FERREIRO, A.; *Fueros Municipales de Santiago y su Tierra*. –Madrid, 1975
 MINGUJON ADRIÁN, Salvador; *Historia del Derecho Español*.– Barcelona: Labor, 1927.

8 LÓPEZ FERREIRO, A.; *Fueros Municipales de Santiago y su Tierra* pp. 695-710.

9 OTERO VARELA, A.; *El Códice López Ferreiro del Liber Iudiciorum: notas sobre la aplicación del Liber Iudiciorum y el carácter de los fueros municipales*.

- OTERO VARELA, A.; *El Códice López Ferreiro del Liber Iudicioru*: notas sobre la aplicación del Liber Iudiciorum y el carácter de los fueros municipales. *AHDE*, 29.– Madrid, 1959
- PETIT, Carlos: *Iustitia Gótica: historia social y teológica del proceso en la Lex Visigothorum*..– Huelva: Bartolomé de las Casas (Universidad de Huelva); 3, 2001
- ROMERO TALLAFIGO, Manuel; *Arte de leer escrituras antiguas: paleografía de lectura*– 3ª ed.– Universidad de Huelva.– Huelva, 2003.
- RODRÍGUEZ ENNES, Luis; *Historia do Dereito de Galicia.Manuais da Universidade de Vigo*; 5.– Vigo, 2000
- SARRABLO AGUARELES, Eugenio; *Nociones de diplomática: según las obras de Giry, Bouard, Muñoz, Rivero, etc.*– Madrid, 1941
- UREÑA Y SMENJAUD, Rafael: *La legislación gótico-hispánica(Leges antiquiores, Liber Iudiciorum): estudio crítico*. Pamplona, 2002
- SIGNO: revista de la historia de la cultura escrita, nº 4. Alcalá de Henares, 1997

Normas para presentación de orixinais

- 1.- Artigos. Os orixinais deberán enviarse a:
ADRA. Revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego.
Museo do Pobo Galego
San Domingos de Bonaval
15703 Santiago de Compostela
- 2.- ACEPTACIÓN DE ORIXINAIS: O Consello Editorial de ADRA decidirá a aceptación ou non dos traballos presentados. Garantirase o anonimato dos autores e das autoras daqueles traballos presentados e non publicados.
A publicación dos artigos non dá dereito a remuneración ningunha.
Os dereitos da edición son propiedade do Museo do Pobo Galego. Das fotografías e dos textos os autores e as autoras.
- 3.- PRESENTACIÓN: os artigos irán precedidos dunha folla na que figure. Nome dos autores e autoras, enderezo postal, teléfono e correo electrónico.
- 4.- FORMATO: os orixinais presentados deberá remitirse unha copia en formato dixital (que sexa compatíbel co programa word) e un exemplar mecanografado en DIN A4 por unha soa cara a 1,5 de espazo e en follas numeradas. Os artigos deberán ter o título e o nome dos autores e das autoras.
- 5.- EXTENSIÓN: os traballos non deberán superar unha extensión de 20 follas incluída a bibliografía e notas a pé de páxina.
- 6.- BIBLIOGRAFÍA: presentarase alfabeticamente ao final do artigo. Exemplos:
BRAÑA REY, FÁTIMA (1998) “Adapatacións ou cambios. A sala do mar do Museo do Pobo Galego”. *Antropológicas*, nº2, Porto, pp. 141-156.
GONDAR PORTASANY, MARCIAL (1987) *A morte*. Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego.
- 7.- CORRECCIÓN DE PROBAS: os autores e as autoras recibirán unha soa proba de imprenta xa paxinada e terán un prazo máximo de dez días para a súa corrección.



CONSTRUCCIONES
OTERO POMBO, S.A.

Toxo

